ARQUEOLOGIA DA FORMA:

Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto

por Carolina Anglada

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2018

Carolina Anglada

ARQUEOLOGIA DA FORMA:

Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas
Linha de Pesquisa: Políticas do contemporâneo
Orientadora: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer

Belo Horizonte
Faculdade de Letras – UFMG
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R467a

Rezende, Carolina Anglada de.
Arqueologia da forma [manuscrito] : Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto / Carolina Anglada de Rezende. – 2018.
286 f., enc.

Orientadora: Sabrina Seldmayer.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 268-286.

1.Helder, Herberto, 1930- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Britto, Paulo Henriques. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ramos, Nuno, 1960- – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Brasileira e portuguesa – Teses. 5. Literatura comparada – Portuguesa e brasileira – Teses. 6. Crítica – Teses. 7. Arqueologia – Teses. I. Sedlmayer-Pinto, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 801.95

Tese intitulada *Arqueologia da forma: Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto*, de autoria da Doutoranda CAROLINA ANGLADA DE REZENDE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG

Profa. Dra. Júlia Vasconcelos Studart - UNIRIO

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes - UFRJ

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 14 de dezembro de 2018.

para o meu pai, Geraldo,
música incrustada na pedra.

AGRADECIMENTOS

aos meus pais, Amélia e Geraldo, por manterem acesos em mim o sonho e a coragem, o silêncio e a voragem. toda forma da origem tem razão em vocês

à professora Sabrina Sedlmayer, por abrigar amorosamente estas ideias (e outras tantas, entre nós, há tanto tempo), lançando-as sempre ao mais além

à professora Silvina Rodrigues Lopes, que, em tom menor, pôs tudo em causa

aos amigos que amo de/vagar, com quem construo um lugar de silêncio e de paixão, nomeadamente Nathalia Greco, Débora Drumond, Amel Saadi, Hortência Abreu. pela partilha desse lugar de amizade e reflexão, também agradeço a Adilson Barbosa, Anna Flávia Dias Salles, Alice Vieira, Bruna Félix, Camila Reis, Cíntia Saraiva, Constance von Krüger, Elaine Martins, Guilherme Hargreaves, Júlia Arantes, Lisa Vasconcellos, Rafael Lovisi, Rafael Oliveira e Sérgio Lima

pela palavra no além-mar, Ashley Burgoyne, João Concha, Ana Pérez-Quiroga, Rafaela Cardeal e Eucanaã Ferraz. e no além-terra, Dino Neto, Raphael Pires, Pedro Henrique, Luiza Aguiar e Karla Rodrigues

aos colegas-editores da *Em Tese*, por compartilharem do ofício alegre e exigente que é editar uma revista

a Aline Sobreira, que, por puro dom, cuidou deste texto

à minha família, de nome feminino, Neusa, Neusimar, Edineusa, Tayana, Polyana, Eliane e Letícia

a Marina, pela leveza, quando tudo o mais teve a forma do peso

a Anna, por onde os enigmas recomeçam e se reconhecem absolutamente

à banca, composta pelos professores Aline Magalhães Pinto, Júlia Studart, Marcelo Jacques de Moraes, Vera Casa Nova, Eduardo Veras e Rafael Lovisi, que generosamente aceitaram ler e dialogar com este trabalho

à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa, e à Universidade Federal de Minas Gerais, pela excelência na transmissão do conhecimento, na figura de seus professores, funcionários, alunos e passantes.

Penser l'origine, n'est-ce pas, d'abord, mettre à l'épreuve l'origine?

Désir d'un commencement.

(Edmond Jabès)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar uma *arqueologia da forma*, problematizando, para tal, os termos implicados, *arqueologia* e *forma*, no sentido de que se faz necessário entender epistemologicamente o método e o objeto, que, em perspectiva com o contemporâneo, interpelam-nos não só no discurso teórico e crítico, mas, sobretudo, através de obras artísticas. Por isso, trabalhamos a relação entre a *arkhē* e as ciências humanas, desenvolvida na obra de importantes pensadores como Michel Foucault, Jacques Derrida e Philippe Lacoue-Labarthe, de modo a refletir sobre o sentido de sua recorrência no século XX e a pertinência de tal gesto ainda hoje. Como a noção de *forma*, objeto desta pesquisa, responde pela categoria de *conceito*, propomos uma discussão sobre o pensamento conceitual considerando correntes como a da *não conceitualidade*, de Hans Blumenberg, e a do *pensamento por imagens* benjaminiana, ambas frentes rigorosas do exercício analítico em aliança com o poético. A partir desses questionamentos, traça-se uma *arqueologia da forma*, como *história de uma história* dos momentos em que essa noção possibilitou ao pensamento dirigir-se a aspectos da visibilidade, da aparência, da performance, da realização. Com essa arqueologia, objetiva-se perceber os ecos, os desacordos e os contrastes entre esses diferentes modos de conceber a dimensão formal e a obra de três escritores contemporâneos de língua portuguesa, Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto. Enquanto para o primeiro importam mais a metamorfose, os processos de transformação e de devir, trabalhados não apenas tematicamente, mas em um entrelaçamento com a própria noção de obra, Nuno Ramos adentra o universo da formação, criando objetos para se observar como a matéria é concebida e se relaciona com outras matérias. A comparação de tais autores em um mesmo cenário complexifica-se quando tratamos da poesia de Paulo Henriques Britto, para quem a forma se constrói em um intenso enfrentamento com os limites da linguagem, expressando-se em composições de métricas fixas. Portanto, consideramos não só a forma, mas também as suas inflexões, como o *informe*, a *performance* e a *metamorfose*, de modo a pensar sobre como esses termos nos interrogam e colocam questões para o nosso tempo presente.

PALAVRAS-CHAVE: Arqueologia; forma; Herberto Helder; Nuno Ramos; Paulo Henriques Britto.

ABSTRACT

The purpose of this research is to perform an *archeology of form*, problematizing the terms involved, *archeology* and *form*, in the sense that it is necessary to understand epistemologically the method and the object, which in perspective with the contemporary, address us not only in theoretical and critical discourse but, above all, through artistic works. For this reason, we worked on the relationship between the *arkhé* and the human sciences, developed in the work of important thinkers such as Michel Foucault, Jacques Derrida and Philippe Lacoue-Labarthe, in order to reflect on the meaning of its recurrence in the twentieth century and the pertinence of such a gesture until this day. As the notion of *form*, object of this research, responds by the category of *concept*, we propose a discussion about conceptual thinking considering ideas such as Hans Blumenberg's *nonconceptuality*, and Benjamin's *thought by images*, both rigorous fronts of the analytic exercise in union with the poetic. From these questions, an *archeology of the form* is traced as a *history of a history* of the moments in which this notion enabled the thought to address aspects of visibility, appearance, performance, and achievement. With this archeology, the objective is to perceive the echoes, the disagreements and the contrasts between these different ways of conceiving the formal dimension and the works of three contemporary writers of Portuguese language, Herberto Helder, Nuno Ramos and Paulo Henriques Britto. For the former, the metamorphosis is more important, the processes of transformation and becoming, worked not only thematically but interwined with the very notion of work, while Nuno Ramos enters the universe of formation, creating objects to observe how matter is conceived and related to other matters. The comparison of such authors in the same scenario, becomes more complex when we deal with the poetry of Paulo Henriques Britto, for whom the form is constructed in an intense confrontation with the limits of the language, being expressed in compositions of fixed metrics. Therefore, we consider not only form, but also its inflections such as *formless*, *performance*, and *metamorphosis*, in order to think about how these terms interrogate us and pose questions for our present time.

KEYWORDS: Archeology; form; Herberto Helder; Nuno Ramos; Paulo Henriques Britto

SUMÁRIO

. NOTA INTRODUTÓRIA 9

. ARKHE DA FORMA, FORMA DA ARKHE 12
. FORMAS EIDÉTICAS 34
. PERFORMATIVOS POÉTICOS E POÉTICOS PERFORMATIVOS 49
. POÉTICA DA MOVÊNCIA 58
. AUTONOMIA 80
. MISE EN FORME 84
. INFORME, DEFORMAÇÃO, FORMALISMO: A ESTRANHA SEMELHANÇA 99
. HERANÇAS ROMÂNTICAS E ANÁLISE FORMAL 109
. O ABANDONO À LIBERDADE 112

. EXEMPLOS EXTREMOS 124

HERBERTO HELDER
METAMORFOSE 134
NO PRINCÍPIO ERA O RITMO 134
PATHOS MOVENTE 150
EU JOGO, EU JURO 156

NUNO RAMOS
PERFORMANCE 176
DIFICULDADES DA FORMA 176
OU O QUADRO CONTÍNUO 190
ENTRE NÓS DOIS POESIA (*PAUSA*) 204
O QUE NÃO FEZ, A DOBRA QUE FAZ 216

PAULO HENRIQUES BRITTO
FORMA FIXA 229
MAL DE FORMA 229
FORMAS DO FIM 243

. COMO A LEI DA MATÉRIA BUSCA A FORMA 258

REFERÊNCIAS 270

. NOTA INTRODUTÓRIA

A *Arqueologia da forma* nasce como uma interrogação à palavra que se faz presente quando importa pensar a visibilidade, a apresentação e a aparência de um estado de coisas, assegurando as condições de possibilidade do pensamento que se dedica a refletir sobre os processos de configuração. Essa pesquisa interroga a *forma*, portanto, e a constelação de sentidos adquiridos nos diferentes contextos e discussões nos quais se viu tomando partido. Trata-se, assim, da tentativa de compor uma rede de identidades e diferenças semânticas, produzidas desde o seu surgimento, na Antiguidade, quando a noção dá origem à ideia [*eidos*], entrelaçando a capacidade de entendimento e de juízo ao modo como as instâncias se apresentam.

Elegemos, para tanto, o procedimento arqueológico, com o intuito de imaginarmos uma história de uma história do conceito, que partisse do regime estético, responsável por interromper "toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados".[1] Afinal, qual teria sido o percurso desse vocábulo para que hoje, no domínio da arte, ele não estivesse mais a serviço da *adequação* à matéria? O contemporâneo é, assim, o nosso ponto de partida e o de chegada: entre um e outro, uma aventura que não se propõe exaurir o trajeto de significação da palavra, tampouco explicar linearmente as formações e deformações semânticas, apenas traçar um caminho possível, pautado por momentos em que a *forma* nos interpela, lançando-nos em paradigmas suscitados pelas questões que ela torna sensíveis.

São exemplos de alguns problemas que nos movem, na primeira parte da tese: na Antiguidade clássica, a cisão que o poema sáfico não só tematiza, mas também realiza formalmente; a relação entre jogo e gozo da linguagem nas cantigas galego-portuguesas; o uso da forma enquanto mediação crítica no romantismo; e a negociação do conceito com a noção de crise na passagem para a modernidade. Considerando, ainda, os usos que certos campos do conhecimento fizeram do vocábulo, fez-se necessário, nesse momento inicial, a aproximação de discursividades internas à filosofia, à psicanálise, à História e à teoria da arte, com o intuito de perceber como a *forma* atuou como operador e dispositivo em certas funções específicas de inteligibilidade, não só na prática e no discurso da arte.

Na segunda parte da tese, dedicado à análise dos "Exemplos extremos", objetivamos propor uma crítica *da forma* e *na forma*. Para isso, elegemos três artistas de língua portuguesa, cujos trabalhos nos instigam a tentar perceber os desdobramentos críticos, estéticos e políticos do trabalho formal. Afinal, a forma ainda ressoaria no contemporâneo? A análise das obras se organiza, portanto, por inflexões do vocábulo. Ao primeiro, Herberto Helder, a quem importa a

[1] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 19.

metamorfose, foi concedida uma leitura direcionada sobretudo à noção de mudança. Para o poeta português, "a forma é o ritmo;/o ritmo é a manifestação da energia",[2] de modo que nos propusemos a investigar os desígnios do princípio construtivo, em aliança com a potência de transformação, a orientar tanto sua obra poética quanto seu exercício como tradutor e antologista, como também nos aproximar da maneira como o poeta elege "vozes comunicantes", e se posiciona vorazmente diante da tradição. Em seguida, passamos ao estudo da noção de *performance* em Nuno Ramos, cuja obra se dobra entre o som, a letra, a matéria, a voz, dobrando também o livro e as máquinas de som sobre os espaços expositivos. Nosso objetivo foi ainda investigar os sentidos da "noção de forma fraca",[3] que guiaria a sua obra tanto como resposta à *dificuldade da forma*, característica do modernismo brasileiro, quanto como oposição às *formas fortes*. Importante, nessa investigação, foi atentar para a questão da *formação,* termo dos mais centrais na constituição da literatura nacional. É nesse sentido que o cotejamento com o exemplo de Paulo Henriques Britto, e a noção de *forma fixa*, faz-se crucial, na medida em que a sua obra, constituída por poemas de ritmo marcado, de versos decassílabos e de experimentações com os sonetos, parece, a princípio, representar um contraponto – contraponto esse que se revela ambíguo, posto que a força das formas tradicionais estaria a serviço de um "deus menor",[4] como nos diz um de seus versos.

Portanto, é entre o primeiro momento da tese, dedicado a compor um arquivo parcial das formas, e o segundo bloco, quando analisamos a importância do paradigma formal na obra desses três escritores contemporâneos de língua portuguesa, que intuímos o movimento hesitante de certas palavras, caracterizado pela indecidibilidade entre o significado e o significante, a sincronia e a diacronia. Ao cabo da longa investigação, resta nos perguntarmos: por forma entendemos um vocábulo, uma ideia ou um conceito? Na segunda metade do século XX, historiadores e filósofos alemães se dedicaram a estudar precisamente as palavras com significados históricos, inaugurando a *História dos conceitos* [*Begriffsgeschichte*]. Na tentativa de apreendermos o processo de significação da forma, dialogamos com esse pensamento não para conferir historicidade à reflexão que propomos, mas para perseguir, no emparelhamento dos conceitos com os discursos, uma possível performatividade dos nomes, atuando em favor da movência e da abertura semântica. A *teoria da não conceitualidade*, de Hans Blumenberg, alerta-nos, portanto, para essa zona de desestabilização conceitual que a arte abre, ao revelar a incompatibilidade entre essa classe de palavras e a totalidade da experiência humana. Alguma coisa na poesia perturba a relação entre conceito e gesto artístico.

---

[2] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 137.
[3] RAMOS *apud* NAVES. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade.
[4] BRITTO. *Formas do nada*, p. 24.

Com essas questões a serem analisadas, esmiuçadas, estranhadas, damos passagem a um desses múltiplos caminhos que se abrem quando pensamos na forma como essa noção tão antiga e, ao mesmo tempo, imprescindível à reflexão teórico-crítica, e mesmo à experimentação em ato na obra de arte, que a faz desdobrar-se no informe, na performance e na metamorfose. O convite é à aventura de uma palavra em sua indecidibilidade. Trata-se de perscrutar, portanto, os lugares *performativos* que a forma ocupou, posto que nos importa focalizar não exatamente as regras postuladas, mas o movimento de instaurar outras medidas e visadas para o objeto artístico, dando a ver, posteriormente, os diferentes modos de inflexão desse princípio no contemporâneo e as implicações de sua articulação em obra.

. *ARKHĒ* DA FORMA, FORMA DA *ARKHĒ*

94. What makes me think that form exists?
(Ron Silliman)

94. Having the thought that form exists, you have the fact that it does.
(Alan Davies)

A história dos conceitos, enquanto uma abordagem que busca compreender a constituição linguística de certas experiências no tempo, remonta à Antiguidade, entrelaçando-se com o pensamento sobre as ideias, o que nos remete diretamente às obras clássicas, não tanto no sentido de tentar apreender nelas uma origem, mas percebendo que, desde então, a reflexão é convocada a estabelecer relações entre linguagem, conceito e temporalidade. Nosso objetivo, no entanto, não é traçar a história da reflexão conceitual, mas imaginar *uma história da história de um conceito*, ou seja, perceber como, a partir desse determinado conceito, é possível conceber uma história daquilo que se quis compreender com ele, dando a ver o uso que se fez de certos sentidos e a inteligibilidade circunscrita a ele, as experiências e as expectativas que estiveram em jogo nos contextos de sua inserção discursiva.

Retomemos, portanto, a profunda transformação ocorrida em meados do século XX, quando teóricos alemães trouxeram, para o campo da história, saberes e metodologias da filosofia e da antropologia, de modo a constituir a *Begriffsgeschichte* [História dos conceitos]. Reinhart Koselleck, Werner Conze e Otto Brunner introduziram o fator temporal ligado a um senso de historicismo que faltava ao pensamento sobre os conceitos na tradição da *Ideengeschichte* [História das ideias], conhecida por suas categorias trans-históricas, essencialmente metafísicas, ou pelos obstáculos encontrados à medida que se procurava explicar a temporalidade envolvida no processo de conceituação. Daí que, para Koselleck, os conflitos sociais e políticos devem ser pensados considerando também o horizonte linguístico dos envolvidos, no sentido de explicitar os impasses nos próprios termos utilizados. Não se trata de reduzir os acontecimentos históricos ao nível da linguagem,[5] mas de incorporar os usos linguísticos contextuais na formulação de

[5] Contra essa perspectiva, Koselleck se defendeu: "Um conceito relaciona-se sempre àquilo que se quer compreender, sendo portanto a relação entre o conceito e o conteúdo a ser compreendido, ou tomado inteligível, uma relação necessariamente tensa. […] Isto porque considero teoricamente errônea toda postura que reduz a história a um fenômeno de linguagem, como se a língua viesse a se constituir na última instância da experiência histórica. Se assumíssemos semelhante postura, teríamos que admitir que o trabalho do historiador se localiza no puro campo da hermenêutica" (KOSELLECK. Uma história dos conceitos, p. 136).

conceitos.[6] Ainda que os cruzamentos entre a "virada historicista" e a "virada linguística", sediadas no século XX, abram questões problemáticas, e separem pensadores das correntes, é possível afirmar que a relação entre texto e contexto leva teóricos como Koselleck a definir o conceito pela diversidade de conotações que lhe são incorporadas:

> O sentido de uma palavra pode ser determinado pelo seu uso. Um conceito, ao contrário, para poder ser um conceito, deve manter-se polissêmico. Embora o conceito também esteja associado à palavra, ele é mais do que uma palavra: uma palavra se torna um conceito se a totalidade das circunstâncias político-sociais e empíricas, nas quais e para as quais essa palavra é usada, se agrega a ela.[7]

O núcleo do conceito, portanto, jamais será uniforme em relação às transformações acarretadas pelo contexto histórico, político e social que o envolve. Isso porque a língua, além de se alterar, sobretudo na perspectiva de seu uso pragmático, ainda pressupõe uma *performatividade* do sentido particular ao falante, que passa a ser considerada na dimensão antropológica dos atos de fala. Trata-se, nesse caso, de tentar pensar conjuntamente o pano de fundo linguístico com as ações às quais ele se liga, ainda que daí emerja uma perspectiva contraditória. Por isso, é preciso considerar o conceito em sua unicidade e repetição. Deve-se partir "da possibilidade que em cada uso pragmático da linguagem, que é sempre sincrônico, e relativo a uma situação específica, esteja contida também uma diacronia".[8]

Hans Blumenberg, em diálogo com os dois conflitantes modelos alemães de história,[9] demonstra, em sua obra *Teoria da não conceitualidade*, que o processo de inserção do conceito é anterior ainda à Antiguidade Clássica, atrelando a sua ampla e profunda dimensão simbólica a etapas históricas como a da Idade da Pedra, quando, do processo de hominização, foi possível identificar a capacidade de ver o que ainda não estava ao alcance das mãos à formulação de conceitos. A demanda por uma visão total impõe, desde a mais remota circunstância, certa alienação da realidade. O conceito, então, mais do que responder a uma necessidade de objetividade, de prevenção, de sobrevivência e de autoconservação do homem, guarda em si a condição fundamental de estar no lugar de algo que, necessariamente, ausenta-se ou se esquiva.

---

[6] A rigor, a relação entre a crítica elaborada pela *Begriffsgeschichte* e o desenvolvimento da teoria dos atos de fala, ou mesmo entre a teoria germânica e a teoria desenvolvida em outros ambientes acadêmicos, no que toca a questão da filosofia da linguagem, é conflituosa, e mais extensa do que mencionamos aqui. Para aprofundamento no tema, Cf. JASMIN; JÚNIOR. História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual.

[7] KOSELLECK. *Futuro passado*, p. 109.

[8] KOSELLECK. Uma história dos conceitos, p. 141.

[9] O movimento da *Begriffsgeschichte* foi conhecido não só por suas críticas à imutabilidade na *Ideengeschichte,* mas também pelo projeto de um *Dicionário histórico de filosofia* [*Historisches Wörterbuch der Philosophie*], para o qual Hans Blumenberg teria sido convidado a contribuir pelo editor Erich Rothacker. No entanto, como comenta Luiz Costa Lima no prefácio a *Teoria da não conceitualidade*, a morte de Rothacker e a substituição "por um erudito menos inovador, Joachim Ritter, são suficientes para explicar a recusa da proposta de Blumenberg". No prefácio do *Dicionário*, o editor se justifica afirmando que incorporar a *metaforologia* blumenberguiana no pensamento dos conceitos seria tarefa impossível de se cumprir (LIMA. Introdução à *Teoria da não conceitualidade*, p. 14-15).

Essa seria a definição da *perceptio per distans*, fundamento antropológico do conceito, explicado pelo teórico alemão:

> O conceito nos permite introduzir aquilo que é de conhecer e representar o que não há, aquilo que perceptualmente não é presente. O conceito também nos permite estabelecer lacunas no contexto da experiência, pois está relacionado ao ausente – mas não só para fazê-lo presente senão que ainda para deixá-lo ser ausente.[10]

Estabelecendo, assim, uma dialética entre a presença do conceito e a ausência do objeto – em outras palavras, presença de uma ausência – é que o autor propõe a exploração da *não conceitualidade*, zona essa aberta ao campo da possibilidade, isto é, à potência performativa e poética do sentido e da linguagem, em correspondência ao que se definirá como *metaforologia*, pautada na noção de que "a metáfora é o instrumento de um modo de relação expansivo com um mundo que há muito abandonou as regulações não necessárias da linguagem e os mecanismos da ambiência biológica e, nesse entretempo, se habilitou às instituições evidentes do mundo da vida".[11]

No âmbito da teoria da literatura, campo problemático desde a sua institucionalização e que, a cada momento, revê os seus próprios paradigmas, resistindo tão só pela experiência radical de seus limites, propomo-nos indagar sobre o corte realizado por Blumenberg. Considerando a hipótese de nos depararmos hoje mais diretamente com a demanda de uma revisitação dos conceitos, sendo a nossa época também considerada como *pós-fundacional* ou da *pós-verdade*, teríamos de averiguar se uma possível confirmação dessa suposição teria a ver com os limites que outrora legitimaram a literatura terem se transformado em limiares de intenso fluxo e instabilidade, herdeiros da aliança romântica entre produção artística e reflexão crítica a produzir uma mudança contínua, ou se são ainda as dimensões da nossa prática linguística, sobretudo aquelas advindas da filosofia da linguagem – cujas especulações escancaram o vazio fundante e a negatividade onde se sobrepõem os discursos, os conceitos, as retóricas –, a responsável por essa espécie de inserção do conceito na dimensão performativa. Fato é, ainda que toda comunidade apresente, em menor ou maior grau, uma lógica, uma gramática e uma retórica também da persuasão, na qual o segredo e mesmo a pós-verdade são fundamentais para erigir toda uma cadeia simbólica, a contemporaneidade parece ser singular sobretudo por essas categorias participarem de uma máquina ainda mais potente, que age na produção ininterrupta do falso como dispositivo de manipulação.

[10] BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 130.
[11] BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 146.

Recuando um pouco, não seria, com efeito, despropositado imaginar os efeitos do cruzamento entre a guinada linguística da filosofia e o desenvolvimento da *Begriffsgeschichte*, em suas considerações sobre a dimensão referencial e temporal dos conceitos, bem como a sua aplicação proposicional e performativa. A discussão a respeito do léxico conceitual emerge também em Ludwig Wittgenstein,[12] e a partir dele, justamente porque foi com a identificação entre conhecimento e conhecimento linguístico dos objetos que se tornou possível perceber os *jogos de linguagem* pelos quais se formam, se deformam e se reformam as palavras. E que tais jogos não podem ser jamais desvinculados das formas-de-vida que os colocam em ação.

Trata-se, neste início de século, de um trabalho de *estranhamento* sintático e semântico, motivado não só pela tentativa de se distinguir linguagem usual e linguagem literária, mas também por uma desconfiança de que o alcance do conhecimento depende da consideração dos limites da linguagem, de modo que se torna objetivo dessa empreitada estabelecer relações entre formas literárias, conceitos e fatos de vida. Primeiramente, era preciso isolar esses elementos, como se isolam fragmentos de orações para analisá-los à luz das estruturas e classes gramaticais, que, a partir desse momento, já não se organizam tanto pela *prescrição* quanto pela *descrição*. Esse isolamento, tal como o estranhamento [*ostranienie*] chklovskiano, retira o objeto de sua aparente normalidade, para, em seguida, restituir sua potencialidade.[13]

Dessa incursão operada pelos filósofos analíticos, desconfiados da gramática, irrompe, portanto, o termo *vagueza*, amplamente discutido por um dos precursores dessa corrente filosófica, ainda no século XIX, o também matemático Gottlob Frege, importante pensador da *Begriffsschrift* [Conceitografia], expressão que nomeia uma de suas mais importantes obras. Ali e em *Fundamentos da aritmética*, Frege estipula a exigência de contornos claros e de uma definição nítida para conceitos lógicos e científicos. O desejo é o de desenvolver uma linguagem ideal para dar conta dessas notações conceituais matemáticas, posto que o ideal da precisão seria requisito de toda linguagem cuja aplicação pressupusesse objetividade, analiticidade e logicidade – diferentemente da linguagem comum, cuja gramática não funcionaria de modo igual ao da gramática do pensamento científico.

Wittgenstein, que leva adiante a filosofia da linguagem, assume a profunda influência e admiração intelectual por Frege, citando-o em praticamente todas as suas obras e dialogando com

[12] É importante notar como Wittgenstein, por causa das reflexões sobre as ferramentas linguísticas de conhecimento, sente a necessidade de trabalhar o modo de expor seu próprio pensamento, elaborando, para isso, uma forma extremamente particular de numeração de aforismos, em que há tanto continuidade quanto saltos. Não por acaso, uma de suas mais célebres afirmações aponta para essa elaboração da exposição: "I believe I summed up where I stand in relation to philosophy when I said: really one should write philosophy only as one *writes a poem*" (WITTGENSTEIN. *Culture and Value*, p. 28. Grifo do autor).

[13] Essa aproximação é feita por Marjorie Perloff, que destaca, ainda, que, embora seja possível comparar os dois estranhamentos, gerados, ambos, pelo deslocamento de elementos usuais, não é possível afirmar que Wittgenstein tenha sido lido pelos formalistas russos. Cf. PERLOFF. *A escada de Wittgenstein*, p. 30-31.

ele mesmo que às sombras, sem nomeá-lo. No entanto, distancia-se do matemático quando afirma a *vagueza* enquanto condição constitutiva da linguagem humana, incluindo, para tanto, a linguagem corrente e a analítica. Essa distância corresponde ainda às diferentes considerações quanto ao que foi descrito em uma de suas aulas como a diferença entre a *forma* das palavras e o *uso* das formas das palavras.[14] Na primeira, espécie de ideal da linguagem formal, acreditariam os filósofos lógicos, sublimadores. Aqueles para quem o conceito é apreendido [*grasped*]. Com a segunda, a que importa para o filósofo vienense, sobretudo a partir de *Investigações filosóficas*, estariam de acordo aqueles dedicados a entender o jogo em que as palavras se inserem, considerando, para tanto, a *vagueza* e a *ambiguidade*, expressões da imprecisão ou da contradição, que inevitavelmente enredam as palavras em seus usos.[15]

Para o filósofo da linguagem, quanto mais nos detemos na análise do uso e dos jogos em que os termos se veem participando, mais aberta é a sua definição, e também mais distante de qualquer resquício essencialista ou oculto. E o esforço conceitual deve permanecer na tensão de seus significados, de suas variações. Para resguardar essa abertura, Wittgenstein problematiza a distinção dualista entre linguagem usual e linguagem literária – aquela linguagem do dia a dia pode muito bem ser uma linguagem metafórica, inesgotável, enquanto a literatura, desde há muito tempo, apresenta exemplos de linguagem referencial e literal – a esse fato o filósofo, vivendo nas primeiras décadas do século XX, já pode atentar.

No centro do questionamento sobre a gramática encontra-se a *práxis*: é ela que importa tanto em um uso linguístico em discursos literários quanto em outros contextos. Voltando a sua atenção para aquilo que o filósofo denominará de *jogos de linguagem*, nas aulas de Cambridge, e também nas anotações de *The Blue Book*, qualificam-se algumas *palavras vagas* como "bom" e "belo" de *incaracterísticas*, denotando um conjunto de adjetivos estéticos que têm seus sentidos circunscritos à enunciação.[16] O que nos coloca diante de algumas questões: como sabemos quando podemos fazer uso delas? Como identificamos o nosso contexto como um contexto específico?

De fato, a estética, enquanto estudo da percepção, adquire um valor central no desenvolvimento das proposições wittgensteinianas, na medida em que fornece ao pensador o exemplo de situações linguísticas pragmáticas em que as palavras parecem fazer sobressaltar o próprio procedimento de construção sintática, ao qual só podemos nos referir descrevendo-o,

---

[14] "(Se tivesse de dizer qual é o erro principal que os filósofos desta geração […] fazem, diria que, ao olhar para a linguagem, o que se vê é uma forma das palavras e não o uso das formas das palavras)" (WITTGENSTEIN. *Aulas e conversas sobre Estética, Psicologia e Fé religiosa*, p. 17).

[15] Naturalmente, lembramo-nos, a partir desses dois termos, da noção de *indecidibilidade*, proposta por Derrida diante da aporia de certos significantes em contextos literários e poéticos.

[16] WITTGENSTEIN. *Aulas e conversas sobre Estética, Psicologia e Fé religiosa*, p. 17.

nem sempre explicando-o. A saída encontrada pelo filósofo é, então, a da *apresentação*, cuja função seria a de *mostrar* – mesmo que seja inviável saber o sentido de uma palavra, será sempre possível descrever em que contexto ela atua; mesmo que não saibamos *o que algo é*, devemos saber *dizê-lo* através de analogias, exemplos, descrições. Em resposta ao famoso aforismo "What we cannot speak about we must pass over in silence",[17] o próprio Wittgenstein afirma: "There are, indeed, things that cannot be put into words. They *make themselves manifest*".[18]

Marjorie Perloff, em um de seus estudos sobre o filósofo, comenta aquela que seria uma de suas mais notáveis qualidades intelectuais, desenvolvida, possivelmente, em decorrência do seu sentimento de estrangeiro tanto na cidade de Cambridge, escolhida por ele para se tornar sua morada, quanto na Viena de seu nascimento e de sua origem judaica:

> […] nem mesmo o "domínio" da "língua do país" por ele escolhido pôde erradicar a sensação de diferença sobre a qual Wittgenstein fala. Na verdade, pode ser a própria *distância* dos outros que faz esse poeta-filósofo tão determinado viver *dentro* do campo da linguagem "usual" do país adotado por ele, e ainda estar tão consciente de suas excentricidades.
> Pois o *usual* permanece *estranho* por mais que se apresente detalhadamente seu caráter habitual.[19]

Wittgenstein estranha o habitual, aquilo que se diz diariamente, espontaneamente. Aquela palavra ou aquela construção sintática que se lança em diferentes caminhos não monitorados. É nesse sentido que a nós compete seguir ou propor certo *estranhamento*, percorrendo um caminho que se inicia com a proposição do formalismo, passando pela desconfiança da própria linguagem, em concordância, mesmo que sem saber, com a *crise de verso*, anunciada por Mallarmé, no limiar do século XIX ao XX, decorrente da impossibilidade de se distinguir linguagem prosaica e linguagem poética.

Nota-se que a linguagem entra em um grau de indiscernibilidade, que a distinção entre conceitos e palavras nem sempre é clara, assim como a linguagem literária por vezes é uma linguagem incaracterística. Não sabemos tampouco a respeito de termos que se fazem presentes em toda sorte de discurso, do mais ordinário ao mais analítico, como o de *forma*. Parece-nos tratar-se de um termo tentacular, espraiado, presente ali mesmo onde não se esperava. Figura a que se tenta fugir quando queremos nos referir a uma imagem com contornos mais fluidos – mas que retorna, como sentido incontornável, sempre que se faz necessário descrever analiticamente algum objeto. Como dizia Wittgenstein: "A língua é um labirinto de caminhos. Você vem de um

---

[17] "Sobre o que não podemos falar, devemos calar." (WITTGENSTEIN. *Tractatus Logicus-Philosophicus*, p. 89, (#7). Tradução nossa).
[18] "Há, de fato, algumas coisas que não podem ser colocadas em palavras. Elas *se fazem manifestas*." (WITTGENSTEIN. *Tractatus Logicus-Philosophicus*, p. 89, (#6.5222). Grifo do autor. Tradução nossa).
[19] PERLOFF. *A escada de Wittgenstein*, p. 105. Grifos da autora.

lado, e se sente por dentro; você vem de outro lado para o mesmo lugar, e já não se sente mais por dentro".[20] A *forma* ocasionaria esse mesmo incômodo e esse mesmo desconforto.

Como sinaliza Blumenberg, o homem, desde a sua pré-história, esteve diante do esforço de descrever aquilo que não está diante de seus olhos. Por isso, a *forma movediça* e *movente* das coisas, expressa no desenho do ritmo de homens e animais nas cavernas, foi o modo de tentar apreender a existência no seu movimento. O visível na sua mais breve aparição. Foram os caçadores, só depois os nômades, as primeiras formas-de-vida que pensaram por conceitos. Quando o homem sai das florestas e se abriga nas cavernas, cria essa categoria de expressão, para lidar com a distância e proteger-se do real.

Os caçadores são aqueles que se arriscam no perigo. Não por acaso foram eles que, por esse tangenciamento com o que espreita, teriam desenvolvido a capacidade conceitual. Nas palavras de Wittgenstein: "The subject does not belong to the world: rather, it is a limit of the world".[21] O conceito, nesse sentido, é antropológico, e, para que possamos fazer uma história de uma história de seus diversos empregos e sentidos, ele precisa ser considerado antropologicamente, dando a ver os múltiplos jogos de linguagem em que se insere, os limites com os quais lida e os quais estabelece. Se a *forma* é um conceito que, quando é utilizado, tem a finalidade de *mostrar* algo, de *descrever* seu aspecto, objetiva-se investigar o que é que se mostra e o que é que se descreve quando a forma é evocada no discurso – e se essa descrição impede, portanto, a dimensão performativa da linguagem, que se opõe à descrição. Afinal, a forma *faz* ou a forma *descreve*?

A prática a que está relacionada a recolha de diversos estratos enunciativos (considerando a impossibilidade de certas palavras assumirem sentidos precisos fora de jogos específicos de linguagem), bem como das condições de possibilidade dessas enunciações, reconhecendo ações, contextos, interações, é a da *arqueologia*, cujo sentido se formula a partir da palavra grega *arkhḗ*, que significa, a um só tempo, origem e poder. Em Michel Foucault, a arqueologia se relaciona com a História, por meio do monumento:

> […] em nossos, dias, a história é o que transforma documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Havia um tempo em que a *arqueologia*, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; que poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em

[20] WITTGENSTEIN. *Investigações filosóficas*, p. 114, (#203).
[21] "O sujeito não pertence ao mundo, mas é um limite do mundo" (WITTGENSTEIN. *Tractatus Logicus-Philosophicus*, p. 69, (#5.632). Tradução nossa).

> nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento.[22]

O desejo do filósofo é o de traçar uma *arqueologia do saber*. Para isso, ele diferencia os numerosos tipos de história da ciência, tal como o *recorrencial* e o *epistemológico*, para depois sinalizar qual será aquele que mais compete ao seu projeto: o da *arqueologia*. Enquanto o primeiro responde como o método mais propício à investigação de ciências já constituídas, o segundo se destina a procurar os modos de formalização de uma determinada disciplina ou de um conceito, dando a ver, sobretudo, as adaptações, os combates e as perdas sofridas durante esse processo. Claro está que, em parte, para nos dirigirmos à escavação dos estratos enunciativos aos quais o conceito de forma se vinculou, será necessário evidenciar contextos epistemológicos diversos. No entanto, é precisamente por não se limitar a esses contextos, ao que há de positivamente formalizado nos discursos, que a *arqueologia* emerge como prática para a qual "a cientificidade não serve como norma: o que se tenta revelar, na *história arqueológica*, são as práticas discursivas na medida em que dão lugar a um saber, e em que esse saber assume o status e o papel de ciência".[23]

Para tal, considera-se igualmente o expresso e o não expresso, o visível e o invisível, o linguístico verbal e o não verbal em suas *infinitudes*,[24] de modo a *descrever* o curso da formulação e formalização do conceito e suas rupturas, descontinuidades, aporias, entraves. Incluir a epistemologia é fazer história a partir das passagens da discursividade à cientificidade, da cientificidade que perde sua positividade e torna-se discurso, da cientificidade que se torna saber, apostando na importância desses movimentos reversíveis e desses limiares. Isso não significa homogeneizar as epistemes, tampouco as práticas discursivas ou os sujeitos que aí estão implicados; ao contrário, trata-se, como Foucault salienta,

> […] de mostrar em que consistiam as diferenças, como era possível que homens, no interior de uma mesma prática discursiva, falassem de objetos diferentes, tivessem opiniões opostas, fizessem escolhas contraditórias; tratava-se, também, de mostrar em que as diferentes práticas discursivas se distinguiam umas das outras […].[25]

Por isso, pensaremos a palavra e o discurso como *gestos* nos quais estão implicados sentidos advindos de diferentes práticas linguísticas e não linguísticas, imersos em um universo discursivo mais amplo, de acúmulo, exclusão, recuperação etc. Por *gesto* entendemos "a

[22] FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 8. Grifo nosso.
[23] FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 213. Grifo do autor.
[24] Por infinitude entende-se a anterioridade a qualquer composição e quantificação, sendo o infinito a verdadeira propriedade das coisas, como defende Leibniz em seu *Novos ensaios*.
[25] FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 224.

comunicação de uma comunicabilidade".[26] A História, nesse sentido, faz-se presente não como modelo de tempo progressivo, mas como paradigma constituinte de determinados modos descontínuos e dispersos de falar e calar, de conceitualizar e imaginar, de tornar visível ou de apagar determinados objetos, de fazer e agir. A arqueologia, quando tomada como busca pelos *a prioris* e pelas origens, se não se atenta para a importância de libertar a História da dimensão da continuidade, arrisca tornar-se o que o filósofo denomina de "fenomenologia histórica".[27] Por isso, para ele, o mais importante é afirmar os saltos, as irregularidades e rupturas, impossíveis de serem encaminhadas para um sistema cujo eixo pressuponha um centro, uma matriz.

Lembramos, com Derrida, em uma obra extremamente importante para o que aqui se objetiva, intitulada *Mal de arquivo*, que *arkhḗ* significa tanto *começo*, isto é, ponto de emergência ou irrupção, quanto *comando*, direção:

> *Arkhê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico.[28]

Essa obra derridiana é posterior à defesa do método arqueológico de Foucault em pouco mais de duas décadas e, por isso, consegue colocar algumas questões de ordem epistemológica, a partir de um diálogo mais direto com Freud e a psicanálise. A definição a que nos referimos engatilha toda uma discussão *desconstrucionista* sobre o conceito de *arquivo*, e também sobre a própria noção de *conceito*, porque ambos, ao ver do filósofo, muitas vezes estão respaldando uma vontade de verdade muito particular à positividade dos saberes. No próprio termo *arkhḗ*, encontramos a abertura semântica, de soma e sedimentação de sentidos, assim como de negação e esquecimento de dados, sinônima, portanto, de uma ordenação propícia a embasar tanto o poder constituído quanto o poder constituinte, tanto o princípio de uma lei quanto a impossibilidade ontológica do conceito submetido a uma prática arquivística ou arqueológica.

O *mal de arquivo* responderia, nesse sentido, pela necessidade do apagamento e do próprio esquecimento para essa ordenação dos enunciados. Freud teria contribuído para a desconstrução não da noção de mal, mas da de arquivo, quando pensou o inconsciente permeado por fantasmas, traços e rastros, que ameaçam constantemente o privilégio da presença e colocam em movimento todo ato de registro, abrindo-o para os conteúdos latentes e para os performativos que representam. Abrindo-o, ainda, para o próprio intérprete, cuja performance de leitura jamais

[26] AGAMBEN. *Meios sem fim*, p. 60.
[27] FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, p. 228.
[28] DERRIDA. *Mal de arquivo*, p. 11.

pode ser prevista. No entanto, a busca pelas origens, à qual podemos associar o método psicanalítico, acreditava na possibilidade de um princípio, muitas vezes figurado pela autoridade, como representante da lei, como se dá em *Totem e tabu*. O princípio (ou o comando, nos termos de Derrida), daí depreendemos, é sempre o princípio patriarcal.

Mas Freud e a psicanálise, em relação a *arkhḗ*, não se limitam ao arquivo, pois são lembrados também em associação à arqueologia, a exemplo do interesse do psicanalista, no texto "O delírio e os sonhos na Gradiva", por Pompeia, cidade italiana descoberta a partir de escavações iniciadas no século XVIII e que se prolongaram sistematicamente até 1860. Digno de nota é também o relato de Freud em "O homem dos ratos", quando compara a imutabilidade do inconsciente e o desgaste a que se submete a matéria consciente às antiguidades que se encontram em sua mesa. E completa: "Eram, com efeito, disse eu, apenas objetos achados num túmulo, e o enterramento deles tinha sido o meio de sua preservação: a destruição de Pompéia só estava começando agora que ela fora desenterrada".[29] Alguns comentadores chegam a classificar essas referências a encobrimentos, escavações, sedimentações e desgastes na obra freudiana como "metáforas arqueológicas".[30]

De Freud a Derrida, passando por Foucault, percebemos mudanças no sentido que se dá e no uso que se faz da imagem da arqueologia, ainda que a recorrência dessa imagem, em três importantes pensadores do século XX, reserve algo de ainda desconhecido para nós. Se, para o fundador da psicanálise, a relação é praticamente de *analogia* entre as duas atividades, para Foucault, a atividade arqueológica assume-se como verdadeira *prática*. Derrida, além de ter relido Freud, criticando o modo como resta algo da analogia do inconsciente com a *arkhḗ*, ainda não devidamente extraído pela psicanálise, também tece críticas ao filósofo francês, pela maneira como o método foi conduzido em sua *História da loucura.* O objetivo foucaultiano de fazer uma arqueologia da loucura, tratando do confinamento do louco a partir do século XVIII, pressupunha a possibilidade de fazer esse próprio silenciamento e o encarceramento falarem. O que Derrida criticará, após conceder à obra o seu devido valor, dirá respeito a essa (im)possibilidade: "It is the meaning of 'history' or *archia* that should have been questioned first, perhaps. A writing that exceeds, by questioning them, the values 'origin', 'reason', and 'history' could not be contained within the metaphysical closure of an archaeology".[31]

Ainda que esse debate se estenda para muito além do que mencionamos aqui, e que constitua um ponto de inflexão na relação entre o mestre e o aprendiz, cabe-nos frisar a questão

[29] FREUD. *Duas histórias clínicas*, p. 180.
[30] Cf. STRAUSER. Note sur l'archéologie.
[31] "É o sentido de 'história' ou *archia* que deve ser questionado primeiramente, talvez. Uma escritura que excede, por questioná-los, os valores de 'origem', 'razão', 'história' não poderia estar contida no fechamento metafísico de uma arqueologia" (DERRIDA. Cogito and the History of Madness, p. 43. Tradução nossa).

colocada por Derrida quanto à possibilidade de se fazer o próprio objeto da arqueologia falar, sem que o autor da arqueologia impute-lhe uma linguagem da razão, mesmo que seja no simples organizar o murmúrio, o balbucio, o sem sentido. Tampouco "o fechamento metafísico de uma arqueologia" deve ser desconsiderado, pois é certo que, ao tentarmos lidar com um amplo espectro de textos enunciados a partir de locais muito diferentes entre si, corremos o risco de obrigar que uma certa lógica (mesmo não teleológica) ordene esses múltiplos extratos enunciativos.

Por isso, vale atentar para a própria constituição do termo no pensamento derridiano. No prefácio à edição brasileira de *Musica ficta*, de Philippe Lacoue-Labarthe, o especialista e professor João Camillo Penna comenta a importância do prefixo *arqui-*, vindo de Derrida até o pensamento deste outro filósofo francês, como uma espécie de partilha do tema do originário (em alemão, *Ur*). É exemplo disso a quantidade de *quase conceitos*[32] derridianos, como *arquiescrita*, *arquitraço*, *arquiviolência*, *arquipalavra*, *arquimúsica* e *arquiteatro*, que, na perspectiva do especialista, "não apresentam nenhuma figura, mas a condição mesma de toda figura".[33]

Nesse sentido, a *decisão* por uma prática arqueológica, a partir de Foucault, com Derrida e Lacoue-Labarthe, fundamenta-se não só por considerar que esses diferentes momentos de aparição do conceito na teoria e na crítica formam diversas camadas, sobrepostas, divergentes, discrepantes, expansivas – as quais tentaremos trazer ao discurso –, mas também porque essas camadas apontam para condições de possibilidade de determinados usos do conceito que o extrapolam. Por isso, o presente dessas enunciações só pode ser pensado reputando os pontos nodais dos quais não é possível neutralizar a disparidade e o dissenso. Essa talvez seja uma das razões pelas quais a *arqueologia* se fundamentou como método, prática ou imagem, também pelas ciências humanas, no século XX, estando presente, como vimos, em obras de diferentes pensadores, que estiveram comprometidos com a condição de emergência de certos pensamentos, não só com o pensamento em si, e também com certa epistemologia.

Os últimos dois nomes citados serão imprescindíveis, inclusive, para que nos lancemos sobre uma questão ainda mais originária, se é possível colocar desse modo, sobre a pertinência de se continuar pensando a partir de conceitos. Não é por acaso que citamos os *quase conceitos* de Derrida, notados por Camillo Penna. Sabe-se que o filósofo assim nomeia aqueles operadores de seu pensamento *desconstrucionista*, capazes de permanecer indecidíveis entre os pares de oposição notadamente metafísicos como presença e ausência, cópia e original, Ideia e matéria, voz e escrita. Em suas palavras:

---

[32] PENNA. Lacoue-Labarthe, a música transcendental, p. 22.
[33] PENNA. Lacoue-Labarthe, a música transcendental, p. 23.

> […] indecidíveis, isto é, "falsas" propriedades verbais, nominais ou semânticas, que não se deixam mais compreender na oposição filosófica (binária) e que, entretanto, habitam-na, opõe-lhe resistência, desorganizam-na, mas, *sem nunca* constituir um terceiro termo, sem nunca dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa.[34]

Não há dúvidas de que os indecidíveis, como *quase conceitos*, operam na irredutibilidade da tensão a nenhum dos elementos que formam os pares, mantendo-se como alteridade radical em relação às duplas conceituais que, de certo modo, fundamentam a conceituação. Trata-se, nesse caso, de resistir através do *quase*, porque a própria operação da *desconstrução* ocorre ao largo da lógica dualista dos universais, e propõe, para isso, que o *arqui-*, prefixo de muitos de seus indecidíveis, seja pensando como espécie de *suplemento*, como um excesso da própria falta da origem ou da origem que falta. Essa lógica é clara, por exemplo, no momento em que Derrida irá desconstruir a linguagem como *origem*:

> Tudo acontece como se o conceito ocidental de linguagem (naquilo que, para além da sua plurivocidade e para além da oposição estreita e problemática entre fala e língua, liga-o em geral à produção fonemática ou glossemática, à língua, à voz, à audição, ao som e ao sopro, à fala) se revelasse hoje como a forma ou a deformação de uma escritura primeira: mais fundamental do que a que, antes dessa conversão, passava por mero "suplemento da fala". Ou a escritura não foi nunca um mero "suplemento", ou então é urgente construir uma nova lógica do suplemento.[35]

A nova lógica do suplemento, fundada com a noção de *escritura*, irá ampliar ainda mais o jogo das significações, na medida em que, desconstruindo a noção de origem, impele o pensamento a tomar decisões, a se arriscar no movimento infinito da reflexão, a lidar com valores outros que não os de autenticidade e verdade, por exemplo. A escolha do prefixo *arqui-* aponta, portanto, para a condição de possibilidade de cada um desses termos. Ou para a impossibilidade de uma condição que possui também limites.

Se seguimos Derrida, resta-nos indagar não sobre a origem da noção de *forma*, ela mesma participante de uma combinação a fundamentar a metafísica ocidental, como veremos adiante, mas sobre as suas condições de possibilidade e de impossibilidade. Se consideramos inequívoca a passagem, ainda que não concluída, do regime representativo para o regime estético, assentimos com a mudança em curso no estatuto e nas condições de uso da noção de *forma*. Um dos pensadores mais dedicados à reflexão sobre as transformações entre os diferentes regimes da arte, Jacques Rancière, identifica a emergência do sentido de *democracia* artística quando se caminha em direção ao estético. Para ele, o que está em jogo na literatura, por exemplo, desde o realismo, é a

[34] DERRIDA. *Posições*, p. 49. Grifo do autor.
[35] DERRIDA. *Gramatologia*, p. 8-9.

defesa de uma "igualdade democrática", a partir da qual se nega "toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados".[36] Diferentemente de outros regimes de identificação da arte, nos quais haveria, *a priori*, uma correspondência normativa ou prescritiva (cujo sentido apontava para leis éticas e morais) entre um tema e a sua apresentação, no regime estético perde-se esse vínculo pré-concebido. Assim o pensador explica:

> A noção de modernidade estética recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas.[37]

O regime estético suspende o conceito e desobriga a forma de uma função predeterminada. "O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica."[38] Tampouco o referente se subtrai às mudanças propostas pelo regime estético; a rigor, percebe-se que nem ele constitui um elemento já dado, já formado. Ao contrário, ele se torna estranho a si mesmo, resistindo entre o saber e o não saber. Testá-lo, imaginar-lhe modos de visualidade e dizibilidade será parte de um projeto ainda mais amplo, de "autoformação da vida"[39] ou de projeção de uma "vida por vir".[40]

Claro está que essa vida por vir, entrelaçada ao regime estético, é atravessada por conceitos ou *quase conceitos* como os de *différance*, de Derrida, e reintroduzida na concepção de *experiência da liberdade*, proposta por Jean-Luc Nancy. Em ambos os pensadores, a arte já não se encontra no domínio do próprio, daquilo que faz dela uma questão de identificação, isso porque nem o ser – lê-se o *Dasein* heideggeriano – possui alguma essência. Ao tratarem da *expropriação*, o pensamento se insere no puro jogo das *diferências*, e tem a ver com experiências limítrofes. O pensamento em liberdade, o pensamento sobre a liberdade, são demandados, nesse sentido, pelo regime estético, em consonância com a democracia. Nancy nos mostra como essa categoria, tão central para a experiência artística, não se assenta no estatuto da essência nem se conforma com a existência:

> Car la liberté ne peut plus être ni «essentielle», ni «existentielle», mais elle est impliquée dans le chiasme de ces concepts: il faut penser ce qui fait l'existence,

[36] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 19.
[37] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 27-28.
[38] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 34.
[39] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 39.
[40] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 43.

> en son essence, abandonnée à une liberté, libre pour cet abandon, livrée à lui et en lui disponible.[41]

O que o artista moderno sente é o *abandono* não apenas diante, mas também na própria liberdade implicada nas escolhas que dele emanarão, e nos infinitos modos como a linguagem pode dizer, e mesmo restar não dita, como no termo *différance*. Esse termo é, ele mesmo, um quiasmo, espécie de cruzamento entre a experiência da liberdade e o pensamento experimental. O que se produz desse entrelaçamento é a própria imprevisibilidade – e não a antiga ancoragem do pensamento em teorias ou conceitos já dados.

Nancy pensa a liberdade, portanto, enquanto *coisa* [*chose*], força [*force*] e olhar [*regarde*]. Ela não responde a uma consciência determinadora e autodeterminante, porque é precisamente ela que desobriga a forma (ou, nesse caso, a liberdade) de responder a uma lei, mesmo que a experimentação seja uma espécie de exposição da lei ou à lei. Conceito central, portanto, para o pensamento tanto da liberdade quanto da lei é o de *força*, e não seria justo mencionarmos a relação entre esses termos sem referenciarmos a obra derridiana *Força de lei*, publicada menos de uma década antes da de Nancy, e que acaba por estabelecer um diálogo em torno das mesmas questões. Para Derrida, é precisamente a qualidade diferenciadora da força que permite a desconstrução das lógicas oposicionais:

> […] trata-se sempre da força diferencial, da diferença como diferença de força, da força como *différance*, ou força de *différance* (a *différance* é uma força diferida, diferinte); trata-se sempre da relação entre a força e a forma, entre a força e a significação; trata-se sempre da força performativa, força ilocucionária ou perlocucionária, força persuasiva e de retórica, de afirmação da assinatura, mas também e sobretudo de todas as situações paradoxais em que a maior força e a maior fraqueza permutam-se estranhamente.[42]

Nancy, em todo o seu *L'expérience de la liberté*, ecoa esse sentido derridiano, como um exercício da força na própria linguagem. Se o que está em causa é sempre a condição performativa, aquele que, pelo seu ato, expõe a lei ou expõe-se à luz da lei, seja essa lei uma questão ou não de forma, o gesto crítico deve julgá-lo não apenas confirmando o valor da lei, mas também reinstaurando-o, "como se a lei não existisse anteriormente, como se o juiz a inventasse ele mesmo em cada caso".[43] Na *epokhé* da regra, como qualifica Derrida, toda decisão deve ser ao mesmo tempo regrada e sem regra – deve permanecer no indecidível.

---

[41] "Porque a liberdade não pode ser nem 'essencial' nem 'existencial', mas implicada no quiasmo desses conceitos: é preciso pensar isso que faz a existência, em sua essência, abandonada a uma liberdade, livre para esse abandono, liberta em si e em si disponível" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 13. Tradução nossa).
[42] DERRIDA. *Força de lei*, p. 11.
[43] DERRIDA. *Força de lei*, p. 44.

Derrida, na obra *Vadios*, ao comentar esse texto de Nancy, afirma que o que a liberdade postula "[é] a igualdade das singularidades na incomensurabilidade da liberdade".[44] A liberdade não é a ausência de medida de ou lei, mas, mais especificamente, um "medir-se ao nada" [*se mesurer au rien*],[45] um não ter com o que se medir, não um desregramento. Para Nancy, a liberdade trava uma relação fundamental com a subjetividade, que tem a ver com a noção de medida; o medir-se ao nada é, assim, o ato de o sujeito "tomar a medida de sua existência" [*mettre «soi» en mesure de prendre la mesure de son existence*],[46] ou seja, colocar-se em medida, fazer advir a sua medida a partir do mensurável, do desmesurado ou do incomensurável. Nancy afirma: "[é] talvez, e é mesmo seguramente, uma desmesura" [*C'est peut-être, et c'est même surement, une démesure*].[47]

O diálogo estabelecido por Derrida, ao mesmo tempo que tenta pensar a problemática gerada pelo paradoxo entre a medida, que sustentaria a prática da igualdade, e o incomensurável da liberdade, insere também a questão da *técnica*. Se, outrora, a técnica [*mestria*] foi, na economia clássica da *poiesis*, sinônima de domínio e conhecimento, e, ainda no formalismo, concentrou muito do sentido da *literariedade*, na modernidade, com o advento da liberdade (garantida, pelo menos em tese, pelo estado democrático), *essa estranha instituição chamada literatura* não mais incorreria no risco de, às custas da formação da singularidade, entrar no domínio do cálculo ou da medida:

> […] a liberdade não é apenas o atributo de um ego, o "eu posso" de um livre arbítrio, o poder de um sujeito voluntário, de um sujeito suposto *mestre* [*maître*], uno ou contável, e portanto mensurável (e estaria quase tentado a escrever aqui *maître* [*mestre*], para não estar com mais medidas, *mètre* [*metro*], justa medida, *metron*, medida mensurante e mensurável). Não, a liberdade estende-se a tudo quanto aparece no aberto.[48]

A singularidade, assim como a liberdade, parece, tanto em Nancy quanto em Derrida, esquivar-se de toda polarização entre ausência e presença, demandando um outro modo de lidar com o fato de o *Dasein*, na herança que ambos assumem com Heidegger, já se encontrar abandonado ou lançado no *aberto*. Qualquer medida a que o *Dasein* se refira será uma questão de partilha, localizada, de certo modo, em um *aqui* e em um *agora*, em uma vez que se cria a cada vez. Esse aspecto do *hic et nunc* é importante, sobretudo, para a centralidade da enunciação no domínio da subjetividade e da singularidade. A forma, nesse sentido, não mais advém de uma métrica predeterminada, mas participa da dificuldade que é o determinar e o manifestar de toda singularidade.

---

[44] DERRIDA. Métrica e mestria, p. 115.
[45] NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 97. Tradução nossa.
[46] NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 97. Tradução nossa.
[47] NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 97. Tradução nossa.
[48] DERRIDA. Métrica e mestria, p. 120. Grifos do autor.

Essa discussão travada com Nancy por Derrida em muitos fatores contribui e participa do que Rancière diz ser a *autoformação da vida* ou a *vida por vir*, e também do pensamento sobre liberdade e democracia em suas dimensões futuras, como aquilo que chega, que não cessa de se prometer e de se evadir na promessa. O filósofo argelino comenta a importância dessas "duas avenidas do porvir, o democrático e político",[49] no sentido de pensar o que seria a *partilha* [*partage*] – tão cara às obras de Rancière, inclusive. Busca, então, em *L'expérience de la liberté*, o sentido de espaçamento, essa acontecimento sempre em vias de se fazer e de ter de se refazer, e responsável por introduzir a subjetividade em uma dinâmica que ameaça o eu [*moi*], o si [*soi*], o ego, o *autos*. Mesmo a solidão ou a ipseidade, em algum momento, participam da partilha e nela se constituem – arriscando e comprometendo sempre aquilo que lhe é particular:

> Ainsi, nous est partagé cela qui nous partage: le retrait de l'être, qui est le retrait de la propriété de soi, et l'ouverture de l'existence comme existence. C'est pourquoi, s'il est vrai en un sens que la solitude est totale, comme toute notre tradition le répete, et s'il est vrai aussi en un sens que la liberté est l'intraitable indépendance capricieuse d'un être singulier délié de tout, il est vrai aussi, et de maniere aussi irréductible, que dans la solitude et même dans le solipsisme – au moins entendu comme un sola ipsa de la singularité – l'ipséité est elle-même constituée par le partage et comme partage. C'est-à-dire que l'ipséitê de la singularité a pour essencele retrait de l'aséité de l'être. Aussi, l'être de son «soi» est ce qui reste «soi» lorsque rien ne revient à soi.[50]

Os três filósofos de que estamos a falar estão, aos seus modos, preocupados com a partilha e com o espaçamento na democracia. Os valores a eles atribuídos, como os de liberdade e igualdade, carecem, portanto, de um ato de fé. A passagem ou a realização desses valores só se dá como efeito de uma crença, de uma aposta, de um crédito, de uma negociação com o incomensurável. Suspende-se, portanto, qualquer regra, lei ou medida que garanta essa realização – suspende-se, inclusive, o sensível e o saber, que passam a ser habitados por potências heterogêneas, isto é, pelo não sensível e pelo não saber. Porque o regime democrático autoriza o cálculo de qualquer medida, autoriza-se, consequentemente, calcular o incalculável e o incomensurável, implodindo os antigos procedimentos de medição e de mediação.

Assim, na inviabilidade de se definir qualquer coisa pelo cálculo, invade-nos a questão de como estabelecer a medida daqueles que participam da democracia e partilham-na. Considerando,

---

[49] DERRIDA. Métrica e mestria, p.105.

[50] "Assim, estamos divididos naquilo que nos divide: a retirada do ser, que é a retirada da autopropriedade e a abertura da existência como existência. É por isso que, se é verdade, em um sentido, que a solidão é total, como toda a nossa tradição repete, e se também é verdade em certo sentido que a liberdade é a intratável independência caprichosa de um ser singular livre de tudo, também é verdade, e de maneira tão irredutível, que na solidão e mesmo no solipsismo – pelo menos entendido como *sola ipse* da singularidade – a ipseidade é, ela própria, constituída pela partilha e como partilha. Ou seja, a ipseidade da singularidade tem como essência a retirada da asseidade do ser. Igualmente, o ser do seu 'si' é o que permanece 'si' quando nada volta a si" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 97. Tradução nossa).

com Rancière, a *partilha do sensível* como "uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das 'ocupações' num espaço de possíveis",[51] sabemos que a questão principal, que responde pela partilha no espaçamento, de que falam Nancy e Derrida, deve ser tida como disputa e como controvérsia constantes. A ideia de democracia sustenta essa concepção de um "recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência",[52] na qual intervém também a arte.

Essa intervenção, no caso das artes que se valem de palavras, coloca-nos uma série de questões, de tal modo complexas, que a elas confiaremos reiteradas discussões na presente pesquisa. Por ora, importa-nos introduzirmos o que se impõe como desafio ao pensamento: afinal, o que *fazem* as palavras? Essa pergunta ecoa, decerto, a obra do filósofo da linguagem John L. Austin nomeada *How to Do Things with Words*. Nela, é apresentada a teoria dos atos de fala, por meio da qual se desconstrói a falácia do uso primordial da linguagem, que responderia pelos constativos. Tal falácia se sustentaria pela ênfase no procedimento *descritivo* dos fatos da linguagem, correspondente à perspectiva de Wittgenstein, por exemplo, que se destinaria a verificar valores como os de verdade. Austin propõe, sobretudo para a filosofia, refletir sobre casos em que proferir uma sentença "não é descrever o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar o que eu estou praticando: é fazê-lo".[53]

Essa obra representa, de fato, um marco – a princípio restrito ao domínio do que se convencionou chamar como virada linguística da filosofia –, ao conferir visibilidade para a potência criadora da linguagem – ainda que não fosse exatamente esse o objetivo de Austin. A partir da análise de conceitos e da linguagem ordinária, objetivava-se propor uma discussão que incluísse questões como ética e responsabilidade, considerando que a linguagem *age* no real. No entanto, o filósofo descreve as condições de possibilidade para que essa ação se dê, de fato, no sentido de que o que está em jogo não é tanto se uma declaração dessa natureza é verdadeira ou falsa, mas se as circunstâncias que a permeiam possibilitam a felicidade de sua realização:

> Genericamente falando, é sempre necessário que as *circunstâncias* em que as palavras forem proferidas sejam, de algum modo, *apropriadas*; freqüentemente é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam ações "físicas" ou "mentais", ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. Assim, para eu batizar um navio é essencial que eu seja a pessoa escolhida para fazê-lo; no casamento (cristão) é essencial para me casar que eu não seja casado com alguém que ainda vive, que é são e de quem não me divorciei, e assim por diante; para que uma aposta se concretize, é geralmente necessário que a oferta tenha sido aceita pelo

[51] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 63.
[52] RANCIÈRE. *A partilha do sensível*, p. 16.
[53] AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 24.

> interlocutor (que deve fazer algo, como dizer "Feito") e uma doação não se realiza caso diga "Dou-lhe isto", mas não faça a entrega do objeto.[54]

Austin nomeia alguns fatores de infelicidade do performativo, como a insinceridade, a quebra de compromisso, a discordância entre enunciação e público no que tange a um procedimento mútua e convencionalmente aceito. Derrida, no ensaio "Signature événement contexte", é enfático na sua crítica à conceituação do performativo em Austin, ao considerar "o estatuto do acontecimento em geral, do acontecimento de fala ou pela fala".[55] A felicidade ou infelicidade de um ato de fala jamais poderia basear-se na ideia de comunicação austiniana, pois é improvável que a comunicação resulte em um *transporte* efetivo de um sentido pré-acordado entre duas ou mais pessoas. Há ainda outras críticas, por exemplo, à acessibilidade e à total apreensibilidade do sujeito em relação à sua consciência, para que o enunciado performativo possa ser classificado como feliz ou infeliz dependendo de seus efeitos. O filósofo argelino abre o campo de atuação dos performativos para a noção de *possibilidade* (em consonância, inclusive, com a noção de *arqui*) e de *eventualidade*, capazes de alterar tanto a efetividade do enunciado quanto a sua própria enunciação. Mas a crítica fundamental presente nesse ensaio, a nosso ver, é direcionada ao argumento sobre a prevalência de exemplos no modo indicativo do presente na primeira pessoa. Para Austin, a pessoa responde pela *assinatura* como sinônima de *fonte/origem*, necessárias para assegurar o ato de fala.

> Uma vantagem da forma com a primeira pessoa do singular do presente do indicativo da voz ativa – e também das formas na voz passiva (na segunda e terceira pessoas e quando o verbo é "impessoal"), todas elas com a assinatura aposta – é que se torna *explícita* esta característica implícita da situação linguística. Além do mais, os verbos que, em base do vocabulário, parecem ser especialmente performativos servem à finalidade especial de *explicitar* (o que não é o mesmo que relatar ou descrever) qual é a ação precisa que foi realizada ao proferir-se a expressão.[56]

Entretanto, Derrida aponta a inocência do filósofo da linguagem em não duvidar de que, nos enunciados orais, a *fonte*, ainda que no presente do indicativo e em primeira pessoa, esteja de fato *presente*, e que, nos enunciados escritos, a ligação entre origem e assinatura esteja garantida – essa é, inclusive, a discussão derridiana proposta na *Gramatomologia* e em *A farmácia de Platão*, com as quais debateremos mais adiante. O termo *assinatura*, caro ao filósofo, jamais significaria a presença, pois o que ela assegura é, inversamente, a não presença de sua origem:

---

[54] AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 26. Grifos do autor.
[55] DERRIDA. Assinatura acontecimento contexto, p. 368.
[56] AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 62. Grifos do autor.

> Por definição uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência. Esta permanência geral está de algum modo inscrita, pregada na pontualidade, presente, sempre evidente e sempre singular, da forma de assinatura. É essa a originalidade enigmática de qualquer rubrica. Para que a ligação à fonte se produza, é necessário portanto que se retenha a singularidade absoluta de um acontecimento de assinatura e de uma forma de assinatura: a reprodutibilidade pura de um acontecimento puro.[57]

Tais condições, portanto, não podem ser asseguradas. As condições de possibilidade da assinatura são, de acordo com Derrida, as condições da impossibilidade de sua pureza. Por isso, a filosofia analítica de Austin acabaria por se reduzir a uma hermenêutica, impotente, desde a sua origem, para captar o conteúdo semântico, sempre *disseminado* e posto em risco pela escrita. Cabe ressaltar aqui que a ênfase dada ao performativo oral, referente ao uso ordinário da linguagem, entra em choque com a leitura do performativo derridiano, pautado na experiência literária.

A discussão iniciada por Derrida abre espaço para se indagar a respeito da ideia de *pureza relativa* dos performativos. É através desse gancho que Judith Butler irá aproximar a noção de *iterabilidade* à performatividade; essa capacidade de repetir e de diferir, em diferentes contextos, é fundamental para entender o modo como um termo pode violar o seu próprio contexto, negá-lo, contradizê-lo. Assim ela confirma: "performativity must be understood not as a singular or deliberate 'act', but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names".[58]

Vale notar sucintamente como Butler trabalha a performatividade do discurso no sentido de pensar a constituição dos corpos e a importância da matéria não em termos de determinismo, mas com o intuito de evidenciar a resistência que cada uma dessas constituições materiais oferece às transformações. O pós-estruturalismo teria duvidado da importância da matéria, porém, a filósofa defende a desconstrução de sua pretensa centralidade valendo-se do termo e atentando-se para o drama a que materialidade está sujeita. O gênero (entendido tanto como uma teoria dos corpos quanto como uma teoria textual) só adquire seu sentido a partir da reiteração e da repetição, que não se dão sem deixar fissuras e lacunas constitutivas dessa mesma construção enunciativa e performativa.

J. L. Austin, Jacques Derrida, Judith Butler (aos quais poderíamos ainda incluir Paul Zumthor, Hans Ulrich Gumbrecht, entre outros), apesar da singular maneira como lidam com a performatividade, deparam-se, incontornavelmente, com o fato de que a linguagem não só *cria*

---

[57] DERRIDA. Assinatura acontecimento contexto, p. 371.

[58] "[…] a performatividade deve ser compreendida não como um 'ato' singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia" (BUTLER. *Bodies that Matter*, p. 2. Tradução nossa).

mundos – mundo de linguagem, mundos de passagem – como também *participa* do mundo, gerando nele efeitos, atuando nos corpos. A palavra, proferida oralmente ou na escrita, age na partilha do sensível. A presente pesquisa, na medida em que se detém sobre o contemporâneo, a partir de uma *arqueologia da forma*, visa tratar de exemplos paradigmáticos do modo como esse conceito, não mais pensado como norma, implica, a partir de então, uma *decisão* com encadeamentos éticos e, portanto, políticos, advindos de certa participação na sensibilidade, palavra esta tão cara ao regime estético da arte.

Como veremos adiante, a forma emerge do pensamento sobre a natureza. No entanto, observa-se, a partir do século XIX, um antinaturalismo crescente, advindo da compreensão do caráter causal e casual da natureza – ele é a resposta ao imperativo de dominação da natureza por sua qualidade metafísica ser sinônima de destino e de determinismo, e se torna o argumento do trabalho técnico e artístico como embate com a matéria. Para Hans Robert Jauss, o poeta-crítico Paul Valéry teria sido "le fondateur d'une esthétique sans nature".[59] Opondo essa estética, essencialmente autoproduzida, a uma estética idealizada, do referencial natural, o crítico alemão conclui que Valéry, ao final, acaba por demonstrar os excessos gerados pela onipotência do Homo Faber, que sonhou tudo poder fabricar.

Ainda que seja possível inserir o comentário de Jauss em uma longa tradição do pensamento teórico e crítico que identifica arte moderna e antinatureza, não se trata, nesse caso, de confirmar uma separação pacífica e definitiva entre Modernidade e Natureza. Ao contrário, com Jauss, tentamos evidenciar o modo como a arte sente a necessidade, internamente gerada, de produzir um outro estatuto que não se funde mais sobre a ideia de um princípio natural. Lembremos, por um momento, o diálogo travado entre Valéry, Mallarmé e Edgar Degas, narrado no ensaio "Poesia e pensamento abstrato". O pintor, diante da dificuldade de compor versos, interpela Mallarmé dizendo algo como "Estou cheio de ideias, mas não consigo escrever", ao que o poeta responde: "Mas não se fazem versos com ideias, e sim com palavras". Valéry concorda com o poeta, apesar de saber que, na fala de Degas, entendia-se "ideia" enquanto "imagem". Seu comentário a esse diálogo é o seguinte:

> Há, portanto, algo mais, uma modificação, uma transformação, brusca ou não, espontânea ou não, trabalhosa ou não, que se interpõe necessariamente entre esse pensamento produtor de ideias, essa atividade e essa multiplicidade de questões e de resoluções internas; e depois, esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não *ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos*; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por *outro*

[59] JAUSS. L'art comme anti-nature, p. 90.

> personagem que não aquele que os diz, e dirigir-se a *outro* que não aquele que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*.[60]

Nessa *língua menor*, diriam Deleuze e Guattari, estabelece-se um descompasso entre aquilo que se diz e aquilo a que se refere, entre o pensamento e a voz, culminando na tese de que o poema se torna, paulatinamente, a contemplação da própria língua, causada pela ruptura com a natureza. "Resulta dessa análise que o valor de um poema reside na indissociabilidade do som e do sentido. Ora, eis uma condição que parece exigir o impossível. Não há qualquer relação entre o som e sentido de uma palavra."[61] No entanto, o verso volta, exigindo justamente esse impossível. O som e a natureza impõem-se reclamando o sentido perdido, a queda do verso na própria quebra.

Hoje talvez assistamos ao retorno da natureza, assim como o sentido da forma também se altera, ao implicar uma cesura da volta no voltar, como aquele *mal do verso*, mas não mais como modelo, medida ou Ideia platônica, nem como o preconcebido, inaugurando uma dimensão metamórfica para sua *aparição*.[62] A hipótese a ser averiguada é se a ênfase dada nos processos geográficos, geológicos, gerativos e erosivos da matéria, por toda uma tradição poética portuguesa – passando por Herberto Helder e Carlos de Oliveira, e também por nomes da literatura brasileira contemporânea, como o próprio Nuno Ramos, na esteira de um Euclides da Cunha –, aponta para a emergência de um novo paradigma da relação entre arte e natureza, não mais com a forma dada, mas entre ela e a forma construída, no limiar instável entre os estágios arcaicos e a modernização, entre a humanidade e a animalidade, como *passagem* ou *ruptura*.

O objetivo é, a partir de agora, passarmos à leitura das obras literárias. *On a touchè à la critique, on a touché au vers.* O multiartista brasileiro, citado há pouco, confessou, em uma entrevista ao crítico de arte Rodrigo Naves, trabalhar com uma noção de "forma fraca", que o obriga a se manter em movimento constante.[63] Logo adiante, Nuno confirma tal proposição alegando que não possui um "coração formal". É nosso intuito, portanto, propor uma leitura de suas obras que nos permita entender se há, de fato, uma forma fraca a guiar o seu trabalho, ou se a noção de forma é que se revela fraca por se ancorar em sentidos derivados de perspectivas formalistas. Certo é que percebemos, tanto em sua produção verbal quanto nas artes visuais, a criação de objetos para observação da formação e da transformação da matéria, no contato e no contraste entre as linguagens, que completam, suplementam, interpõem-se umas nos ciclos das outras.

---

[60] VALÉRY. Poesia e pensamento abstrato, p. 216. Grifos do autor.
[61] VALÉRY. Poesia e pensamento abstrato, p. 222.
[62] A decisão pelo termo *aparição* se dá em franco diálogo com a proposta da obra de Didi-Huberman de usá-la como linha de fuga à oposição aparência *versus* essência. Não se trata tanto de relacionar a aparência ao simulacro ou ao falso, mas de evidenciar, por esse outro vocábulo, a dimensão fenomênica do evento irredutível.
[63] RAMOS. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade, [s.p.].

Por outro lado, o contemporâneo abriga diferentes e até contrários modos de conceber a prática artística, e então o quadro alarga-se e complexifica-se nessa dissonância. Por esse mesmo motivo, iremos nos deter na poética do poeta-crítico Paulo Henriques Britto, para quem a métrica e as formas fixas importam no sentido de um tensionamento travado com a linguagem coloquial. Embebido do exercício que foi muito caro também a Fernando Pessoa e a Carlos Drummond de Andrade, que se colocaram sob a rigorosa experiência da métrica, na escrita de sonetos, por exemplo, Henriques Britto, por sua vez, exerce um trabalho com os limites da forma, compartilhando, portanto, daquela dificuldade que torna o poeta um poeta moderno.

O terceiro nome a compor essa pesquisa é o de Herberto Helder, que, em certo sentido, pode ser pensado ao lado de Nuno Ramos, por experimentar também o devir e a transmutação na própria obra. Ainda que a força de seu trabalho seja revelada em um poema singular, ela amplifica-se na continuidade dos poemas, cujo conjunto foi nomeado, em dado momento, de *Ou o poema contínuo*. Como se o centro se espraiasse em toda parte, restando, ainda assim, indecifrável. Como se a vocação se cumprisse na voragem de um trabalho sempre por recomeçar.

Na medida em que cabe ao artista a *decisão*, pretendemos pensar se a sua escolha engendra um parecer político, e se os efeitos daí decorrentes não poderiam significar a formulação de alguns paradigmas centrais da produção poética no contemporâneo, e não a inespecificidade,[64] que parece marcar alguns discursos críticos. Como até aqui estivemos tentando relacionar a presença da natureza nas obras artísticas e a sua implicação com o pensamento sobre a forma, trata-se de, nessa virada política da arte, pensar a politização da natureza, posto que a estética desobriga a forma de se corresponder a ela ou de mimetizá-la.

Claro está que não se trata de um desejo de retorno aos intuitos formalistas de autonomia e legitimação da literatura via procedimentos formais, mas de perceber, na *forma*, um modo de refletir a obra, o seu fazer, a sua ação como prática performativa. A forma como uma linguagem entre outras, e não como elemento essencializante. A possibilidade de a obra jogar a forma contra a forma mesma, criticamente. Para isso, é de fundamental importância considerar que o espaço da *crítica* está circunscrito ao fenômeno da *crise*, haja vista a origem grega em comum dos dois

[64] O termo *inespecificidade* é desenvolvido por Florencia Garramuño em vários de seus ensaios, nos quais a pesquisadora argentina parte do pressuposto de que a arte contemporânea não mais teria a ver com a forma. Comentando a arte visual de Nuno Ramos, ela afirma: "Ao retirar a arte da forma e aproximá-la dos efeitos sensoriais que esta disposição produz, a consideração dos afetos e das relações entre os objetos e materiais adquire maior importância na recepção desta prática estética" (GARRAMUÑO. *Frutos estranhos*, p. 98). Soma-se a esse cenário a ideia de um "repositório de formas", defendido por Paulo Henriques Britto, em ensaio no qual o poeta-crítico comenta a produção contemporânea de poesia, concluindo que "[d]o ponto de vista dos poetas com menos de quarenta anos de idade, o verso livre, o poema em prosa e o poema concreto são apenas outros tantos componentes do repertório de formas à disposição de todo poeta, ao lado do soneto, da sextina, do haicai, da oitava-rima e tantos outros" (BRITTO. A poesia no momento pós-vanguardista, p. 115-116).

vocábulos: *krínein*. Nesse sentido, o percurso da crítica em se posicionar diante de um contexto de crise é tomado por um ritmo, e não tanto por uma consciência autoevidente, lógica.

Um interesse arqueológico é um interesse filosófico. Assim, filosofia e literatura participarão ativamente na constituição desse saber (*precipitado*, posto que se antecipa àquilo que ainda não foi considerado, mesmo voltando-se para a recolha dos restos, dos rastros de origem, e *limitado*, porque uma escavação jamais terá fim) não estritamente linguístico, uma vez que há sempre algo da própria experiência em vias de iniciar sua participação no âmbito da linguagem e alterar o sentido infinito do passado e sempre precário do presente. Porque aquilo que vem não cessa de vir, advém como advento e como evento, tentaremos manter os olhos para adiante e para trás, como o *Angelus Novus*, de Klee, tão bem notado por Walter Benjamin, de modo a perceber o sem figura ou o sem forma, o infigurável ou o informe, a manifestação capaz de recolocar em jogo os discursos.

. FORMAS EIDÉTICAS

Que quando é alto e régio o pensamento
Súbita a frase o busca
E o escravo ritmo o serve.
(Ricardo Reis)

O primeiro momento da pesquisa arqueológica circunscreve a Antiguidade, e também alguns dos exercícios contemporâneos de revisitá-la em seus pressupostos. Com isso queremos dizer que não se trata de tentar localizar a origem do conceito de *forma*, mas de se esforçar para garantir a demonstração de seus fundamentos, seguindo as reminiscências das primeiras causas e os rastros que nos colocam diante de filósofos como Platão, que, por sua vez, recorria ao mito quando não estava seguro sobre o modo como algo aconteceu, isto é, quando não era possível traçar uma a*rkhḗ*. Está aí uma dobra da condição de possibilidade sobre uma condição de impossibilidade, que encontra na abertura do mito a única via para a emergência do pensamento e do sentido.

Remontemos, então, aos primeiros problemas colocados pela filosofia: aqueles dos jônicos, os de Anaxágoras e Empédocles e os dos pitagóricos. Uma vez que "todos os seres humanos naturalmente desejam o conhecimento",[65] Aristóteles organiza, em sua *Metafísica*, o desenvolvimento das questões filosóficas dos primeiros princípios.[66] Os jônicos, ancorados na

[65] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 980a22.
[66] "Assim, fica claro que a sabedoria é conhecimento de certos princípios e causas" (ARISTÓTELES. *Metafísica*, 982a1).

causa material (por ser ela a única causa que conheciam), teriam derivado, dos cinco elementos (água, ar, fogo, terra e água) e de suas relações e permutações, uma possível classificação para as variedades filosóficas. O estagirita comenta essa essencialidade dos princípios:

> A maioria dos primeiros filósofos concebeu apenas princípios materiais para todas as coisas. Aquilo de que todas as coisas consistem, de que procedem primordialmente e para o que, por ocasião de sua destruição, são dissolvidas em última instância, permanecendo a essência, ainda que modificada por suas afecções – isso, dizem, é um elemento e princípio das coisas existentes. Daí acreditam que nada é gerado ou destruído, uma vez que essa entidade primária conserva-se sempre.[67]

Mais adiante, Anaxágoras e Empédocles, em vez de se deterem nas propriedades elementares, teriam se perguntado sobre as mudanças – pergunta essa que não se responde pela matéria. Afinal, não é "o próprio substrato que produz sua própria mudança".[68] Aristóteles indica a próxima etapa, que seria a necessidade de se diferenciar "a causa material e o princípio do movimento".[69] Empédocles, mais do que Anaxágoras, teria enfatizado que o próprio movimento divide-se ainda em "duas forças contrárias e distintas".[70]

Paul Ricœur nomeia o princípio de movimento de "causa formal"[71] para distingui-lo da "causa material", que permanecerá presente nos dois filósofos pré-socráticos, ainda que, como Aristóteles mostra, Leucipo e Demócrito tenham elencado como princípios elementares o *cheio* e o *vazio*, identificando-os, respectivamente, com o *ser* e com o *não ser*. O filósofo francês, em sua obra *Ser, essência e substância*, comentando a tripartição proposta pelo filósofo grego, mostra como Aristóteles inclui o nome de Platão no conjunto dos pitagóricos, para os quais ainda importaria a questão dos princípios, mas, diferentemente dos jônicos, passa-se a contar com os fisiólogos e os seus números, para se conhecer a causa material.

A rigor, temos em Platão uma reflexão sobre o índice *ontológico*, isto é, sobre a significação que devém da essência, associada, por sua vez, às Ideias ou às Formas. Leitor de Crátilo e de Heráclito, em sua juventude, Platão herdou o pensamento sobre o fluxo a que está sempre submetido o mundo sensível. Mas, ocupando-se das definições ontológicas do *ser*, precisou afastar-se daquilo que se revela um obstáculo à apropriação por sua qualidade mutável. Por isso, deu o passo em direção às Ideias, espécie de entidade segundo a qual os nomes são dados. À pluralidade das coisas e às singularidades, nomeou-as de Formas – eis aí o desenvolvimento de

---

[67] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 983b5.
[68] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 984a20.
[69] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 985a10.
[70] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 985a30.
[71] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p. 173.

uma importante corrente do pensamento filosófico, conhecida, posteriormente, como nominalista.

O motivo para Platão tornar a Forma o equivalente simétrico das Ideias responde pelo fato de que as Ideias são passíveis de ser encontradas – e, consequentemente, se com elas nos encontramos, é porque elas têm uma figura ou ao menos um contorno. Nesse contorno, projeta-se a unidade das coisas, o seu fundamento último. Ver, nesse sentido, é ver o imutável, o ser, a Idea. As Formas, por isso, são apreensões eidéticas,[72] e nelas a arte é incluída, porque é também um dos modos de determinação estática. Ricœur, ancorado em comentadores da obra platônica, reúne os significados do termo *eidos*:

> Segundo Taylor, o termo teria uma origem geométrica e significaria o contorno de uma figura. Ross mostra que Platão buscou a palavra no vocabulário popular; nesse momento a palavra já está sobredeterminada: indica o contorno externo, mas também a estrutura interna (*Beschaffenheit*) de uma figura.[73]

Para então concluir: "A palavra eidos tem um sentido já semilógico (lugar de uma espécie numa classificação); é o aspecto que uma coisa qualquer assume".[74] *Eidos* é o lugar da transposição do visível para o inteligível, uma vez que, na visualização, visualiza-se algo do próprio inteligível. Tal apreensão eidética da arte, pressuposta pela determinação forma-matéria, corresponderá a toda uma tradição que parte de Platão e chega a Hegel, e, em Heidegger, desvia-se em busca de uma outra compreensão para o fenômeno da verdade, liberta da metafísica.

Na importância concedida à visibilidade, Platão distingue aparência e essência, mas para pensá-las em relação. As coisas *são* suas próprias aparências. Em um diálogo de *Teeteto*, estabelecido com Sócrates, o primeiro diz: "Minha opinião, pois, é que quem sabe alguma coisa sente o que sabe. Assim, o que me aparece neste momento é que conhecimento não é mais que sensação".[75] Ao que o segundo responde, mais adiante: "Logo, aparência e sensação se equivalem com relação ao calor e às coisas do mesmo gênero; tal como cada um as sente, é como elas talvez sejam para essa pessoa".[76]

Porque as coisas *têm* aparências, elas *são* as aparências. Porque há formas inteligíveis, a realidade sensível é cognoscível. As formas possibilitam a Platão fazer a leitura da teoria do devir de Heráclito, sem aderir totalmente a ela, no sentido de que se corrobora a doutrina do fluxo da realidade sensível, mas não a do fluxo de todas as coisas. As formas não mudam, são sempre o

---

[72] Esboça-se, desde já, a determinação transcendental da Forma como figura da Ideia, que, posteriormente, irá fundamentar o pensamento da *Gestalt*, como um dos desdobramentos da metafísica moderna. Cf. LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 58.
[73] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p. 8.
[74] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p. 8.
[75] PLATÃO. *Diálogos I*, 151e.
[76] PLATÃO. *Diálogos I*, 152b-c.

que são, e, por isso, o conhecimento é acessível.[77] Essa tese da separação das formas em relação aos sensíveis, cujo pano de fundo responde pela teoria do fluxo, divide opiniões quanto ao que seria mais importante em Platão: o pensamento sobre a mudança ou a questão da copresença de opostos como propriedade de dado elemento. Um pouco mais à frente, nesse mesmo diálogo, introduz-se a questão da dupla determinação:

> *Sócrates* – Então, em nome das Graças, não teria Protágoras, esse poço de sabedoria, falado por enigmas para a multidão sem-número, na qual nos incluímos, porém dito em segredo a verdade para seus discípulos?
>
> *Teeteto* – Que queres dizer com isso, Sócrates?
>
> *Sócrates* – Vou explicar-me, e não será argumento sem valor, a saber: que nenhuma coisa é una em si mesma e que não há o que possas denominar com acerto ou dizer como é constituída. Se a qualificares como grande, ela parecerá também pequena; se pesada, leve, e assim em tudo o mais, de forma que nada é uno, ou algo determinado ou como quer que seja. Da translação das coisas, do movimento e da mistura de umas com as outras é que se forma tudo o que dizemos ser, sem usarmos a expressão correta, pois em rigor nada é, tudo devém. Sobre isso, com exceção de Parmênides, todos os sábios, por ordem cronológica, estão de acordo: Protágoras, Heráclito e Empédocles, e, entre os poetas, os pontos mais altos dos dois gêneros de poesia: Epicarmo, na comédia, e Homero, na tragédia. Quando este se refere *Ao pai de todos os deuses eternos, o Oceano e a mãe Tétis*, dá a entender que todas as coisas se originam do fluxo e do movimento. Não achas que é isso mesmo o que ele quer dizer?
>
> *Teeteto* – É também o que eu penso.[78]

Nesse único trecho, as duas questões citadas, a do devir e a dos opostos, são colocadas de modo que se entrelaçam uma na outra. Sócrates desenvolve uma teoria da sensação em que pesa tanto a mudança quanto a relatividade. Lembremos, no entanto, que o valor relativo é também uma manifestação mítica muito comum à filosofia. Algo não é grande ou pequeno em si, mas nas relações que estabelece. E aquilo que devém, devém não por si mesmo, mas em relação a alguma outra coisa ou a alguém – essa pulsão que posterga a origem e o fundamento primeiro autoriza, ao mesmo tempo, que o pensamento estabeleça uma série infinita de laços, de pesos e de medidas.

Concomitantemente a esse desafio de pensar o valor relativo, o filósofo, com a atenção voltada para os contornos, que lhe é tão peculiar, ressalta a importância de se definirem os conceitos, os *autos* e *ipses*. Porém, é por estabelecer uma margem mais ou menos fixa nessas palavras que se pode partir delas para identificar semelhanças e diferenças com a Forma. A rigor, do mesmo modo como Platão separa a Forma inteligível do devir das coisas, separa a *quididade* [*tó ti ên eînai*] de uma coisa dela mesma. Desde já, é possível identificar a vinculação estreita entre *forma* e *conceito*, no que diz respeito ao modo como os dois elementos se engajam no

[77] Essa é, a rigor, a tese do classicista inglês Francis M. Cornford, em *Plato's Theory of Knowledge*.
[78] PLATÃO. *Diálogos I*, 152d. Grifos no original.

reconhecimento de medidas que distinguem as coisas umas das outras – trata-se, decerto, de um gesto primeiro de divisão [*diaíresis*] anterior ao gesto kantiano, em que o juízo refaz as ligações, colocando os elementos em relação.

A estratégia platônica de divisão e de exclusão perpassa também o tratamento de questões relacionadas à poesia, ainda que seja necessário contextualizar cada uma das obras que tratam da problemática como o *Íon*, a *República* e as *Leis*. Na primeira, Platão, através do diálogo, que lhe serve como uma forma privilegiada de exercício da dialética, seleciona os gêneros que estariam aptos a receber a inspiração da Musa: ditirambo, encômio, hiporquema, poemas épicos e iambos.[79]

Já na *República*, obra em que a questão da poesia é pensada em sua relação com a *pólis*, prescreve-se o poético segundo a seguinte classificação: 1) diegese simples, que seriam os ditirambos, 2) mimese, que responderia pelos gêneros dramáticos da comédia e da tragédia, e 3) gênero misto, composto, por exemplo, pelas epopeias e pelos hinos (estes últimos, salvos da censura platônica por corresponderem à necessidade humana de culto aos deuses), mistura de diegese e mimese. Portanto, acrescentam-se aos gêneros enumerados no *Íon* os hinos, a tragédia e a comédia.

O especialista em estudos clássicos Jacyntho Lins Brandão, em um ensaio intitulado "A poesia como diegese", propõe uma espécie de arqueologia do que hoje entendemos como teoria da literatura, e localiza na diegese – e não na mimese, como Aristóteles o faz – o ponto de onde Platão parte, de uma perspectiva da dicção [*léxis*], para compreender questões relativas à poesia e à mitologia. Traduzida como *relatar* ou *contar*, a diegese comporta o nível do enunciado (em terceira pessoa) e da enunciação (em primeira e segunda pessoa), compreendendo o dizer dos contadores de mitos e poetas. No nível do discurso [*lógos*], a "literatura" passa a ser entendida como o *pseûdos* do mito, isto é, como ficção propriamente dita. Brandão assim defende:

> Nesse contexto, o que hoje chamamos de teoria "literária" se diria, com mais exatidão, "teoria da diegese", entendendo-se que esta, em suas várias formas, seja capaz de englobar toda a literatura. Com mais exatidão: trata-se daquela espécie de discursos que, impondo questões do ponto de vista da recepção e dos efeitos, interessa à teoria, até porque, convém recordar, literatura é um termo que jamais existiu em grego, exigindo dos teorizadores, a cada momento, a explicitação de um recorte capaz de reunir o *corpus* sobre o qual se reflete.[80]

Por mais que essa discussão seja extremamente pertinente no que tange à arqueologia da própria literatura, dela extrairemos a importância concedida à diegese, isto é, ao relato "sobre

[79] PLATÃO. *Íon*, 534c.
[80] BRANDÃO. A poesia como diegese, p. 32.

coisas que foram, são ou serão",[81] para o desenrolar do campo da literatura. Esse relato, constitutivo da diegese, em muito se diferenciaria da mimese – o poeta, na narrativa simples, fala a partir de si mesmo, no registro de sua própria *léxis*, e não segundo preceitos de imitação. Na primeira aparição de um termo derivado, *mimētaí,* depreendemos que sua emergência na *pólis* surge não da necessidade, como os hinos, mas do excesso e do luxo, e será justamente esse seu aspecto que gera desconfiança no filósofo:

> […] e os mimetizadores, muitos com relação às formas e cores, muitos com relação à arte das Musas, poetas e os seus assistentes, rapsodos, atores, coreutas, empresários de teatro, fabricantes de variados móveis, bem como, além de muitos outros, os relacionados à cosmética feminina.[82]

Se a mimese irrompe relacionando-se com a aparência, e nela estão incluídos os gêneros dramáticos, entende-se que é sobre esses poetas compositores de comédias e tragédias que recai o maior controle, a fim de que suas obras correspondam às exigências pedagógicas e morais da época. Leiamos o seguinte trecho das *Leis*, obra na qual, a partir de um diálogo entre um ateniense e Megilo, descreve-se a substituição da aristocracia por uma "teatrocracia", entregue a esses exageros miméticos:

> […] but later on, with the progress of time, there arose as leaders of unmusical illegality poets who, though by nature poetical, were ignorant of what was just and lawful in music; and they, being frenzied and unduly possessed by a spirit of pleasure, mixed dirges with hymns and paeans with dithyrambs, and imitated flute-tunes with harp-tunes, and blended every kind of music with every other: and thus, through their folly, they unwittingly bore false witness against music, as a thing without any standard of correctness, of which the best criterion is the pleasure of the auditor, be he a good man or a bad. By compositions of such a character, set to similar words, they bred in the populace a spirit of lawlessness in regard to music, and the effrontery of supposing themselves capable of passing judgment on it. Hence the theatre-goers became noisy instead of silent, as though they knew the difference between good and bad music, and in place of an aristocracy in music there sprang up a kind of base theatrocracy. For if in music, and music only, there had arisen a democracy of free men, such a result would not have been so very alarming; but as it was, the universal conceit of universal wisdom and the contempt for law originated in the music, and on the heels of these came liberty. For, thinking themselves knowing, men became fearless; and audacity begat effrontery. For to be fearless of the opinion of a better man, owing to self-confidence, is nothing else than base effrontery; and it is brought about by a liberty that is audacious to excess.[83]

---

[81] PLATÃO. *República*, 392d.
[82] PLATÃO. *República*, 2.373b-c.
[83] PLATO. *Laws*, 3.700a-701b. Sugere-se a tradução de Rafael Guimarães Tavares Silva, diretamente do grego: "Mas depois disso, com o passar do tempo, surgiram, como líderes da falta de lei não-musical, poetas que, embora fossem por natureza poéticos, eram ignorantes sobre o justo e o legal (no campo da Musa) e, baqueando e estando possuídos pelo prazer, misturaram *thrḗnoi* com hinos, peãs com ditirambos, além de imitarem a aulódia com a

Por meio da arqueologia traçada em torno dos gêneros, ainda que não se trate de uma arqueologia exaustiva, Platão pode dirigir-se aos poetas, prescrevendo-lhes modos. No trecho supracitado, a algazarra surge precisamente da falta de juízo, do testemunho em falso, da audácia, e são esses atributos os responsáveis por atrapalharem as leis, por não consentirem com a sua validade. O que também lhe fornece meios para privilegiar a origem, que se deve respeitar: "Acaso não sabeis que o início [*arkhḗ*], em todo trabalho, é o mais importante, ainda mais para o caso de um ser jovem e delicado? Pois é principalmente nesse momento que se forma e lhe é impresso o tipo com o qual se lhe queira marcar".[84]

Dentre as muitas diferenças entre o pensamento aristotélico e o platônico, encontramos aquela que diz respeito ao modo de exposição, que no primeiro corresponde ao diálogo, e no segundo encontra-se com a forma tratadística, perceptível em sua *Poética*, por exemplo, obra na qual a concepção de mimese, herdada de Platão, adquire um valor positivo, sobre o qual nos debruçaremos adiante. Uma outra importante diferença está no gesto não de rejeitar a realidade bruta, mas de tentar responder ao porquê da realidade sensível, de modo que, enquanto para o segundo ela é um "grão de sentido",[85] para o primeiro ela é um "grão de existência"[86] em relação com a substância [*ousía eidikḗ*], termo este tão notável nas obras aristotélicas.

Na *Metafísica*, a forma estabelece oposição à noção de matéria, cuja herança para o pensamento ocidental reforçou a separação em vez de se deter na junção. No trecho a seguir, a matéria seria potência porque pode se transformar, sendo uma espécie de elemento de natureza indeterminada, enquanto a forma é o ato de sua concretização. Vejamos o procedimento aristotélico de explicação:

> […] sabemos que todas as substâncias sensíveis contêm matéria. [Também devemos lembrar que] o substrato é substância, num sentido, matéria (por matéria entendo aquilo que é uma coisa individual não em ato, mas em

citaródia e misturarem tudo com tudo. Por sua falta de juízo, involuntariamente testemunharam em falso contra a arte das Musas, como se ela não tivesse correção, mas devesse ser julgada pelo prazer de quem se rejubila, independentemente de ser bom ou ruim. Fazendo tais poemas, colocados em palavras tais, instalavam com eles uma falta de lei na arte das Musas e uma ousadia a ponto de se considerarem aptos a julgar. Daí então os teatros de silenciosos tornaram-se barulhentos, como se percebessem nas Musas o que era belo e o que não era, enquanto, ao invés de uma aristocracia, aí se iniciava um tipo miserável de teatrocracia. Pois se uma democracia apenas na própria arte das Musas tivesse se dado, como algo relativo a homens livres, nada muito terrível teria acontecido. Agora, contudo, teve início para nós, a partir da arte das Musas, a imagem generalizada de uma sabedoria geral e uma falta de lei, enquanto seguia de perto a liberdade. Pois se tornaram destemidos os que se julgavam sabidos e a audácia gerou a sem-vergonhice; afinal, não respeitar a opinião de um homem melhor por causa da insolência não é nada mais do que uma miserável sem-vergonhice, promovida por um excesso de liberdade atrevida" (SILVA. *Arqueologias do drama*, p. 306).

[84] PLATÃO. *República*, 2.377a-b.

[85] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p.179.

[86] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p.179.

> potência), e num outro a fórmula e a forma específica (que é uma coisa individual teoricamente separável) […].[87]

Da descrição da matéria e da forma advém um dos pares aristotélicos mais importantes: aquele formado pelas ideias de *potência* e *ato*. De certo modo, o par emerge na medida em que Aristóteles é convocado a pensar sobre o acidente, isto é, sobre a mudança repentina. A matéria, por conter o substrato que resiste ao acidente, precisa ser considerada mais em termos de potencialidade, daquilo que ela possivelmente foi e tornar-se-á, tendo o seu devir inscrito na própria substância. Nela interferem agentes que produzem efeitos e consequências. Ao mesmo tempo, é ela quem dá suporte a essas interferências, às relações que engendra espontaneamente ou de modo inesperado. A forma, portanto, advém dessa energia ou da vibração própria da matéria. O "teoricamente separável" assinala, por sua vez, tanto a possibilidade de a forma de ser separada somente através da *teorização*[88] (o que vem a constituir o argumento de teorias formalistas) quanto a hipótese de a forma estar sujeita ao desprendimento da matéria.[89]

Aristóteles não mais identifica as Ideias como objeto da filosofia, mas com o seu conceito de *substância formal*, do ser *enquanto* ser. Nesse sentido, a sua *Física* está amplamente presente na sua *Metafísica*, sobretudo no modo como as duas obras se debruçam sobre a análise das expressões da mudança. Como Ricœur sinaliza, Aristóteles explica mais do que classifica. Por isso, no seu detalhamento dos processos do devir, entra em cena o conceito de natureza, e, nele, o de *natura naturans*, ausente no pensamento da *natura naturata* platônica. Esse pequeno deslocamento é responsável por uma grande alteração, pois inscreve na potência da *physis* a efetivação dos possíveis e até mesmo dos contrários – abrindo o pensamento para a existência de problemas que nunca terminam.

Por isso, a obra *pode* ser a imitação da natureza, considerando, no entanto, que ela já é a natureza, parte de seu movimento, de sua *energeia*. A *naturata*, nesse sentido, preenche, ocupa e habita os espaços do mundo sem esgotá-los, posto que ainda deve haver um modo de dar lugar à *naturans*. Toda a discussão herdada por Espinosa em diante, sobre as duas manifestações da natureza, parte do seguinte trecho da *Física:*

---

[87] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 1.042a25.

[88] "[…] e a forma, que não é separável a não ser em definição" (ARISTÓTELES. *Física*, 193b).

[89] No Livro VII da *Metafísica*, Aristóteles empreende uma extensa incursão a respeito da noção de substância, que pode responder pela matéria, pela forma e pelo composto. A totalidade dependerá do elemento a que se refere, podendo compreender apenas o composto (numa referência a uma parte do corpo, por exemplo, que é forma e matéria) ou apenas a forma (quando se trata de um elemento formal). O filósofo parece excluir causas exclusivamente materiais considerando que toda definição é definição da forma (nesse sentido, próximo a Platão), sendo a matéria o incognoscível por excelência. O ser, que é substância formal, ou seja, composto, será, por isso mesmo, apenas metade cognoscível.

> Além disso, a natureza tomada como vir a ser é processo em direção à natureza. Ela não é como a cura, que se concebe como processo não em direção à arte curativa, mas em direção à saúde. De fato, é necessário que a cura proceda da arte curativa, mas não em direção à arte curativa, mas não é desse modo que a natureza se comporta para com a natureza; pelo contrário, aquilo que nasce, enquanto nasce, vai de algo em direção a algo. Mas o que é que nasce? Não aquilo *a partir de quê*, mas sim aquilo *em direção a quê*: portanto, a forma é natureza.[90]

Mais adiante, Aristóteles afirmará que mesmo a privação possui forma. Ou seja, a natureza adquire um duplo estatuto:[91] o de processo em cuja direção está a forma *naturans* e o de natureza formada. Não restam dúvidas sobre a acepção passiva e a ação ativa, cujo movimento oscilatório também é atribuído à mimese. Essa espécie de "força formadora" (ou "princípio gerador", como o filósofo assim denomina na *Metafísica*)[92] responde tanto pelo processo da natureza e de tudo o que é natural de assumir uma forma quanto pelo fazer da *poiesis*. A forma composta, ou substância, responde tanto pelo *gênero* e pela *universalidade*, que não existem em si, quanto pela *quididade* e pelo *sujeito*, que remetem a si próprios.

Por Aristóteles enfatizar a dimensão da matéria, é possível encontrar nela o elo entre os processos da natureza e os processos da arte. A matéria não só participa da *substância formal*, como também parece ser ela o motor de ligação entre os elementos: "não é possível nem que a forma deseje a si mesma – por não ser carente –, nem que o contrário a deseje, mas o que deseja a forma é a matéria".[93] A direção é a direção da forma – é ela a sua natureza, a sua dimensão natural.

Ainda na *Física*, quando Aristóteles define a relação entre técnica mimética e *physis*, inscreve no rastro da matéria uma potência: "Por um lado a *tékne* realiza o que a *physis* é incapaz de efetuar, por outro lado ela a imita".[94] No primeiro sentido, a *physis* é impotente, e a técnica surge para completá-la; no segundo, a técnica se lhe subordina, sendo externa a ela. De um lado, a *teckné* funda o naturalismo, copiando a natureza. De outro, ela produz a natureza, associando-se à *poiesis*, que é um fazer a partir das coisas inacabadas (ou das coisas que preferem não), e, nesse sentido, por se manter em relação com a mimese no fundamento em comum com a matéria, revela a inclinação da técnica para realizar ou para sofrer algo. Em ambos os casos, a mimese é uma espécie de modo de continuação da natureza, ou seja, um modo de reconhecimento do ato

---

[90] ARISTÓTELES. *Física*, 193b. Grifos do original.
[91] Curiosamente, a história do desenvolvimento dessa oposição tem, no romantismo de Schelling, um de seus marcos mais notórios: "A Natureza como grande produto (Natura naturata) nós chamamos de objeto (apenas sobre esta vai toda a Empiria). A Natureza como produtividade (Natura naturans) nós chamamos de Sujeito (apenas sobre esta vai toda a Teoria)" (SCHELLING *apud* ROHDE. *Epistemologia ambiental*, p. 62).
[92] ARISTÓTELES. *Metafísica*, 1070a5.
[93] ARISTÓTELES. *Física*, 192a9.
[94] ARISTÓTELES. *Física*, 194a.

da técnica em gerar um movimento potencial, sendo a forma construída mimeticamente, algo como uma instância análoga, complementar ou suplementar à forma dada na natureza.

Ricœur adianta: "A ideia de potência permite abrir uma via do meio que seja uma via nova: *entre o possível e o real* está a potência".[95] Não restam dúvidas quanto à importância do esquema biológico para a consolidação do pensamento sobre a potência da técnica. Essa inclinação da mimese em relação a um referente ou a um possível diz da própria inclinação da matéria que não busca uma forma pura, mas revela a sua própria aptidão ou capacidade de *gerar* formas. Assim, "a 'potência' atestou a relatividade da matéria a esta ou àquela forma, de modo que é sempre a forma que nomeamos e que pensamos".[96]

Diferentemente, mas não tanto, de Platão, para quem as Formas estavam atreladas às Ideias, Aristóteles permanece no vínculo entre forma e *eidos*, mas para demonstrar a própria identidade entre a realidade imanente e a sua inteligibilidade. "O *eidos* platônico tornou-se a própria forma do real",[97] comenta Ricœur sobre essa passagem que se dá de um filósofo a outro. Platão determina que tudo o que aparece, aparece segundo o seu *eidos*, e, em Aristóteles, a determinação forma-matéria deriva da identificação do ser com o *eidos*, dividindo o que limita do que é limitado. Luiz Costa Lima, outro nome importante dos estudos clássicos, afirma sobre essa mesma passagem: "[n]ão é portanto que Aristóteles concedesse uma plena liberação ao estético. Nele, continua a imperar a subordinação ao ético".[98]

O trecho da *Física*, citado anteriormente, não só inscreve o destino da *teckné* na elaboração de uma forma que, respeitando a sua relação com a *physis*, revela a própria essência ou Ideia na matéria, como está também no centro da Querela dos Antigos e Modernos, irrompida na França no final do século XVII, e retomada na Alemanha no século XVIII. Nesse período, a filosofia da arte reflete a doutrina de Winckelmann, para quem a imitação na arte é imitação dos clássicos, já que a mimese é uma produção grega. Se, como afirma Aristóteles, cabe à *teckné* terminar o que a natureza não pode fazer, e a Antiguidade é a própria infância da civilização, a tarefa dos modernos seria, nesse sentido, completar o que a arte dos antigos não conseguiu levar a cabo.

Friedrich Hölderlin, enquanto traduz as tragédias *Édipo-rei* e *Antígona*, de Sófocles, imiscui-se dessa discussão e propõe uma perspectiva diferente para o embate, distinta daquelas propostas por Schelling, Hegel ou mesmo Winckelmann. Em uma de suas cartas, o poeta alemão comenta sobre a habilidade dos antigos, entrevista em seu "dom de apresentação",[99] de relacionar a vida com o destino. Na perspectiva clássica, faria sentido, pois, pensar a arte como *teckné* em

[95] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p. 224. Grifos no original.
[96] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p. 226.
[97] RICŒUR. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*, p. 234.
[98] LIMA. *Mímesis e modernidade*, p. 73.
[99] HÖLDERLIN. *Reflexões*, p. 132.

sua destinação à natureza. No entanto, aos modernos não caberia destinar a arte à imitação ou complementação da natureza, tampouco imputar-lhe qualquer natureza cujo referencial responda pela arte clássica, porque jaz nessa arte uma ideia de que ela já estaria formada. Françoise Dastur, no comentário às *Reflexões*, afirma que "Hölderlin não partilha da opinião comum, que vê na Antiguidade a infância ou a juventude da humanidade. Ele considera, ao contrário, que a Antiguidade está excessivamente formada".[100] O excesso de formação seria algo próximo ao que Schelling quer dizer com "instinto de formação", cuja força motriz conduziria sempre a um elemento estranho. No entanto, o elemento estranho, para os gregos, seria a forma de apresentação, que eles teriam tentado dominar em busca de uma clareza – e é justamente essa clareza que, para nós, constitui a cultura. Na impossibilidade de imitarmos aquilo que seria, para eles, o natural, o *pathos*, devemos nos apropriar de nossa própria estranheza. Assim, determina Hölderlin, "o mais difícil é o livre uso do próprio".[101]

O poeta lê aquela assertiva aristotélica para afirmar que a arte é, enquanto técnica, uma tensão entre natureza e cultura, um procedimento que vai contra a natureza, para revelar seu princípio dinâmico e hesitante. Assim, Hölderlin não apenas descontrói a dualidade simplista e evolutiva da concepção temporal inerente a essas duas categorias, como também propõe pensar o desenvolvimento de uma arte ou de uma técnica a partir de um colocar-se à prova a partir da alteridade e da estranheza do outro, do que não é próprio.

Se a Grécia representa a resistência à imitação, para o poeta alemão, não é por causa de sua grandeza, mas por nela não haver um próprio, por ela não ter concluído o ciclo de apreensão do que lhe era mais natural, seu *pathos*. Nesse sentido, há algo da técnica que subjaz na definição de mimese, revelando o fundo *inessencial* desses dois termos. Ambos não são nada em si, por isso podem se transformar, por isso podem ser conduzidos à estranheza e a ela conduzir o espectador. Lacoue-Labarthe, pensador da querela à qual nos referíamos há pouco, no primeiro capítulo da obra *A imitação dos modernos*, relê os comentários platônico-aristotélicos de Martin Heidegger e René Girard, para concluir que:

> O que infalivelmente trairia sua essência ou propriedade, se houvesse uma essência da mimese ou se o "próprio" da mimese não fosse justamente o fato de jamais o ter (por isso a mimese não consiste tampouco no impróprio, ou em qualquer essência "negativa", mas eksiste ou melhor ainda, "desiste" de tudo o que é suposto ser próprio nessa apropriação, forçosamente perturbadora da propriedade "ela mesma"). O que trairia sua essência, em outras palavras, se a "essência" da mimese não fosse justamente a vicariedade absoluta, levada ao seu limite (mas inesgotável), sem fim nem fundo – algo como o infinito da

[100] DASTUR. Hölderlin: tragédia e modernidade, p. 152.
[101] HÖLDERLIN. *Reflexões*, p. 132.

> substituição e da circulação (é preciso ainda mais uma vez pensar em Nietzsche): a falha "mesma" da essência.[102]

Digamos que, desde a releitura dos antigos, já está inscrita a *inespecificidade* da arte mimética, sobretudo quando o trecho sobre a complementação da arte em relação à natureza ganha evidência, em detrimento do trecho sobre a imitação. Se a tragédia é o modelo central da poesia para Aristóteles, e a tragédia é, em si, sinônima da transgressão daquela ordem descrita a partir da identidade do que limita com o que é limitado, a *hybris* que dela emerge (e que, claro, deverá ser purificada) é a própria atestação de uma dificuldade da medida. A partir daí, a arte estará cada vez mais fora de si, transgredindo-se internamente, mas mantendo o seu princípio de ausência de essência.

Em sua *Poética*, Aristóteles se detém na mimese e naquilo de que ela se ocupa, sem jamais defini-la – legitimando, por assim dizer, o argumento de sua indefinição essencial. Para o estagirita, o poético se identificaria com o mimético, e não necessariamente com o discurso ou com a dicção metrificada. Logo no início, o filósofo anuncia que a investigação se ocupará de suas espécies, apresentando aspectos formais (1447a10-11) e prescritivos (1447a9-10). Reúne, para isso, diferentes *gêneros*, todos os quais estariam sob uma mesma ordem, além de outras artes miméticas que parecem estar incluídas mesmo sem serem citadas: "A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações".[103]

O que seria possível diferenciar seriam os subgêneros da poesia, a saber, o ditirambo, o nomo, a comédia, a tragédia e a epopeia, mas também a poesia em relação às outras artes miméticas, através de três categorias: do objeto, do meio e do modo.[104] O modo responderia pela imitação mediante *narrativa* ou mediante *ator*, sendo o primeiro aquele que representa a epopeia, e o segundo, a tragédia e a comédia. Ou seja, trata-se de diferenciar a modalidade da narrativa da dramática. O meio teria a ver com o uso da cor e da figura, da voz e do ritmo, da linguagem e da harmonia. Essa divisão ecoa no primeiro capítulo da *Poética*, no momento em que Aristóteles afirma que os elementos formais não são exclusivos de certo tipo de poesia, estando à disposição de toda e qualquer arte como dispositivo da imitação: "todas elas imitam com o ritmo, a

[102] LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 111.
[103] ARISTÓTELES. *Poética*, 1447a13.
[104] "Consiste, pois, a imitação nestas três diferenças, como ao princípio dissemos – a saber: segundos os meios, os objetos e o modo" (ARISTÓTELES. *Poética*, 1448a19).

linguagem e a harmonia, usando estes elementos separadamente ou conjuntamente".[105] A escolha por um ou outro é que definiria o gênero.[106]

Os dois primeiros fatores, de modo e meio, estipulam a mimese mais como uma prática produtiva do que como algo que dissesse respeito unicamente a um conteúdo, que constitui o terceiro fator diferenciador, o do objeto. Por objeto, Aristóteles entende "baixo" ou "alto", referindo-se à contrariedade representativa entre vício e virtude. A rigor, introduz uma terceira via, colocando à disposição da arte mimética imitar homens melhores, piores ou semelhantes a nós.

No quarto capítulo de *Poética*, a causa natural da mimese poética é explicitada: "Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, ele é o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado".[107] E completa, mais à frente: "Sendo pois a imitação própria da nossa natureza (e a harmonia e o ritmo, porque é evidente que os metros são parte do ritmo), os que ao princípio foram mais naturalmente propensos para tais coisas, pouco a pouco, deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos".[108]

Desde já, coloca-se em cena a perspectiva orgânica da origem, do trabalho e da produção mimética, não só em referência à inclinação imitativa do homem, mas também ao citar a capacidade inata dos animais. Ademais, Aristóteles só conclui a respeito dessa origem natural da poesia por observação dos processos e ritmos da própria natureza (como desejo de conhecimento), tal como faz em sua *Física* e também na *Metafísica*, dando ao próprio corpo de sua obra a circularidade e a complementariedade que deduz da teoria do movimento, "uma vez que a natureza é dupla, uma como matéria, outra, como forma e, dado que esta última é acabamento, e as demais coisas são em vista do acabamento".[109] A inclinação à imitação soma-se à familiaridade do homem com o ritmo e com a harmonia. "Como dissemos, a própria natureza nos ensinou a escolher o metro adequado."[110] Assim, pode-se afirmar que: "La *phúsis* es la fuerza productiva que origina la poesía y, en general, las artes miméticas y, a su vez, la *phúsis* humana está constituida por estas habilidades ingénitas".[111]

No caso da poesia, a *physis* implica a ação do homem, ou seja, na medida em que a poesia é uma das artes da imitação, seu objetivo é imitar homens que praticam alguma ação:

---

105 ARISTÓTELES. *Poética*, 1447a17.
106 A rigor, Aristóteles dá o exemplo do *nomos* e dos ditirambos como as práticas que se valem dos três, concomitantemente. No entanto, há autores que defendem que também seria própria à mélica essa caracterização, mesmo que o autor grego não a cite.
107 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b4.
108 ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b20.
109 ARISTÓTELES. *Física*, 199a20.
110 ARISTÓTELES. *Poética*, 1460a.
111 SUÑOL. *Mas allá del arte*, p. 72.

> Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos carateres só se encontra nestas diferenças [e, quanto ao caráter todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como fazem os pintores.[112]

Não deixemos de notar a escolha pela imagem do pintor. No Livro X da *República*, de Platão, o filósofo retorna à questão da poesia mimética com o objetivo de se perguntar, mais uma vez, o que é a mimese, e sobre a sua exclusão do Estado. A estratégia utilizada é a do questionamento a respeito da diferença entre uma cama em sua forma natural, uma cama feita por um artífice e uma cama pintada por um pintor. Para distinguir o artífice-pintor do artífice-marceneiro, Platão se vale do objeto "espelho". É como se o pintor andasse com um espelho e, por isso, pudesse criar não só a cama, como também o Sol e a Terra, os astros e a si mesmo, inclusive. Mas por que o espelho se parece com a pintura? Porque ambos "são objetos aparentes, desprovidos de existência real".[113]

Ainda que a ação do marceneiro e a do pintor sejam ambas guiadas por um *fazer segundo*, um fazer subordinado a um produto primeiro, ou por uma Ideia, imitação da aparência,[114] a diferença se encontra no fazer do pintor que se realiza, de modo análogo ao espelhamento, sem uma condição própria. Lacoue-Labarthe comenta que o deslocamento do que é mimetizado para o que é a mimese revela

> […] simplesmente que ela só repousa sobre um jogo de espelhos e que não é nada na realidade – ou quase nada: um truque [*un tour de passe-passe*], uma *Stellvertretung*, que consiste em fazer tudo sem fazer nada, em fingir saber fazer tudo quando não se trabalha e se contenta em imitar ou ser o *stand in* (*stell-vertretend*, em linguagem teatral) de quem faz alguma coisa, substituindo-se a ele fradulentamente e utilizando, para 'fazer' efeito, um material arrumado com antecedência (ou que outra pessoa arrumou previamente) e que basta *desviar* de seu uso próprio ou cujo uso basta generalizar *impropriamente*.[115]

A capacidade reflexiva da mimese, também sua condição incondicional, é o que a ata à especulação, para que do gesto do pensamento sobre a imagem refletida possa-se atribuir um meio ao que não tem – mesmo que Aristóteles defina meio como materialidade da linguagem, da imagem, da voz. Se lembramos da conceituação aristotélica de matéria, podemos deslocar seu sentido de indeterminação (posto que a Forma é a única parte cognoscível da substância) para um

---

[112] ARISTÓTELES. *Poética*, 1448a 7-14.
[113] PLATÃO. *A República*, Livro X, 596e.
[114] À pergunta "É imitação da aparência ou da realidade?", responde-se "– Da aparência" (PLATÃO. *A República*, Livro X, 598b).
[115] LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 93. Grifos do original.

sentido de determinação relativa. A única característica apriorística comum ao espelho, à mimese e ao sujeito[116] é a *plasticidade*, que autoriza a metamorfose.[117]

Curioso notar ainda como a ênfase no modo como cada arte exercita a sua capacidade mimética levou Aristóteles a alçar a voz ao estatuto de órgão mais mimético de todos.[118] Não é fortuita a ligação travada entre a mimese e o ser enquanto falante. O mimetismo se revela um risco de esfacelamento que encontra no sujeito a sua potência de se realizar linguisticamente. Assim como a voz necessita de um meio para se materializar, mesmo não sendo voz do sujeito, nele, a qualidade mimética não se centra, não encontra identidade alguma, apenas um meio de se escrever e de escrevê-lo. Se a matéria busca a forma, o homem busca a mimese, busca nela alguma voz. Afinal, "[o] imitar é congénito no homem".[119] É a partir dessa concepção que Lacoue-Labarthe afirma: "A mimese aparece portanto na desapropriação enunciativa".[120]

Não é por acaso que Aristóteles elege como paradigma das artes miméticas a tragédia. Imitar, em poesia, é imitar a ação; a referência ao próprio ato possibilita substituir a natureza pela ação enquanto natureza referencial. Como um ato pode ser praticamente qualquer ato, concordamos com o argumento de Lacoue-Labarthe de que no centro da mimese está o vazio ou algo como a apresentação de um vazio. Luiz Costa Lima, na esteira de um pensamento próximo ao do filósofo francês, conclui que: "a *mímesis* foi sempre considerada a partir de sua *posição* quanto à *physis* ou às instituições humanas do mundo. O julgamento que dela se fazia privilegiava seu relacionamento com o que não era ela – a natureza ou o mundo".[121]

Nesse caso, trata-se de centralizar a natureza referencial e a natureza da própria linguagem mimética enquanto práticas *em ato*. Certamente, a incursão aristotélica (e platônica) na paradigmática analogia entre técnica, mimese e natureza não se esgota nessa questão, tampouco é nosso objetivo encontrar soluções para aquilo que se mantém em tensão. Certo é que muitas questões ainda surgem do modo como Aristóteles atrela o poético ao mimético, ou seja, ao fictício, ao *pseûdos*, criando uma condição para que ela seja pensada para além do binômio verdadeiro e falso. No entanto, essa mesma condição não deixa de lançar indagações para a recepção, para um público que, sem possuir a garantia da autoridade sobre o discurso, não é instruído sobre como recebê-lo. No contexto grego, essa instrução (que é também prescrição

---

[116] Prova disso é a advertência aristotélica: "Porque o poeta deveria falar o menos possível por conta própria, pois, assim procedendo, não é imitador" (ARISTÓTELES. *Poética*, 1460a5).
[117] O sujeito é uma categoria importante e utilizada, inclusive, no início do Livro II, para pensar a oposição justiça/injustiça. Chega-se, portanto, à conclusão de que injusto é aquele que parece ser justo sem o ser, ou seja, é injusto todo aquele que não possui qualidade própria.
[118] "Efectivamente, palavras são imitações, e a voz é, de todos os nossos órgãos, o mais apropriado à imitação" (ARISTÓTELES. *Retórica*, III.1.1404a 21-22).
[119] ARISTÓTELES. *Poética*, 1448b4.
[120] LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 126.
[121] COSTA LIMA. *A ficção e o poema*, p. 14.

para o poeta) vem das teorizações incluídas nas poéticas, elaboradas por filósofos. Sabe-se que esses princípios aristotélicos circularam até a Idade Média e serviram como preceitos principalmente para práticas não artísticas, mas filosóficas e científicas. Com o Renascimento, a tradução de obras para diversas línguas contribuiu para a incorporação da teoria poética clássica também em produções artísticas. Seus princípios transitaram do realismo e do naturalismo ao idealismo alemão, até que uma recusa começou a se esboçar no desencantamento do mundo, que transformou conceitos como o de natureza e implicou mudanças nos regimes da arte. Antes de empreendermos esse excurso, iremos nos deter em uma espécie de linha de fuga, pertencente à própria produção poética clássica, e que se impõe como um desafio a algumas das problemáticas desenvolvidas até agora.

. PERFORMATIVOS POÉTICOS E POÉTICOS PERFORMATIVOS

Eu te abraço o colo
(Homero)

Aristóteles, como vimos, foi um dos primeiros a refletir sobre a potência do não, o *naturans* não concluído da natureza. Essa espécie de inacabamento dá abertura à produção da arte, à arte como produção em ato. Por isso também o filósofo antigo se atém à representação dramática, posto que na cena é possível identificar mais facilmente "a função (ou mesmo o fato) da complementação em geral",[122] da substituição ou da analogia que se estabelece entre a referência e a mimese, entre a *poiesis* e a técnica. Lacoue-Labarthe comenta a importância do exemplo teatral para dar conta desse colocar-se no lugar da natureza, que é também a produção ou a apresentação de algo que não está na natureza.

Muito discutido, porém, foi o motivo pelo qual Aristóteles não se detém em alguns dos modos gregos antigos da poesia, como a mélica, a elegia e o iambo. Mesmo assim, não é nenhum mistério que a eles era conferida a capacidade de causar efeitos conhecidos como "catárticos", mediante a palavra (precisamente por esses efeitos não serem desprezíveis, para Aristóteles, a mimese não precisava ser banida da *pólis*). Mas como esses efeitos eram produzidos? Pela *presença*. Por isso, há pensadores da tradição aristotélica que incluem o performativo como elemento constitutivo e fator determinante para as noções de jogo e de encenação.

A especialista na tradição helênica Barbara Cassin, em um longo ensaio intitulado "La performance avant le performatif ou la troisième dimension du langage", no qual argumenta

[122] LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 168.

sobre as classificações de J. L. Austin, traz um exemplo fundamental dessa revisitação da literatura antiga em curso na contemporaneidade. Trata-se, então, de uma argumentação baseada em dois principais modelos: o primeiro, da *epidêixis* sofística, e o segundo, de leituras de Górgias. Ambos seriam exemplares do que ela anuncia como uma "performatividade expandida até a performance".[123]

Antes de tentarmos alcançar os sentidos dessa expressão crucial, é preciso identificar as categorias austinianas com as quais Cassin está dialogando. Em 1955, o linguista J. L. Austin publica *How to Do Things with Words*, coletânea de conferências realizadas na Universidade de Harvard. Sua obra contribui para a discussão entre palavra e ação ao prescrever a distinção entre os enunciados descritivos e constativos e os enunciados performativos. Enquanto os primeiros e os segundos situam-se em um sistema dos valores de verdade e falsidade, os terceiros se subtrairiam a esses valores, respondendo mais às condições de felicidade ou infelicidade, dependendo da eficácia com que se realiza a ação à qual se refere (ou melhor, que se performa).

Austin, ciente da dificuldade de definir situações nas quais o performativo não seja também descritivo, realiza um *turning point* já nas últimas conferências. Performativo e constativo cedem lugar à teoria dos atos de fala, na qual estão implicados os atos locucionários, os ilocucionários e os perlocucionários, distintos da seguinte maneira:

> Em primeiro lugar, distinguimos um conjunto de coisas que fazemos ao dizer algo, que sintetizamos dizendo que realizamos um *ato locucionário*, o que equivale, a grosso modo, a proferir determinada sentença com determinado sentido e referência, o que, por sua vez, equivale, a grosso modo, a "significado" no sentido tradicional do termo. Em segundo lugar dissemos que também realizamos *atos ilocucionários* tais como informar, ordenar, prevenir, avisar, comprometer-se, etc., isto é, proferimentos que têm uma certa força (convencional). Em terceiro lugar também podemos realizar *atos perlocucionários*, os quais produzimos *porque* dizemos algo, tais como convencer, persuadir, impedir ou, mesmo, surpreender ou confundir.[124]

Cassin sinaliza a diferença entre os três termos, em outras palavras: o locucionário é uma questão *de* dizer [*of saying*], o ilocucionário age *no* dizer [*in saying*], e o perlocucionário, *por meio* do dizer [*by saying*]. A estudiosa encontra ainda correlatos de cada um dos atos na própria filosofia; enquanto o locucionário corresponderia à filosofia, ao *logos* apofântico aristotélico, o ilocucionário teria semelhanças com a retórica, no que ambos têm em comum de força e de produção de efeitos. Já o perlocucionário, por estar associado à persuasão, encontraria ressonância na sofística. Essa última discursividade, identificada como *epidêixis* dos sofistas, responderia, em toda a sua complexidade, como uma espécie de realização de um *efeito-mundo*. Afinal, nas palavras de

[123] CASSIN. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem, p. 29.
[124] AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 95. Grifos do autor.

Górgias, "[o] Discurso é um senhor soberano que, com um corpo diminuto e quase imperceptível leva a cabo acções divinas. Na verdade, ele tanto pode deter o medo como afastar a dor, provocar a alegria e intensificar a compaixão".[125]

Notamos, assim, a proximidade do ilocucionário com o perlocucionário. Se ambos (ou ambas, retórica e sofística) produzem efeitos, e mesmo que não seja objetivo do ilocucionário/da retórica produzi-los, como diferenciá-los? Recorrendo à distinção felicidade/verdade, não seria possível cogitar casos em que a felicidade ou a infelicidade de um performativo dependeriam de a sentença ser ou não verdadeira? Essa viragem da classificação austiniana revela, por isso, algo ainda maior, que foi notado por Stanley Cavell, no ensaio "La passion", e é citado por Cassin:

> De minha parte, eu não tenho a intenção de negar essas descrições, mas antes sublinhar que esse momento crítico representa para Austin uma vitória significativa, pois ele mostra que os performativos têm a mesma ligação inevitável com os fatos, que o processo de avaliação é o mesmo.[126]

É esse o sentido almejado por Cassin ao afirmar seu desejo em "alcançar uma performatividade expandida até a performance".[127] Mesmo em casos como "eu peço desculpas", a desculpa só pode se pensada em termos de proposição feliz se houver um contexto propício para o aceite do pedido. O inverso é também legítimo: "ele pede desculpas" é verdadeiro porque houve condição para que o "eu peço desculpas" se realizasse plenamente. Desse modo, há uma passagem do performativo para o constativo quando ele é feliz. Assim, Cassin conclui:

> O que conta, e que surpreende, na relação verdade-felicidade não é tanto que a verdade seja necessária para que um performativo possa ser feliz (sim, há um estado de mundo, com condições e intenção, que determina a felicidade), mas que a sessão esteja de fato aberta quando um performativo é pronunciado em condições de felicidade. Dito de outra forma, quando o performativo é feliz, o constativo em que ele se transforma agora é verdadeiro.[128]

Para o nosso contexto de reflexão sobre a Antiguidade, basta-nos, para além de elucidar a proximidade da *epidêixis* sofística com o perlocucionário, como foi feito, trazer ainda a leitura do poema *Sobre a natureza ou sobre o ente*, de Parmênides, que Górgias opera no tratado *Sobre o não-ente ou sobre a natureza*. A inversão e a alteração, notáveis já desde o título, são apenas o indício do que está em jogo nessa espécie de tradução: por fidelidade ao original, o tradutor defende que o não ser não é apenas uma passagem para o ser, mas que o não ser *é* não ser. Enquanto a primeira perspectiva corresponde a todo o pensamento da ontologia (fundado, em certa medida, pelo

[125] GÓRGIAS. *Elogio de Helena*, 11.8.
[126] CAVELL *apud* CASSIN. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem, p. 28.
[127] CASSIN. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem, p. 29.
[128] CASSIN. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem, p. 29.

constativo), a de Górgias já aponta, premeditadamente, para a concepção de linguagem enquanto ato, enquanto gesto criador de um real que só a partir de então existe. O performativo da linguagem sofística age por meio do dizer, investindo nas aparências, nos enganos, imitando a própria imitação e revelando, por conseguinte, a performatividade da própria verdade. Assim, Barbara conclui a partir do sofista que:

> O que importa agora não é um ser que supostamente já esteja lá, mas o ser que o discurso produz. Górgias mede a amplitude da mudança de paisagem: o princípio mais certo de identidade não tem mais como fórmula "o ser é", ou "o ente é o ente", mas – essa é uma frase do *Tratado* – "aquele que fala fala", e mesmo "aquele que diz diz um dizer".[129]

O tratado gorgiano evidencia a *epidêixis*, precisamente no que ela representa da discursividade sofística. Está aí mais um elemento do qual a helenista se vale para aproximar Antiguidade e performance. Em contraste com o sentido de demonstração da *apodêixis* (tão explorada por Aristóteles através de definições, nomeações, conclusões e metáforas esclarecedoras), a estratégia sofística recebia tanto críticas pela ausência de elucidação, e por persuadir, quanto elogios pela sua capacidade elaboradora de discursos complexos, repletos de argumentos contraditórios. Sabe-se do esforço descritivo de Aristóteles para definir as condições de uma retórica dialética, que diga as coisas de modo distinto de um poeta e de um sofista, cujos discursos se valem dos afetos para obscurecer a forma e dizer o falso. No capítulo XXIV da *Poética*, o filósofo adverte que o embelezamento da linguagem só deve se dar "nas partes desprovidas da ação, de carateres e de pensamento", pois "uma elocução deslumbrante ofuscaria carateres e pensamento".[130] Caberia apenas à *mímica*, e não à *mímesis poética*, todos os recursos que dizem respeito à ornamentação, como a melopeia, a elocução e a encenação (às coisas possíveis mas incríveis Aristóteles prefere as impossíveis mas críveis, uma vez que o trabalho da mimese opera justamente na *verossimilhança* à *physis*).

Não seria com outros dispositivos discursivos que não esses banidos por Aristóteles que Górgias conseguiria inocentar aquela que desde Homero era incriminada, a saber, Helena. No seu *Elogio*, identificamos aliterações, paronomásias, isocólons e rimas, através dos quais colocam-se em questão semelhanças que não dizem respeito à verossimilhança entre *léxis* e *logos*, entre linguagem e pensamento. Quando o filósofo sofista faz uso de figuras de linguagem e mesmo de elementos melopeicos (que dizem respeito ao ritmo e à plasticidade), está *decidindo* por certo uso linguístico que nem sempre remete a uma dimensão referencial extradiscursiva. Enquanto o poeta

[129] CASSIN. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem, p. 36-37.
[130] ARISTÓTELES. *Poética*, 1460b2.

diz o falso verossímil, o sofista desvincula discurso, verdade e efeito. Segundo Plutarco, para Górgias:

> For he who deceives is more honest, because he has done what he promised to do; and he who is deceived is wiser, because the mind which is not insensible to fine perceptions is easily enthralled by the delights of language.[131]

Daí que a verdade gorgiana tem a ver com a afecção das palavras. Com poucas, porém certas palavras, grandes ações são realizadas. Para Górgias e também para os sofistas,[132] interessaria menos a compreensão, que a Aristóteles e Platão fornecia uma das causas maiores, do que o exercício de um pensamento que é também ato. A legitimação do *logos* desliga-se, assim, do critério da verdade, para se aliar à própria realização de um pensamento que revela tanto o desejo pelo conhecimento (de que Aristóteles já falava) quanto a impossibilidade de um saber absoluto.

Nesse sentido, se a noção de performance é suficiente para abranger a prática sofística da palavra, seria esse mesmo termo, tão amplo (e naturalmente difuso), aquele único com o qual se classificam também as práticas poéticas antigas, contemporâneas à filosofia clássica? Para Austin, o poema seria mais uma "forma parasitária" do uso ordinário da linguagem, do qual o performativo se vale, pois

> […] os performativos enquanto proferimentos herdam também outros tipos de males que infectam *todo* e *qualquer* proferimento. Estes, porém, embora possam ser enquadrados em uma regra mais geral, foram, no momento, deliberadamente excluídos. O que quero dizer é o seguinte: um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo *de uma maneira peculiar*, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio, etc. […] Compreensivelmente a linguagem, em tais circunstâncias, não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal, forma esta que se inclui na doutrina do *estiolamento* da linguagem.[133]

Salvo engano, esse tipo de asserção é representativa de certo ramo da filosofia analítica, que ecoa a antiga querela travada contra a filosofia continental e contra a inclusão da linguagem literária (em suas condições formais) no estudo analítico. Não seria o trabalho da linguagem poética, ou melhor, o trabalho poético da linguagem, um exercício de levantamento de questões e problemas filosóficos, tanto quanto o é o uso comum da linguagem?

---

131 PLUTARCH. On the fame of the Athenians, 348c. Sugere-se a tradução proposta por Adma Muhana: "Aquele que ilude é mais justo do que o que não ilude, e aquele que é iludido é mais sábio do que o que não é iludido. Com efeito, quem ilude é mais justo porque faz o que promete; quem é iludido é mais sábio pois quem se deixa impressionar pelo prazer das palavras não é insensível" (MUHANA. Elogio de Górgias, p. 43).

132 Para Louis-André Dorion, tradutor francês dos *Elencos sofísticos*, Aristóteles não dirige sua crítica aos primeiros sofistas, entre os quais estariam Górgias e Protágoras, mas aos megarenses. No entanto, os elementos criticados no discurso sofístico são todos eles aplicáveis ao discurso gorgiano, quer queira Aristóteles ou não.

133 AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 36. Grifos do autor.

Enquanto Austin isenta a sua teoria dos métodos investigativos da literatura, observamos, a exemplo de Barbara Cassin, autores como Wolfgang Iser arriscando a aproximação entre ato de fala e ato de fala literário, de que trataremos mais à frente. Não por acaso, a pesquisadora sente a necessidade de expandir o conceito de performativo, de modo a abarcar situações de fala em que as "condições apropriadas", exigidas por Austin, considerem também as atividades como as artísticas e filosóficas, nas quais há efeitos concretos.

Se, para a filósofa, o modo discursivo da sofística pode ser pensado como performance e performativo, tanto quanto a prática poética, estaria o significado de performance esvaziado de modo que, pela atuação, não distinguiríamos a filosofia da poesia? Detenhamo-nos, pelos próximos momentos, em um dos fragmentos de Safo, única presença feminina na poesia mélica, cujo termo "figura entre as denominações mais antigas para essa poesia que, a partir da era helenística (c. 323-31 a.C.), sob influência dos trabalhos na Biblioteca, passou a ser chamada 'lírica'".[134] A origem no termo *melos* [canção] impõe à mélica e à lírica, desde já, a disposição do(s) sujeito(s) que dá(ão) lugar à voz, como nos versos sáficos, traduzidos por Guilherme Gontijo Flores: "venha lira divina e fala-me/pois só quero te dar à voz".[135] Na Grécia antiga, em que a oralidade tinha um lugar de privilégio, não só a voz ganha prevalência, como também o próprio contexto ritualístico e performático deixa marcas no poema.[136]

Transcrevo, então, o fragmento 31V, de acordo com a tradução para o português da especialista Giuliana Ragusa:

> Parece-me ser par dos deuses ele,
> o homem, que oposto a ti,
> senta e de perto tua doce
> fala escuta,
>
> e tua risada atraente. Isso, certo,
> no peito atordoa meu coração;
> pois quando te vejo por um instante, então
> falar não posso mais,
>
> mas se quebra minha língua, e ligeiro
> fogo de pronto corre sob minha pele,
> e nada veem meus olhos, e
> zumbem meus ouvidos,
>
> e água escorre de mim, e um tremor
> de todo me toma, e mais verde que a relva
> estou, e bem perto de estar morta
> pareço eu mesma.

[134] RAGUSA. Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções, p. 12.
[135] SAFO. *Fragmentos completos,* p. 339.
[136] Sabe-se que a mélica poderia ser composta visando à apresentação solo, acompanhada apenas da lira, ou em coral, com diversos instrumentos e acrescida da dança.

Mas tudo é suportável, já que mesmo um pobre…[137]

Um dos principais enigmas desse fragmento encontra-se no nono verso, no original: ἀλλὰ κὰμ μὲν γλῶσσα ἔαγε. Haveria aí um hiato ou quebra entre as vogais breves de *glôssa éage* [*grosso modo*, "língua quebrada"], constituindo uma espécie de irregularidade métrica e prosódica em relação ao verso estrófico sáfico. O estranhamento na construção formal do verso realiza um outro estranhamento no nível semântico, cujo sentido seria próximo ao de uma língua fraturada, sintática e sintomaticamente. No original, a relação estabelecida entre esse verso e os outros do fragmento revela uma oposição criada pelo desejo entre silêncio e fala, mudez e tagarelice, escuta e dizer, próprio da condição afetada por Eros, formando um verdadeiro palimpsesto semântico. A rigor, a presença do amado parece acarretar todo um desencaminhamento dos sentidos, do tato, da visão, da audição, do paladar (na figura da língua). Os plenos funcionamentos são acometidos por um desvario, por uma desordem qualquer que desordena também o verso.

O pesquisador Thiago Castañon Loureiro, em sua tese *Poesia: desafio ao pensamento*, defende, a partir do paradigma sáfico, como já na lírica grega a poesia teria conhecimento de sua condição:

> […] pelo menos desde a época de Plutarco o verso já seria lido como provocando uma forte divisão entre "aquele que fala" e "aquele de que se fala". Nos termos dos gramáticos alexandrinos, o verso cumpre uma "separação", instaura a *krísis* entre a 'pessoa' (*prósopon*), marca verbal e pronominal do locutor, e o "sujeito" (*hypokeímenon*), substrato de predicados e assunto da proposição, assinalando que este é o "momento crítico" do poema: o momento em que ela "parece" (*éoika*) perder a fala.[138]

Como Loureiro mostra, alguns tradutores optaram por traduzir a "quebra" por "mutilação", outros introduziram o pretérito "quebrei", transformando a "quebra" em objeto direto e acrescentando de modo injustificado um sujeito. Os que evitam o hiato incorrem no risco de eliminar a melopeia (ou melisma – *melísmata*) do poema, espécie de exigência dessa poesia formada pela voz e para a voz – ainda que na sua transcrição escrita não se registrem as notações musicais. Há ainda aqueles que transformam o hiato em advérbio: "silenciosamente". Cada uma das traduções incorre em um perigo específico, mas talvez um dos mais questionáveis seja introduzir um "eu", se a tradição em questão é a da poesia mélica, que, apesar de constituir a *arkhḗ* da lírica, naquela altura não admitia o sujeito psicologizado, como atesta Ragusa:

[137] RAGUSA. *Lira grega*: antologia de poesia arcaica, p. 113.
[138] LOUREIRO. *Poesia*: desafio ao pensamento, p. 305.

> Tais ideias romântico-biografizantes [de subjetivismo confessional] – de certa forma presentes nos antigos estudos sobre os poetas, embora por razões diversas – dificilmente estariam mais deslocadas do que no cenário da poesia grega antiga, sobretudo da arcaica, que só existia na *performance*, na dimensão da boca e do ouvido, imersa na vida da comunidade e da pólis (cidade-estado) […].[139]

Embora se trate de um caso de difícil tradução, resta identificar, como Loureiro o faz, o motivo dessa espécie de quebra. Recorrendo a Gregory Nagy, autor de *Poetry as Performance*, chega-se à hipótese de que há um rearranjo do verso para que ele, formalmente, dê a dimensão semântica do que está sendo dito. Por isso, a descontinuidade formal acentua a descontinuidade atribuída à quebra da língua. Dolores O'Higgins concordaria com tal afirmação, acentuando a relação de Safo com a antiga tradição lírica de criação conjunta e em ato daquele que canta e de sua voz.[140]

Haveria, ainda, um outro modo de se ler esse fragmento sáfico, a partir da relação entre oralidade e escrita. A quebra da voz, ou seja, a morte da oralidade, seria a consequência do início da transcrição e, portanto, da leitura. Ao mesmo tempo, é possível ver nas letras mortas da escrita a condição de surdo-mudo tanto do poeta quanto do leitor; por isso, a língua estaria quebrada. O mais importante, na opinião do pesquisador, seria perceber o fragmento menos como um documento da tradição oral do que como a expressão de uma dificuldade própria à vocalização.

Desarticulação, quebra, hiato. Loureiro recorre a leitores da *Poética* de Aristóteles, nomeadamente Demétrio de Falero e Dionísio de Halicarnasso, para se unir a eles na confirmação da hipótese de uma *dynamis* da própria palavra, de seus sons, de suas letras – aquilo que, no vocábulo, responderia pela *qualidade sensível*. O maior problema não seria o paradigma suscitado pela condição subjetiva do poema, ainda que seja possível pensá-la respeitando a indivisão, na altura, entre evento e locução, mas "um paradoxo da própria forma interna do poema".[141] A pergunta principal seria: "não apenas, qual é o sentido, mas *como* isso faz sentido *neste poema*? Ou seja, o que ela [a quebra da língua] *faz* com as palavras".[142]

O autor não se atém à problematização de uma possível limitação da obra aristotélica no que tange ao silenciamento sobre a relação entre a mimese e a poesia grega arcaica (incluindo a mélica, o iambo e a elegia). No entanto, demonstra como a caracterização da *mímēsis práxeōs* (representação de ações), na *Retórica,* não consegue capturar a dimensão não representativa, não narrativa e essencialmente performática da poesia mélica. Assim, torna-se possível afirmar que,

---

139 RAGUSA. Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções, p. 15.
140 CF. O'HIGGINS. Sappho's Splitered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51.
141 LOUREIRO. *Poesia*: desafio ao pensamento, p. 315.
142 A decisão pela expressão "forma interna" se alinha à perspectiva benjaminiana do termo *Gehalt*, "o poético do poema". A "forma externa", por sua vez, corresponderia ao ritmo, à rima, à estrofação (LOUREIRO. *Poesia*: desafio ao pensamento, p. 315. Grifos do autor).

mesmo Safo não representando ou descrevendo minuciosamente o que é belo no ser amado, "o poema *realiza o colóquio amoroso na performance* de um diálogo 'eu-tu' à medida que cumpre o elogio paradoxal da beleza da amada".[143]

O terceiro capítulo da tese de Loureiro constrói-se como um apanhado de exemplos não só sáficos, em que a *energia* da linguagem, revelada no trabalho com as palavras, as letras e os sons, está a serviço da *realização* desse algo no texto. A voz é um caminho que a poesia toma, no qual o desejo desafia a própria enunciação. Essa realização, por sua vez, não está centrada na primeira pessoa do singular, como em muitos dos exemplos nos quais Austin se baseia. A condição pública da poesia mélica, sua subordinação à vida social e política da *pólis*, de certo modo impede a centralização no eu, deixando esse lugar vazio e impondo, ao mesmo tempo, uma força para fora, em direção ao outro, por meio do desejo. Em se tratando de um poema sobre a presença de Eros, essa força é ainda mais forte no sentido de que, quando a mimese encontra a libido, a consequência advém sempre de uma transformação, de um rendimento.[144]

Tratar-se-ia de conceber não só a sofística, mas também a mélica, duas práticas de discurso tão díspares, sob a mesma expressão de uma performatividade expandida até a performance*?* Para Loureiro, "desde que Barbara Cassin mostrou que no próprio discurso do filósofo 'o ser é um efeito do dizer', temos condição de constatar que o conceito de 'performance', abrangente de concepções tão distintas da *aletheia*, não permite distinguir nenhuma fronteira discursiva".[145] A categoria que não se pode perder de vista, sobretudo para pensar especificamente as práticas poéticas da linguagem, é a de mimese. Ancorado sobretudo na leitura que Luiz Costa Lima faz da teoria aristotélica e da tradição grega arcaica, o pesquisador se valerá do conceito para defender que há, concomitantemente à produção da poesia ritualizada, na qual a palavra está ligada a uma função, o desenvolvimento de outra produção de linguagem, *despragmatizada*, à qual a poesia progressivamente se aliaria.

Ao enfatizar a ocorrência dessa produção de linguagem, cada vez mais desvinculada do valor de culto – o que, de fato, acontece quando a palavra do poeta torna-se mais uma entre as palavras que propõem imagens e hipóteses do mundo –, o pesquisador se opõe à perspectiva mais generalista, localizando no caráter *parasitário*[146] do poeta a sua singularidade *poiética.*

---

143 LOUREIRO. *Poesia*: desafio ao pensamento, p. 347. Grifo do autor.

144 Essa é a tese de René Girard em *A violência e o sagrado*: "o desejo é essencialmente mimético; ele imita exatamente um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo" (GIRARD. *A violência e o sagrado,* p. 180).

145 LOUREIRO. *Poesia*: desafio ao pensamento, p. 32.

146 O termo é do helenista Marcel Detienne, usado para descrever a passagem e o contraste da imagem do poeta entre a época micênica e a época arcaica: "A serviço de uma nobreza cada vez mais ávida de louvores, na proporção em que suas prerrogativas políticas são contestadas, o poeta reafirma os valores essenciais de sua função; mas isso é feito cada vez mais com tanto esplendor, que tais valores começam a parecer antiquados e, na cidade grega, deixa de haver lugar para este tipo de palavra mágico-religiosa, na medida em que este sistema de valores é condenado pela democracia clássica. No máximo, o poeta não é mais que um *parasita,* encarregado de devolver à elite que o sustenta

Lembremo-nos da notação austiniana à condição da poesia de parasita da linguagem. Aqui, no entanto, retoma-se essa condição para converter o valor negativo em positivo, sobretudo em relação ao que o filósofo da linguagem qualifica como "estiolamento da linguagem".[147] Nada mais próximo à quebra sintática e semântica, ou seja, sintomática, realizada no poema sáfico, do que esse efeito da forma parasitária.

No parecer de Marcel Detienne e de Austin, o gesto é de rebaixamento, em consonância, inclusive, com certa concepção da mimese como um dizer subjugado ou um dizer *segundo*. No entanto, parece que a performatividade da performance sofística, muito próxima à performatividade sáfica, abre a linguagem à perspectiva trágica de seu caráter provisório, contextual, irregular. O próprio desejo do conhecimento e o conhecimento do desejo implicam uma experiência linguística que tanto se refere a uma anterioridade quanto produz uma posterioridade que diz respeito igualmente ao objeto.

Mesmo na poesia mélica, da qual se esperava o cumprimento de uma série de prescrições, observa-se a *decisão* por recursos rítmicos e plásticos, tais como a assonância, a aliteração, a homofonia, a anáfora, a paronomásia, cujo emprego nem sempre garante a correspondência entre a sonoridade das palavras e o sentimento por elas expresso.[148] Do mesmo modo como foi defendido em relação ao discurso gorgiano, que também faz uso de algumas figuras de linguagem, percebe-se que a eficácia de uma prática linguística, seja ela filosófica ou poética, diz da decisão sobre uma forma, sobre um uso, de onde emergirá, portanto, os efeitos, sejam eles políticos, éticos ou poéticos. Assim, podemos afirmar que, no contato com a matéria linguística, algo da forma se perturba nesse toque, impondo um desafio para o conhecimento do sensível. Embora o sentido e o sensível estejam presentes em todo acontecimento, no acontecimento linguístico eles se comportam de outras maneiras e estabelecem outras relações que respeitam, muitas vezes, uma dinâmica mais interna do que referencial.

. POÉTICA DA MOVÊNCIA

edoi lelia doura
(Pedro Anes Solaz)

---

uma imagem embelecida de seu passado" (DETIENNE. *Mestres da verdade na Grécia arcaica,* p. 22-23).

147 AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 36.

148 Antonio Candido cita o seguinte verso de Racine, "Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire", para exemplificar a possibilidade de sons semelhantes, no caso, "nuit" e "nuire", estarem a serviço do antagonismo (CANDIDO. *O estudo analítico do poema*, p. 54).

O poeta Arthur Rimbaud, no ano de 1871, escreve uma carta a seu amigo Paul Demeny sobre o futuro da poesia, embasado nas convicções estéticas modernas que já se insinuavam em sua obra. Começa comentando sobre uma espécie de permanência da poesia grega clássica em toda poesia a que ele denomina de "antiga", na qual estariam incluídos os românticos: "Toda a poesia antiga vai dar na poesia grega, Vida harmoniosa. – Da Grécia ao movimento romântico, – Idade Média – só temos literatos, versificadores",[149] para mais adiante apresentar o que, de fato, incomoda-o: "Na Grécia, já disse, versos e liras *dão ritmo à Ação*. Depois disso, música e rimas se tornaram jogos, divertimentos".[150] Haveria, então, uma marcha que ditava o rumo e o ritmo para o homem, assim como, posteriormente, a composição passa a cumprir um papel de divertimento. Segundo Rimbaud, o homem ainda não tinha se descoberto. Quando ele se descobre, ele se torna *vidente* "por meio de um longo, imenso e racional *desregramento de todos os sentidos*",[151] e assim pode voltar-se para o desconhecido, para o tenebroso, para o maldito (ao mesmo tempo que se converte em todas essas qualidades). No tom extremamente progressista que lhe cabe na altura, ele afirma: "A Poesia não marcará mais o ritmo da ação; ela *estará na frente*".[152]

Para a poesia estar adiante, projeto e projétil da modernidade, Rimbaud postula a condição do desregramento dos sentidos. Porém, nada mais afim a essa imoderação do que o acometimento do desejo no fragmento sáfico, tratado há pouco. Mesmo a desvinculação entre poesia e rito já pode ser encontrada na poesia clássica, como emergência de uma poesia *despragmatizada*, como afirmamos. No entanto, há algo da análise rimbaudiana que, de fato, mostra-se pertinente: a ampla e íntima participação da poesia na vida permite ao poeta francês sinalizar a relação que o poema ou a canção, por sua destinação oral, possuíam com o cotidiano, até a Idade Média, dando-lhe um arranjo e um andamento, ainda que também recebessem esse andamento dos ritmos naturais. Em certo sentido, a poesia medieval permanece sob o paradigma dessa proximidade sonora e vocálica da construção poética com a ação – e a ação, aqui, não deixa de ser entendida em seu sentido ritual. No entanto, é preciso, com Paul Zumthor, salientar as diferentes participações da linguagem nas práticas ritualísticas:

> A "poesia" (se entendemos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de "literatura") repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito. […] No caso do ritual propriamente dito, incontestavelmente, um discurso poético é pronunciado, mas esse discurso se dirige, talvez, por intermédio dos participantes do rito, aos poderes sagrados que regem a vida; no caso da poesia,

[149] RIMBAUD. *Correspondência*, p. 38.
[150] RIMBAUD. *Correspondência*, p. 38. Grifo do autor.
[151] RIMBAUD. *Correspondência*, p. 39. Grifo do autor.
[152] RIMBAUD. *Correspondência*, p. 40. Grifo do autor.

> o discurso se dirige à comunidade humana: diferença de finalidade, de destinatário; mas não da própria natureza discursiva.[153]

Em outras palavras, a linguagem pode vir a ser a mesma, tanto para a prática ritualística sagrada quanto para a prática ritualística da poesia. A diferença se dá, como o especialista pontua, no aspecto de *ritualização da própria linguagem* em afinidade com o *pathos* que acompanha a própria feitura da obra. Nesse sentido, seria possível pensar a emergência de uma linguagem *despragmatizada* como reflexo da própria emancipação de suas destinações sagradas. No entanto, mesmo que não haja função que engendre a sua criação, a poesia oral ou a cantiga acabavam por acompanhar a lida diária, sobretudo o trabalho, a viagem e a guerra, gerando, pela energia do verbo, o movimento *patético.*

O trovadorismo e a produção poética provençal constituem, para a história da palavra poética, mesmo que ainda não institucionalizada enquanto literatura propriamente dita, um verdadeiro marco no que diz respeito tanto à potência expressiva quanto aos efeitos gerados em favor da consolidação de uma nova "forma de vida".[154] A relação entre palavra e *experiência*, realçada não só pelos jograis e pelas performances públicas, mas também pelo modo de composição fundamentalmente aberto a participações coletivas, ganha um novo sentido.

O professor de literatura clássica Gregory Nagy, ainda em *Poetry as Performance*, promove um debate sobre a diferença entre antigos e medievais na relação com a palavra poética performática: como *movência*, segundo o medievalista Paul Zumthor, ou como *variação*, de acordo com Bernard Cerquiglini (ainda que o primeiro faça uso dos dois termos).[155] Para pensar especificamente a tradição oral da poesia medieval (em comparação com o seu objeto central, que é a poesia homérica), Nagy defende que o termo mais apropriado seria o de *movência,* entendendo que *variação* refere-se particularmente ao processo de escrita ou transcrição das canções e de suas numerosas *versões*. A *movência* teria um sentido mais amplo, que remete ao termo em provençal *mover*, usado pelo trovador do século XII Jaufré Rudel, em sua canção VI. A partir do estudo de suas diferentes *variações*, Nagy conclui:

> As we see from the wording of the variations in Song VI, the chance to *move* the song is equivalent to the chance to *change* it into a version different from

153 ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 47.

154 A expressão é utilizada pelo crítico Eduardo Sterzi, no trecho: "C. S. Lewis, por sua vez, percebeu muito bem, para além do campo estritamente literário, o alcance da nova forma de vida propagandeada pelos trovadores provençais" (STERZI. Dante e a pré-história da lírica moderna, p. 6).

155 "É verdade que, historicamente, o discurso ritual tem a tendência de perdurar em sua forma, de ser menos acessível que o discurso não sacro aos fenômenos de movência e de variação" (ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 47).

> that of the composer, even though the intermediar must keep the composer's version the same until it reaches the destined audience.[156]

Mover a canção é não só alterá-la, ao colocá-la diretamente em contato com o seu público, mas também compô-la. Nesse sentido, a *movência*, mais do que a *variação* inerente às transcrições textuais, responde pelo processo de recomposição performática, formando uma tradição oral na qual se reconhece o paradoxo descrito por Nagy: a *movência* implica a mudança *imediata* como momento de recomposição, e evita, a todo custo, a mudança *final*, ou seja, o estancamento e a fixação. Nesse sentido, toda canção deve possuir a força para garantir o seu devir *alterante*, mantendo *inalterado* o próprio devir. Essa é, sintomaticamente, a marca singular da poesia oral.[157]

Sintomática também é a influência do conceito de *movência* na definição de *forma*, com a qual Zumthor irá delimitar as práticas performáticas. Em *Introdução à poesia oral*, publicado ainda na década de 1980, o medievalista declara: "Só excepcionalmente uma forma é estável e fixa; ela comporta uma mobilidade proveniente de uma energia que lhe é própria. Em extremo e paradoxalmente, *forma* é igual a *força*".[158] A declaração advém de uma experiência com o poeta e místico israelita Nazir Udin Hunzai, cuja performance, em um dos seminários de Zumthor, possibilitou ao especialista confirmar que "a forma não é um esquema, que ela não obedece a nenhuma regra porque ela é a regra, recriada sem cessar, ritmo 'puro' (no duplo sentido da palavra), só existindo pela e na paixão particular, a cada momento".[159]

Ora, a apresentação do músico fornece ao especialista a matéria fundamental para a percepção do modo como o *texto*, seja ele verbal ou não, só se torna *obra* na *performance*. "A performance é, pois, tanto um elemento importante da forma quanto constitutivo dela."[160] O entrelaçamento entre as duas instâncias, performática e formal, leva Zumthor à definição do que ele denomina de "macroforma":[161] a primeira responde pela *força*, sinônima aqui de "função", e a segunda, pela *ordenação*. A força seria determinada pela qualidade do meio instrumental (especificidades do cantor ou do compositor, da participação e regulação social do indivíduo no sistema ao qual pertence), pela finalidade direta (como no caso de preservação de certa tradição ou acompanhamento em certas atividades) ou pela finalidade indireta (por exemplo, as canções

---

156 "Como podemos ver a partir das variações do palavreado na Canção VI, a oportunidade de mover a canção é equivalente à oportunidade de mudá-la em uma versão diferente da do compositor, mesmo que o intermediário tenha que guardar a versão do compositor igual até que ela alcance a destinada audiência" (NAGY. *Poetry as Performance*, p. 15. Tradução nossa).

157 Mesmo obras modernas voltadas para a metamorfose e para a instabilidade, cujo objetivo é muitas vezes restabelecer o elo fundamental com a origem poética da linguagem, atingiriam no máximo a condição da *variação*, posto que esse conceito dá conta das obras nas quais a mudança ou a performance são mais imposições ao texto do que antecedentes condicionais.

158 ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 82.

159 ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 82.

160 ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 85.

161 ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 90.

casuais, de lamento, satíricas etc.). Essas seriam as três grandes forças a motivar a *ordenação* da composição, que, só então, será delimitada quanto ao gênero, ao volume do discurso e ao contexto.

Zumthor prescreve a atuação de duas duplas de forças na delimitação do gênero: os discursos sagrados e profanos, e os discursos líricos e narrativos. A identificação de algum desses discursos pode ter consequências no que o especialista entende por "volume", que se divide, por sua vez, em "duração da performance" e "distribuição dos falantes" (monólogo, diálogo ou polílogo). Por contexto compreende-se o contexto linguístico (em que se identificam prosa ou verso, fala ou canto), o contexto gestual (mímica, dança) e o contexto implícito.

A prática da palavra na Idade Média impõe uma série de desafios a qualquer esforço de classificação. É sabido o fato de poetas cantores terem percorrido o Ocidente atuando como compositores, músicos, recitadores, apresentando-se também com circos, grupos teatrais etc. A identificação desses atores é de difícil precisão; o próprio termo *jogral* parece abarcar uma multiplicidade na qual são incluídos o performer, o malabarista e o músico. Soma-se à instabilidade fundamental desse período a itinerância dos artistas, sobretudo nas principais regiões culturais, que respondiam pelo sul occitânico e pelo norte francês; mais tardiamente, pela Itália, cujos trovadores deram origem ao *dolce stil nuovo*; pela Alemanha, contribuindo com versões do amor cortês; e, enfim, pela produção galego-portuguesa.

Fato é que não podemos deixar de lado a influência que a produção cultural da então chamada Occitânia exerceu sobre a Europa a partir do século XII. Circunscrevendo, na altura, parte da França, da Catalunha e da Itália, essa região propiciou o desenvolvimento não só de uma expressiva cultura geral, como também de particulares tendências, como a literatura épica dos trovadores do Norte e a lírica dos trovadores do Sul, constituindo duas fortes tendências de uso da língua *vulgar* (e de abandono do latim) a partir dos dois hemisférios franceses. Segismundo Spina salienta a alcunha que surge para classificar o século XI como "século das gêneses", época a partir da qual se torna possível a irrupção das canções de gesta, dos vitrais, dos dramas litúrgicos e, claro, do lirismo.

Do ponto de vista estilístico, isto é, da *léxis*, há três grandes correntes: o *trobar clus*, o *trobar ric* e o *trobar leu* – em todos os sentidos, precursores da moderna querela entre clareza e obscuridade. Precursores também da questão da especificidade da língua poética, que, entre os séculos XV e XVI, assumirá contornos mais nítidos e intricados. De todo modo, aqui, importa ressaltar, com Spina, que a escola simples corresponderia ao ensino e à produção de versificações do *trobar leu*, cuja poesia deveria ser clara e compreensível. As escolas herméticas se dividiriam

entre o *trobar clus*, destinado aos poemas de construção enigmática e entendimento obscuro, e o *trobar ric*, mais aristocrático, prenhe de imagens e de elaborações formais.

Curioso notar que essa diferenciação foi proposta *em ato* pelo trovador occitânico Giraut de Borneil em diálogo com Rimbault D'Aurenga, na forma de um *tenço*.[162] Nele, discute-se a respeito da preferência de Girault pelo *trobar leu*. A forma do diálogo em alternância e os indícios de uma técnica de persuasão ao estilo da sofística (quando se afirma a estratégia da contradição, como em "Lingnaura, fort de bon conseill,/Etz fis amans contrarian") são características do modo como, desde já, o discurso poético atrela-se ao pensamento crítico. Mas mais importante ainda é marcar que a criação desse modelo formal parece ter se dado *performativamente*, como defende o estudioso da versificação provençal Frank M. Chambers: "As far as we can tell, Girault himself was the inventor of all the structures he used, except the *tenso* with Rimbault D'Aurenga, who initiated the discussion and consequently determined its form".[163] Nesse sentido, a própria divisão dada como composição revela a marca mais notável que é a transformação da poética em matéria do poema. Ao mesmo tempo, percebemos que os modos de *trobar* correspondiam menos à oposição entre eles, e mais às diferentes experiências na língua poética – o que em Dante será revivido pela antítese entre latim vulgar e gramática.

Chambers é enfático quanto à capacidade inventiva da forma em Girault (tanto que, como Dante, figuraria entre os praticantes do *trobar clus,* gênero em que a poesia, por sua sofisticação, volta-se para suas próprias questões). O poeta provençal escreveu canções isométricas decassílabas, octossílabas, septissílabas, hexassílabas e pentassílabas, e, na forma heterométrica, 36 diferentes combinações métricas. A diversidade teria alcançado ainda os esquemas rítmicos. Suas estrofes (*stanzas*) de 25 ou 26 versos, consideravelmente mais extensas do que as dos antecessores, no arranjo com os versos curtos, causavam uma espécie de embaraço frente ao acontecimento da quebra na canção.

Girault também foi responsável por uma complexa noção de unidade da *stanza.* As dificuldades não encontradas, mas verdadeiramente criadas (quando se assume numa concepção moderna a composição como *fabbro*, que Dante inaugurou) pelo poeta, revelam que a complexidade é parte inequívoca do dizer de modo claro. Os versos heterométricos intercalados, assim como os poemas compostos em diálogos, geram o que Chambers denomina de efeito

---

[162] O *tenço* consiste em uma composição formada por oito estrofes (*full-stanzas*) acrescidas de mais duas pequenas *coblas*. Cada estrofe completa possui oito versos, sendo dois de 11 ou 12 sílabas e outros dois, mais curtos, de quatro e seis sílabas. As *coblas* consistem em dois versos cada, o primeiro verso sempre mais extenso que o segundo e retomando a rima do verso anterior, e o segundo com o ritmo que liga todo o *tenço*. Nas cantigas galego-portuguesas, a tenção se transforma em um conjunto geralmente formado por três ou quatro estrofes de sete versos e mais duas de três, que seriam as chamadas *findas*. Trata-se de uma forma que traz o debate e a disputa para o gênero lírico.
[163] CHAMBERS. *An Introduction to Old Provençal Versification*, p. 112.

dramático [*dramatic effect*].[164] Fato é que tanto Girault quanto Rimbault D'Aerengua foram muito importantes para a complexificação no que toca às classificações da poesia. Spina comenta que o segundo, assumidamente um defensor do *trobar ric*, reiteradamente marcava a dificuldade de enquadramento de suas composições. Nos próprios versos, confessava "um estado de incerteza criadora", que se expressa, inclusive, no título de um de seus poemas, batizado de "não-sei-o-que-é".[165]

Para alguns pesquisadores da poesia medieval, como Antonio Viscardi, trata-se da primeira poesia verdadeiramente laica, ou seja, da emergência de uma nova "arte pura", na medida em que ela se encontra *despragmatizada*, sem fim ou função primeira, que não a ritualização da própria linguagem. É certo que a noção de *despragmatização* pode ser questionada aqui, na medida em que os trovadores ou jograis, seja no seio das famílias aristocráticas, seja em meio às festividades populares, colocavam suas composições a serviço de alguns propósitos, ainda que estes fossem de divertimento. Por isso, o termo parece se referir mais à relação do compositor com a sua obra do que da obra com o público, visto que é na Idade Média que a cantiga e a poesia adquirem um prestígio jamais visto. Eduardo Sterzi, em um artigo sobre os precursores de Dante, cita o seguinte trecho de Viscardi:

> São, na nova Europa, os trovadores os "primeiros" que fizeram poesia só para fazer poesia; os primeiros que tiveram o sentido da arte pura, da arte pela arte; os primeiros, em suma, que são "literatos" no sentido moderno da palavra: e têm consciência de sê-lo; os primeiros que conscientemente excluíram da atividade artística toda intenção ou fim prático ou utilitário. Justamente deste sentido rigoroso e severo da arte pura nasce, nos trovadores, o tormento, a angustiosa preocupação da forma: e a satisfação [*compiacenza*] e o orgulho da perfeição formal alcançada.[166]

Para sermos justos, toda essa revolução iniciada com os trovadores só se realizou pelo convívio e pela troca entre as diversas culturas durante a Idade de Ouro Islâmica na região de Al-Andalus, que hoje compreende os países Portugal e Espanha. Ramón Menéndez Pidal, estudioso da produção arábica-andaluza, quando aborda a multiplicidade das manifestações, utiliza a expressão "poder expansivo"[167] para compreender a poesia cantada, em coro, e a dança. Essa expansão responde também pela inventividade formal do período, como aquela que resultou na forma métrica intitulada de *zéjel*, e que consiste em estrofes de três versos monorrítmicos, e um

---

[164] "The juxtaposition of heterometrix verses introduces variety into his songs, and the same kind of dramatic effect that it produces in La Fontaine's fabble […] A similarly dramatic function is served by the use of dialogue in several pieces" (CHAMBERS. *An Introduction to Old Provençal Versification*, p. 112).

[165] SPINA. *A lírica trovadoresca*, p. 68

[166] VISCARDI *apud* STERZI. Dante e a pré-história da lírica moderna, p. 12.

[167] "[…] podíamos pensar que esa poesía arábigo-andaluza popular, cantada, coreada y tambbién bailada, a la que se atribuye tal poder expansivo, no viene a ser sino una manifestación más de tantas como nos ofrece la aptitud musical, poética y coreográfica de Andalucía". Cf. MENÉNDEZ PIDAL. *Poesía árabe y poesía europea*, p. 15.

quarto verso que tem rima igual à do estribilho, rima esta que se repete no quarto verso de todas as estrofes da canção.

Essa construção, presente não só na poesia medieval espanhola de um Afonso X, o Sábio, mas também na poesia provençal, notadamente em um dos principais trovadores, Guilherme IX da Aquitânia, teria sido, segundo Pidal, fruto dessa troca, posto que a própria língua misturava o árabe com um linguajar cristão. O outro nome com o qual era conhecida a forma métrica é *muwaxxaha*, e, a partir dessa dupla nomeação, entrevemos como é a partir da relação entre línguas que se dá a composição: "o *zejél* é uma poesia nascida para ser cantada em meio a um povo birracial e bilíngue, que falava num árabe romanizado e num romance arabizado, em meio ao povo andaluz, onde então interferiam a ordem islâmica e a ordem cristã".[168]

Mesmo que críticos como Rodrigues Lapa neguem a origem andaluza do *zéjel*, é inquestionável o eco dessa composição no modo como as canções dos trovadores fizeram uso do verso de rima igual colocado no último verso de cada estrofe, como uma espécie de resto de um antigo estribilho ou de uma *volta*. Fato é que concordar com essa antiga comunicação e troca entre cristianismo e islamismo acaba por tornar ainda mais complexa a questão da origem da lírica, e por enfatizar como, nesse período, o privilégio da composição é concedido à *estrofe*.

Arnault Daniel, por exemplo, cansado da repetição trovadoresca, teria intuído a necessidade de uma revitalização poética, passando a explorar outras possibilidades estróficas e rimais mais raras, até que foi possível chegar à sextina. Seu padrão, no entanto, obedece a uma espécie de *tour de force* altamente artificial; as seis palavras que finalizam cada um dos seis versos rimam de *stanza* para *stanza*, mas a sua localização se altera de acordo com a seguinte ordem: a primeira se torna segunda (1 – 2); a segunda, quarta (2 – 4); a terceira, sexta (3 – 6); a quarta, quinta (4 – 5); a quinta, terceira (5 – 3); e a sexta, primeira (6 – 1).

O efeito de toda essa mutabilidade seria algo próximo ao de uma litania. Pela estrutura sugestiva e direcionada ao encantamento, a sextina foi então reproduzida não só por Dante, mas também por Petrarca, Camões, além de poetas modernos como Ezra Pound. No entanto, é de se marcar a diferença fundamental entre o uso da sextina e de muitas outras formas fixas pela modernidade poética e aquele uso originário de sua própria invenção. A revolução que se dá a partir da década de X ancora-se em uma forte consciência da *stanza* [estrofe] como "morada capaz e receptáculo".[169] É como se a descoberta do modo como os versos se organizam em um "cômodo",[170] e de como essa organização é não só rítmica, mas também espacial e visual (ainda

[168] "[…] él zejél es una poesía nacida para ser cantada en medio de un pueblo birracial y bilingue, que hablaba un árabe romanizado y un romance arabizado, en medio del pueblo andaluz, donde a la sazón se interferían el orbe islámico y el orbe Cristiano" Cf. MENÉNDEZ PIDAL. *Poesía árabe y poesía europea*, p. 25.
[169] AGAMBEN. *Estâncias*, p. 11.
[170] AGAMBEN. *Estâncias*, p. 11.

que a passagem para a escrita fosse, na maior parte das vezes, uma etapa posterior), valesse como o principal da experiência do poema, porque é também uma espécie de jogo [*jocus*] e gozo [*joi d'amor*] da linguagem, segundo Agamben. A sextina de Daniel já excede o fechamento da poesia na estrofe ao incluir a rima irrelata, isto é, desenvolvendo uma relação metaestrófica. Já o rendimento que tiram os poetas modernos passa não só pelo reconhecimento da aventura formal, mas também por um contraste marcado pela maior valorização do verso. O verso, como mais adiante trataremos, acaba por tornar visíveis e dizíveis as fraturas e cisões de toda ordem, a começar pela relação entre palavra e coisa, ou entre poesia e pensamento.

Ainda que não seja possível falar de unidade, no sentido de determinação e finitude, a percepção da estrofe na produção medieval é fundamental, inclusive, para o aspecto da memorização. O corpo do poema precisa ser lembrado como o corpo de um objeto amado. Além da sextina, em que o decorar atravessa estrofes, compondo uma complexa partitura, outras ainda foram as invenções formais da lírica, como as *baladas*, as *dansas*, as *estampidas* etc. Muitas delas constituem um verdadeiro contraste com a monotonia rítmica dos cantares populares e eclesiásticos. Porém, a maioria delas teriam na sua própria estrutura um eixo correspondente à memorização, ou, de certo modo, ligado ao próprio canto, ao *melos*, a comporem a partitura da performance. Zumthor, ao comentar as *chansons express*, tão frequentes nos cabarés parisienses no início do século XX, identifica a relação entre aparência e composição: ainda que elas tivessem a imagem de uma criação instantânea, reconduziam o público a reconhecer elementos de uma tradição já formalizada.[171] Assim, mesmo as práticas do canto, da música ou da dança mais próximas a nós, que mantêm a sua origem no improviso das primeiras performances artísticas, revelam um entrelaçamento entre a memória de uma forma já posta e o que parece, mas apenas parece, uma repentina organização dos elementos em uma forma ainda desconhecida.

A rima e, de um modo geral, o ritmo, apesar de participarem das estratégias compositivas e auxiliares da memorização da cantiga, não se limitam a essa condição. A rigor, podemos tomá-los como o vestígio deixado para que entendêssemos o poema como uma construção que responde a leis internas, ainda que mantenha sempre a sua relação referencial com o real. Há uma dinâmica da palavra com ela mesma, da palavra e a sua posição, eixo sobre o qual o poema não só se estrutura, mas também enuncia a sua relação; o modo como nele, e somente nele, a expressão se formula de acordo com arranjos interiores. Muitas vezes, poetas tidos como compositores do *trobar clus* ou do *trobar leu* eram identificados a essas tipologias apenas pelo uso hermético ou não dos próprios jogos.

[171] ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 254.

Por outro lado, a rima espelha também o princípio de igualdade; especialmente entre os compositores, mas também entre as próprias composições, que poderiam ser vistas sempre como geradas a partir de um mesmo conjunto de regras. O jogral Lourenço é um caso sintomático do papel que a rima e o conjunto de regras tinham para alguns trovadores. Em uma tenção travada entre o jogral e João Soares Coelho, o primeiro acusa o segundo de não saber rimar. Leiamos:

– Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade,
e farei- ch' entender por que o digo:
ome que entençon furt' a seu amigo
semelha ramo de deslealdade;
e tu dizes que entenções faes
que, pois non riman e son desiguaes,
sei m' eu que x'as faz Joan de Guilhade.

– Joan Soárez, ora m' ascuitade:
eu ôuvi sempre lealdade migo;
e quen tan gran parte houvesse sigo
en trobar com' eu ei, par caridade,
ben podia fazer tenções quaes
fossen ben feitas; e direi-vos mais:
lá con Joan Garcia baratade.

– Pero, Lourenço, pero t' eu oía
tençon desigual e que non rimava,
pero qu' essa entençon de ti falava,
[o] Demo lev' esso que teu criia:
ca non cuidei que entençon soubesses
tan desigual fazer, nena fezesses,
mas sei-m' eu que x'a fez Joan Garcia.

– Joan Soárez, par Santa Maria,
fiz eu entençon, e bena iguava
con outro trobador que ben trobava,
e de nós ambos ben feita seria;
e non vo-lo posso eu mais jurar;
mais se [un] trobador migu' entençar,
defender-mi-lh' ei mui ben toda via.[172]

João Soares havia escutado uma cantiga sem rima, a que se denomina de *desigual*, atribuída a Lourenço, famoso jogralesco do século XIII, mas que por ele não teria sido composta, e sim por João Garcia de Guilhade, jogral citado no último verso da primeira estrofe. Lourenço é um caso representativo de jogral que desejava ser trovador. Habilidosamente, ele então afirma ter apenas divulgado as tenções que João Garcia havia composto. Importante salientar a diferenciação estabelecida entre o "o trabalho da composição e o da execução, encarregando do

[172] LAPA. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, p. 162.

primeiro o trovador e do segundo o jogral".[173] No entanto, por meio da acusação que João Soares Coelho faz a Lourenço, percebe-se que essa era uma distinção levada não tão a risca.

Pela escassez de documentos da época, não podemos afirmar se a cantiga *desigual* era mesmo do jogralesco. Se dele fosse, as normas de rima e metrificação só não teriam sido aplicadas, não porque não as soubesse ("mais se [un] trobador migu' entençar,/defender-mi-lh' ei mui ben toda via), mas com o intuito da *armadilha*. Lourenço deixou-nos oito tenções, mais do que qualquer outro trovador, além de cantigas de amor e de amigo, o que nos leva a considerar, sobretudo, seu esforço em compor. No entanto, a quantidade de críticas e de cantigas de escárnio cujo destinatário é justamente o jogralesco coloca-nos a questão de se Lourenço não errava propositalmente como parte de um jogo. Spina comenta esse embaraço:

> O exercício desse formalismo poético não impedia, contudo, que surgissem aqui e ali situações líricas frutos de individualidade artística, flores esparsas da experiência pessoal do poeta – que tinha algumas vezes consciência de sua arte e de seus recursos pessoais; o trovador sentia, às vezes, o impulso de superar, de desobedecer aos preceitos mais tarde consagrados nas artes amatórias.[174]

É a consciência da dinâmica das estrofes e entre estrofes que permite tanto o uso do artifício do engano quanto o seu reconhecimento. Em outra tenção criada entre Lourenço e João Vasques de Talaveira, o *erro* ou a *infração* parecem fazer parte da própria tenção lourenciana:

> – Joam Vaásquez, moiro por saber
> de vós por que leixastes o trobar
> ou se foi el vos primeiro leixar;
> ca vedes o que ouço a todos dizer:
> ca o trobar acordou-s'em atal:
> que 'stava vosco em pecado mortal
> e leixa-vos, por se nom perder.
>
> – Lourenço, tu veens por aprender
> de mim, e eu nom cho quero negar:
> eu trobo bem quando quero trobar,
> pero nom o quero sempre fazer;
> mais di-me ti, que trobas desigual:
> se te deitam por en de Portugal,
> ou se matast'hom', ou roubast'haver.
>
> – Joam Vaásquez, nunca roubei rem,
> nem matei homem, nem ar mereci
> porque mi deitassem, mais vim aqui
> por gaar algo; e pois sei iguar-mi bem

[173] LAPA. *Lições de literatura portuguesa*: época medieval, p. 107.
[174] SPINA. *Do formalismo estético trovadoresco*, p. 50-51.

como o trobar vosso; mais estou
que se perdia convosc'e quitou-
-se de vós; e nom trobades por en.[175]

Na primeira estrofe, enunciada por Lourenço, o último verso é construído com nove sílabas, uma sílaba a menos em relação à regra de construção da tenção. Esse discreto equívoco, provocado possivelmente de modo intencional, é o ensejo para que João Vasques, na estrofe seguinte, denuncie: "mais di-me ti, que trobas desigual". Do mesmo modo como Lourenço se defende, na tenção anterior, assim ele o faz nesta, afirmando que sabe "iguar-me/bem como o trovar vosso". O igualar surge, mais uma vez, como prova do conhecimento das regras.

O pesquisador Joaquim Ventura, em "Sátira e aldraxe entre trobadores e xograis", afirma que as tenções eram formas das quais os trovadores se valiam para testar os jogralescos. Os exemplos encontrados nos quais há enfrentamento de um a outro não devem ser tomados "como proba de sinceridade (imposible en xeral na lírica da Idade Media) senón mais ben como un xogo – cruel ás veces, isso si – entre colegas ou entre señor e asalariado, frecuentadores dos mesmos *circuitos de actuación*".[176] Outros são os estudiosos das cantigas satíricas galego-portuguesas a concordar com uma suposta estabilidade na relação entre trovadores e jograis.[177]

O equívoco formal expresso na inexatidão das sílabas, marca da suposta inabilidade de Lourenço, e também de outros jogralescos e trovadores, revela-se uma estratégia a serviço do *fingimento* ou até do efeito satírico cujas tenções e suas formas de diálogo acabavam por provocar. A forma, desde já, é uma espécie de fundamento a partir do qual a sua *infração* é também entendida como *técnica*, e não como simples incapacidade de assujeitamento ou de cumprimento. A *assimetria* levada a cabo por Lourenço, sem qualquer tipo de constrangimento, embora não por ele esclarecida, não diz de incompetência para o trovar. É a partir dessa *assimetria* que a própria *simetria* se dá enquanto relação.

Tal hipótese é sustentada ainda pela artificiosa técnica utilizada nas composições de Lourenço, confirmada pela habilidade em se valer dos elementos de retomada, como "pero", "ca", "que", "des", na construção da própria dimensão rítmica (ainda que nem sempre obedecendo à quantidade de sílabas desejada) e no modo como articula a sua enunciação em correspondência ao outro trovador. Se Lourenço pode ou não ser considerado um trovador importa menos do que perceber como, em suas *tenções*, a igualdade não está tanto voltada para a

---

175 LAPA. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, p. 412.

176 "[…] como prova de sinceridade (impossível em geral na lírica da Idade Média), senão mais bem como um jogo – cruel, às vezes, isso sim – entre colegas ou entre senhor e assalariado, frequentadores dos mesmos *circuitos de atuação*" (VENTURA. Sátira e aldraxe entre trobadores e xograis, p. 535. Grifo do autor. Tradução nossa).

177 A pesquisadora Ângela Rodrigues, em sua dissertação de mestrado *Uma teoria literária nas entrelinhas da sátira galego-portuguesa*, defendida em 1979, na USP, é um desses exemplos.

correspondência da poesia em relação ao real, mas para a *conformidade artificial* em que a semelhança revela-se efeito da imitação do próprio fazer.

De fato, o destino final dessas composições acabava por lhe instruir todo um modo de construção e sustentação, capaz de permitir a sua fixação e a sua apresentação ao público. Por isso, a repetição é um importante recurso formal das produções medievais. No entanto, como dissemos, ela não se explica apenas pela memorização, evidenciando uma engenhosa faculdade de composição. Há o paralelismo vocabular, como a *palavra-rima*[178] e o *leixa-pren*,[179] e há o paralelismo conceitual, mais elaborado e expresso no eco de ideias, por exemplo. Spina identifica nessas diferentes manifestações de paralelismo, típico das cantigas de amigo, a característica mais singular das cantigas galego-portuguesas em relação ao modelo provençal.

Na famosa cantiga "Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion", de Mendinho, temos um exemplo do uso paralelístico do *leixa-pren* à serviço da semântica.

Sedia-m'eu na ermida de Sam Simion
e cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Estando na ermida ant'o altar
[e] cercarom-mi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

E cercarom-mi as ondas, que grandes som!
Nom hei [eu i] barqueiro nem remador.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

E cercarom-mi [as] ondas do alto mar;
nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Nom hei [eu] i barqueiro nem remador
[e] morrerei fremosa no mar maior.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].

Nom hei [eu i] barqueiro nem sei remar
e morrerei fremosa no alto mar.
Eu atendendo meu amig', eu a[tendendo].[180]

Como é próprio às cantigas de amigo, a enunciação é feminina, e a construção em paralelismo com *leixa-pren* acentua o desespero e a aflição da moça que, estando na ermida de São

[178] Palavra rimada e repetida no mesmo verso de todas as estrofes.
[179] No *leixa-pren* perfeito, os dísticos apresentam uma pequena variação, sendo o último verso de cada estrofe retomado no par de versos seguinte, seguindo o padrão a, b, a', b', b, c, b', c', c, d, c', d' etc.
[180] CORREIA (Org.). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, p. 288.

Simão, observa a maré subir e teme morrer, pois não possui um barqueiro nem sabe remar. O *Stimmung* da cantiga intensifica-se na transição dos tempos verbais, do imperfeito para o presente da espera e depois para o futuro da certeza da morte vindoura. O estribilho, mais do que uma função de refrão, assume a tarefa de prolongar a angústia e retardar o desfecho.

Zumthor enumera uma série de marcas de canções cuja enunciação é feminina, mesmo que a performance não imponha a presença da mulher. Entre elas se encontram os "jogos de entonação", as "errâncias erotizadas", a "reiteração ritualizada". Nesse sentido, é possível afirmar que o *paralelismo*, assim como a repetição intercalada com breves alterações, revela-se uma construção formal aparentemente simples, mas cuja execução não gera apenas um sentido único, deixando a cargo do compositor e da cultura, além da própria recepção e da reformulação típica da performance, os efeitos possíveis.

Tampouco o estribilho mantém um único tipo de tarefa nas composições. Nas cantigas de amigo de Martin Codax, por exemplo, o refrão não permite que o espectador distraia-se do tema principal, retornando sempre a ele, como se dali emanasse uma força maior. O estribilho, nesse caso, é uma espécie de núcleo conceitual. Na cantiga "Quantas sabedes amar amigo", por exemplo, o último verso de cada estrofe é o que confere a plasticidade do movimento das ondas, pelo fato de "e banhar-nos-emos nas ondas" intercalar uma sílaba forte com uma fraca. Essa volta realizada sobre si mesma acaba por oferecer também uma experiência de demora na voz, na voz ouvida e na voz percebida.

Já as cantigas de amor, cuja origem remonta à poesia provençal, expressam, sobretudo, o ideal de um amor tradicionalmente denominado cortês, e que se fundamenta no desejo por um objeto inatingível. Apesar de não obedecerem fielmente à *canso* provençal, as cantigas galego-portuguesas de amor mantêm uma relação entre gozo [*joi d'amor*] e jogo [*jocus*] da linguagem muito próxima àquelas que serviram de mote para a obra de Giorgio Agamben, *Estâncias*, cujo argumento se apoia nesses objetos poéticos medievais, revelando a importância da inapreensibilidade do ser desejado para o pensamento sobre a linguagem. De acordo com o pensador italiano, quando o trovador mantém-se na linguagem para dizer da distância da amada, não o faz apenas por adequação à virtude do amor cortês, tido como fenômeno social, mas também pela (in)consciência de que a experiência da linguagem é sempre uma experiência amorosa de fantasia, na qual estão implicados um desejo e um fantasma. O ser desejado é, então, uma expressão possível dessa figura caracterizada por sua posição liminar entre o corpóreo e o incorpóreo, o visível e o invisível.

Na terceira seção, intitulada "A palavra e o fantasma: a teoria do fantasma na poesia de amor do século XIII", Agamben amplifica o cenário em que se insere a poesia provençal, de

modo a desenhar a cosmologia medieval, da qual as cantigas seriam fruto, e também o conhecido *Roman de la Rose*. As coisas vistas imprimiriam a sua imagem/forma em alguma região localizada dentro do corpo do observador, sobrevivendo ou conservando-se ali numa condição fantasmática.[181] O homem medieval, por isso, crê em existências fantasmagóricas e, mais ainda, deposita nessas existências (cujo sentido maior é o de guardar presente algo do que se ausentou) toda a possibilidade de acesso ao conhecimento, pois seria a partir dessas imagens que se pensa, lembra-se, fala-se, canta-se e encanta-se. A própria voz humana se diferenciaria da do animal por portar esse fantasma, que responderia pelo significante.

Lembremos que *Estâncias* é uma obra escrita em 1977, época intensamente influenciada pelo estruturalismo, ainda perceptível em disciplinas como a linguística, a psicanálise e a semiologia. Essa contextualização é menos importante no sentido do debate acerca da noção de estrutura do que no do privilégio concedido ao signo linguístico por tais saberes. Resta-nos ainda pontuar que a obra foi escrita a partir de sua incursão no Instituto de Warburg, em Londres, e é graças a esse retorno aos períodos antigos através das pranchas warbuguianas do *Atlas* e da imensa coleção de imagens de sua biblioteca que o pensador italiano fundamenta a proposição de um modelo de pensamento imagético e de uma expressão linguística que não pressupõe a conformação entre forma e conteúdo.

Agamben recorre a Avicena e Averróis,[182] dois dos mais importantes polímatas árabes leitores de Aristóteles, e porta-vozes da possível fantasmagologia medieval aristotélica, para mostrar como a significação pode revelar-se um processo de ininterrupto adiamento:

> […] todo o processo cognoscitivo aparece concebido como uma especulação em sentido restrito, um refletir-se de fantasmas de espelho em espelho; espelho e água são os olhos e o sentido, que refletem a forma do objeto, mas especulação também é a fantasia, que "imagina" os fantasmas na ausência do objeto. E conhecer equivale a curvar-se sobre um espelho onde o mundo se reflete, um espiar imagens reverberadas de esfera em esfera: e o homem medieval está sempre frente a um espelho seja quando se olha em volta, seja quando se abandona à própria imaginação. Mas também amar é necessariamente uma especulação, não tanto porque, conforme os poetas repetem, "os olhos geram por primeiro o amor" e porque este, como escreve Cavalcanti na sua canção, "provém da forma vista em que se entende" (ou seja, de uma forma que, segundo o processo que acabamos de descrever, penetra

[181] O uso do termo *fantasma* revelação sua influência aristotélica: "a civilização árabe-medieval olhou para si mesma como se fosse um apêndice ou uma glosa dos textos clássicos e, sob esse ponto de vista, Aristóteles foi, sem qualquer dúvida, o mais importante filósofo medieval" (AGAMBEN. *Estâncias*, p. 132).

[182] O especialista em filosofia aristotélica Eduardo C. B. Bittar comenta que foi graças a Averróis e ao período extremamente produtivo e abundante no reino de al-Andalus, que a obra do estaragita pôde ser amplamente divulgada no Ocidente: "Da mesma forma que a recepção do aristotelismo vem se dando desde o século IX da era cristã para o mundo árabe, será apenas no apogeu de al-Andalus que o aristotelismo ganhará força suficiente para encontrar em Averróis um sistematizador e comentador a cujo fôlego e versatilidade intelectual se deve o amadurecimento desta tradição filosófica no mundo ibérico, em especial na Espanha". Cf. BITTAR. O aristotelismo e o pensamento árabe: Averróis e a recepção de Aristóteles no mundo medieval.

> através dos sentidos externos e internos, até tornar-se fantasma ou "intenção" na cela fantástica e na memorial), mas porque a psicologia medieval, com uma invenção que está entre as heranças mais fecundas legadas à cultura ocidental, concebe o amor como um processo essencialmente fantasmático, que implica imaginação e memória, em uma assídua raiva em torno de uma imagem pintada ou refletida no íntimo do homem.[183]

É de um prenúncio notável o que aqui está em questão. A concepção de *ymage* [imagem] averroísta define-se como algo da ordem do ponto "no qual quem vê se une ao que é visto",[184] por isso a profusão de superfícies refletoras nos textos poéticos medievais, tais como águas, espelhos, vidros etc. Nas cantigas de amor, a herança da cosmologia fantasmática aristotélica junta-se à pneumatologia neoplatônica[185] para revelar o seu verdadeiro *ethos*: "o nexo Eros – linguagem poética, o *entrebescamen* entre desejo, fantasma e poesia no *topos outopos* do poema".[186] Esse entrelaçamento se explica, inclusive, pelo modo como as obras de Aristóteles chegaram à Idade Média, mediadas pelos escritos árabes de Avicena e Averróis – escritos esses que não resguardavam os textos aristotélicos de um certo neoplatonismo. Lemos na cantiga "O gram prazer e gram viç'em cuidar", do habilidoso Martim Moxa, vários dos aspectos acima mencionados, sobretudo nos seguintes versos:

> Ai, Deus! tal bem quen'o podess'haver
> de tal sen[h]or qual mim em poder tem!
> Pero que tom'em cuidar i prazer,
> cuidar me tolh'o dormir e o sem:
> ca nom poss'end'o coraçom partir,
> ca mi a faz sempr'ant'os meus olhos ir
> cada u vou e, u a vi, veer.
>
> Mais tanto sei: se podesse seer
> se viss'ela o meu coraçom tam bem
> com'el ela, dever-s'-ia doer
> del e de mim, poilo viss'; e por en
> am'eu e trob'e punh'ena servir:
> que entenda, pois meu cantar oir,
> o que nom posso nem lh'ouso a dizer.[187]

[183] AGAMBEN. *Estâncias*, p. 144-145.
[184] AGAMBEN. *Estâncias*, p. 152.
[185] Aristóteles remete-se ao pneuma, em *De generatione animalium*, concebendo-o como uma espécie de espírito astral, responsável por tornar fecundo o esperma, por exemplo. Possivelmente, o filósofo encontrou essa figura nos tratados médicos que já o tratavam como um sopro capaz de animar. No neoplatonismo, o pneuma assume o lugar de um veículo ou instrumento da imaginação, do sonho, da adivinhação etc. Tal concepção exerceu influência em Dante.
[186] AGAMBEN. *Estâncias*, p. 213.
[187] *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, p. 230.

Ainda que cuidar lhe dê prazer, cuidar também tira o sono e o senso, porque é impossível afastar a imagem do ser desejado. Os últimos dois versos da primeira estrofe transcrita são claros em expressar a doutrina da fantasmagologia medieval: o coração faz essa imagem vir sempre aos olhos, aonde quer que se vá. Se a moça pudesse ver ao seu coração, condoer-se-ia – mas o acesso ao objeto é sempre vedado, resta somente a linguagem, e o enunciador deseja que, graças a ela, a moça entenda o que não se pode dizer. O falar, nesse caso, é totalmente ciente de sua inaptidão, e também da força que o arrasta apesar de toda limitação.

A intensidade com que esse imaginário cosmológico se firmou evidencia-se na discussão que atravessou séculos e postergou-se na literatura pelo entrelaçamento entre linguagem e amor. O soneto de Camões "Transforma-se o amador na cousa amada", já nos idos do século XVI, ainda dialoga com esse imaginário, e dele parece duvidar:

> Transforma-se o amador na cousa amada,
> Por virtude do muito imaginar;
> Não tenho logo mais que desejar,
> Pois em mim tenho a parte desejada.
>
> Se nela está minha alma transformada,
> Que mais deseja o corpo de alcançar?
> Em si somente pode descansar,
> Pois com ele tal alma está liada.
>
> Mas esta linda e pura semideia,
> Que como o acidente em seu sujeito,
> Assim co'a alma minha se conforma,
>
> Está no pensamento como ideia;
> E o vivo e puro amor de que sou feito,
> Como a matéria simples busca a forma.[188]

O escritor questiona a manutenção do desejo se, de acordo com a teoria fantasmática do amor, algo do ser desejado encontra-se alojado em algum lugar daquele que deseja. Em outras palavras, por que o sujeito enamorado não se sente saciado se o objeto desejado nele já se encontra guardado? A última estrofe, como é padrão dos sonetos, indica a resposta: porque a condição não totalmente corpórea das instâncias fantasmáticas não satisfaz o amor. O desejo, assim como o desejo da própria linguagem, precisa materializar-se, ou melhor, a sua matéria clama por uma forma. No entanto, Camões afirma apenas a busca, não o encontro – a opção por essa palavra que mantém o desejo, e se mantém no desejo, acaba por sinalizar que o que importa é precisamente a aventura da procura, e que a forma não é o reencontro com a cousa amada, mas a condição de sua inacessibilidade.

[188] CAMÕES. *Versos e alguma prosa de*, p. 37.

A forma do soneto é a (única) possibilidade de correspondência e de simetria. A leitura de Agamben sobre a fantasmagologia medieval, entrelaçando também a questão do desejo, propõe uma saída para a dualidade presença/ausência, perceptível no Ocidente desde a cultura clássica, a formar uma tradição que Derrida nomeia de metafísica da presença. Quando Zumthor alia a noção de performance à necessidade de presença de um corpo, e Hans Ulrich Gumbrecht, na mesma linha, propõe "compreender como 'performance' todo tipo de comportamento humano visto da perspectiva da presença",[189] confirma-se o que o filósofo argelino defende sobre a centralidade e o privilégio das manifestações de presentificação, seja da palavra oral, seja de outros elementos que têm o seu lugar garantido no topo das hierarquias culturais e sociais, quando estão em questão valores como os de verdade.

Decerto, estamos lidando com enfoques epistemológicos bem distintos, ainda que Zumthor e Gumbrecht tenham surgido de um mesmo contexto em que a estética da recepção se firmava como disciplina. Como mostramos, o primeiro, por sua atividade de etnólogo, deseja recuperar a importância da corpo para a produção e a recepção da palavra, e estabelecer a *vocalidade* como materialidade da voz, algo que, de certo modo, toca o conceito de literatura oral, mas dele se diferencia por não se tratar de uma prática fundada sobre os pressupostos da institucionalização. É seu objetivo "restaurar uma presença perdida".[190] Performar, nesse sentido, é tornar presente.

Gumbrecht, um de seus confessos admiradores, dá prosseguimento a essa restauração, mas desenvolve um projeto próprio, calcado no conceito de *produção de presença*. A presença aqui não significa o oposto do ausente, porque a sua verdadeira oposição é à imposição hermenêutica da *produção de sentido*. O pensador ocupa-se da *materialidade* em geral, não apenas aquela da *voz* – tão presente no discurso das ciências do século XX, sendo objeto da psicanálise, da fonética e da linguística, por exemplo. A *materialidade*, como Gumbrecht narra no primeiro capítulo de *Produção de presença*, será o elemento em que se ancora desde os seus estudos sobre a comunicação e os *media*, em meados de 1980, até atualmente, e serve também de crítica às disciplinas que, como a de Foucault, furtaram-se a pensar o corpo, para além dos discursos emitidos por ele (a essa tendência o pensador dá o nome de *construtivismo*, posto que, como reação à perda referencial, adere-se aos elementos que constroem a realidade).[191]

Derrida também participa dessa discussão. É sabida a sua crítica, elaborada em *Gramatologia*, sobre o caráter especial da *phoné* atribuído desde Platão. Aristóteles teria associado logocentrismo e

---

189 GUMBRECHT. *Serenidade, presença e poesia*, p. 167.
190 ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 86.
191 "Chamo de 'construtivismo toda reação a essa experiência que, no lugar de querer estabelecer uma conexão imediata com a realidade, começa a olhar para as operações da consciência humana que 'constroem' o que acreditamos ser a 'realidade'" (GUMBRECHT. *Serenidade, presença e poesia*, p. 111).

fonocentrismo, contribuindo para a concepção de que "a voz é o que está mais próximo do significado, tanto quando este é determinado rigorosamente como sentido (pensado ou vivido) como quando o é, com menos precisão, como coisa".[192] Do mesmo modo, a própria metafísica determina o ser como presença. Derrida, em resposta, desenvolve o *quase conceito* de *arquiescritura*, espécie de condição de possibilidade para que as diferenças entre palavra oral e palavra escrita se rearranjem, e localiza na escritura um rompimento com a própria noção dualista de linguagem.

Em relação a esse embate da originalidade da voz com a suposta derivação da escrita, sobretudo no que diz respeito à maior importância da presença, Agamben, como dizíamos, complexifica a discussão ao mostrar como mesmo na Antiguidade o fantasma representa esse limiar, e não o limite, entre uma série de pares opositivos, como materialidade e imaterialidade, visibilidade e invisibilidade, presença e ausência, mantendo o estado de suspensão ou copertencimento dos elementos. Não se trata de reduzir a complexa filosofia elaborada na Idade Média, sobretudo com suas nuances regionais, à influência única de Aristóteles, mas, antes, de mostrar como o contexto é, na verdade, muito mais intricado, porque, apesar de privilegiar de fato a voz, não há qualquer menosprezo das manifestações fantasmáticas. A instância fantasmática dos acontecimentos é, ao contrário, a garantia de um remeter mútuo entre o aparecimento e o desaparecimento, entre o apresentar-se e o ausentar-se.

Ao mesmo tempo, é notável como a leitura das obras do período helênico parece ressoar na rica inventividade artística do período, mesmo que certa hermenêutica tenha legado à Idade Média a alcunha de Idade das Trevas. Se lemos alguns tratados sobre arte, como as obras de Ulrico de Estrasburgo, assim como as de seu mestre, Alberto Magno, ambos alemães do século XIII, percebemos a associação direta entre o Belo e o Bom, ecoando os princípios platônicos de identificação da beleza com a ética. Na obra de Magno, comentador dos textos aristotélicos, encontramos a defesa do *splendore formae*, através do qual a beleza é tomada como "o esplendor da forma substancial ou acidental nas partes proporcionais e terminadas da matéria". Nesse sentido, o aspecto formal responde pela luminosidade[193] que incide sobre o objeto, revelando-lhe a beleza. Essa caracterização remete, por sua vez, a Plotino, para quem "[a] beleza da cor é simples devido ao formato e ao domínio da escuridão na matéria através da presença da luz que é incorpórea, razão e forma".[194]

Nesse sentido, podemos dividir a produção filosófica medieval sobre a beleza em pelo menos duas grandes tendências: a do platonismo, desenvolvendo uma metafísica do bom, e

---

192 DERRIDA. *Gramatologia*, p. 14.

193 Vale notar como essa mesma claridade, portadora da possibilidade de acesso ao belo e ao bom, irá se tornar *confusa*, na passagem para a modernidade, entrevista pela concepção de estética, de Baumgarten.

194 PLOTINO. *Enéadas* I, 6, 3, 20-23.

outra, aristotélica-aviceniana, que a associa ao ser. Tal consideração não corresponde a uma tentativa de estabelecer uma ligação direta entre o pensamento filosófico e a produção artística, mas se dirige à identificação de certa presença filosófica na materialidade sensível. Por isso, podemos perceber como, desde já, a forma é, concomitantemente, um investimento na busca pelo conhecimento e a percepção de sua inaptidão para corresponder a um conteúdo determinado, uma tensão estabelecida entre os recursos formais e a dimensão do sentido (ou, como Gumbrecht pontua, entre "efeitos de sentido" e "efeitos de presença"[195]). Em muitas das cantigas de amor, incluindo as de Martim Moxa, encontra-se o entendimento do canto como um risco, no qual a própria morte assume-se como desígnio:

> Que grave coita que m'é [de] dizer
> as graves coitas que sofr'em cantar!
> Vejo mia morte, que mi há de matar,
> em vós e nom vos ous'en rem dizer.
> Pero dizer-lo cantando e em som?
> Que me semelha cousa sem razom
> d'homem, com coita de mort[e], cantar!
>
> que a nom posso per rem encobrir,
> em atal terra cuido eu de guarir
> u bem entendam meu mal, a la fé;
> e a tal gente cuid'eu de cantar
> e dizer som, u com ela falar,
> que bem entenda o meu mal onde
> é![196]

Desde já, sobretudo nas canções de amor, como esta de Martim Moxa, o *enjambement* é utilizado, assinalando o descompasso entre o limite métrico do verso e a sua completude semântica, como no fim da primeira estrofe, em que o predicativo "do homem", que identifica o "sem razão", é afastado para a próxima linha. Em algumas cantigas de D. Dinis, a quebra acontece até mesmo dentro de uma mesma palavra, que se divide em dois versos. Essas rupturas entre o plano sintático e o plano semiótico, ou entre a continuidade e o sentido, constroem o lugar diferenciado do acontecimento poético enquanto faz a separação entre língua e voz.

Agamben, para quem importa especialmente essa não correspondência, denominada, no século XIX, por Hölderlin, de *cesura*,[197] trabalha a interrupção também no nível da voz. Se, para Zumthor, a voz é a integralidade do corpo em seus aspectos expressivos físicos, visuais e sonoros, em uma espécie de correspondência entre o ser e a sua performance oral, há uma diferença primordial com o pensador italiano, para quem não há qualquer possibilidade de coincidência entre

[195] GUMBRECHT. *Produção de presença*, p. 40.
[196] *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, p. 245.
[197] HÖLDERLIN. *Reflexões*, p. 94.

aquilo que se quer dizer e o que se diz, entre mostrar e dizer, entre a língua e o discurso. Esse é o argumento desenvolvido em *A linguagem e a morte*, de 1982, espécie de diálogo travado com Heidegger e Hegel. A obra revela como os *shifters* [dêiticos] manifestam o *ter-lugar* da linguagem, o desejo de significar, muito mais do que a realização da significação. Haveria, portanto, uma Voz anterior à linguagem, pura experiência da *in-fância*, e uma voz que é a passagem para a consciência, para essa voz que, em todo caso, é lembrança da morte da Voz primeira, animal.

Assim, com um pensamento que se desenvolve também em outras obras, como *Infância e história*, do fim dos anos 1970, o pensador insiste na negatividade da voz. As cantigas, espécies de infância da literatura, ao mesmo tempo que parecem descobrir a materialidade da voz, fazem experiência de seus descompassos, do que é puro som, mera repetição, trânsito do som e do sentido. O próprio contexto espectral, cindido entre o anonimato de certos compositores, a casualidade da escolha do intérprete e a arbitrariedade do contexto da apresentação, compactuam com a realização de um espetáculo sem nomes e sem rostos, incoincidentes.

O pensamento de Agamben, nesse sentido, discorda não só de Zumthor e Gumbrecht, mas também de Derrida, ao contradizer a *metafísica da presença*, quando elabora uma ontologia da negatividade, na qual o ser é o lugar de uma falta – falta de uma voz própria, assim como o cachorro teria o latido, e o passarinho, o pio –; falta de qualquer atributo que lhe seja exclusivo, posto que só acedemos à linguagem se uma série de pressupostos forem garantidos. Se Zumthor e Gumbrecht tomam a presença como *tangibilidade* e possibilidade de apreensão,[198] o pensador italiano insiste na inapreensibilidade e na irredutibilidade do evento. Na origem não está a *phoné*, tal como Aristóteles teria postulado através da sentença "há os sons pronunciados que são símbolos das afecções na alma, e as coisas que se escrevem que são os símbolos dos sons pronunciados".[199] Na origem está a falta, a fratura, a impossibilidade de apreender o objeto primeiro. As cantigas pressentem essas duas condições, e dirigem-se a elas com toda a potência de não conseguir dizer o amor, mas de não conseguir não tentar dizê-lo.

Ainda que o tratado *Arte de trobar*, incluído posteriormente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, sirva-se do tom prescritivo dos modos de compor, imitando, por assim dizer, a modulação das poéticas clássicas, como a de Aristóteles, há um descompasso entre as regras e a realização. Nele, são descritos os diferentes gêneros poéticos, a saber, as cantigas de amigo, as cantigas de amor e as cantigas de escárnio e maldizer. As cantigas 1100, de Airas Paes, e 1151-1152, de João Zorro, presentes no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, pela sua enunciação masculina,

[198] "O que é 'presente' para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos" (GUMBRECHT. *Produção de presença*, p. 38).
[199] ARISTÓTELES. *Da interpreta*ção, 16a3-4.

seriam categorizadas como de amor, mas pela forma paralelística e popular, seriam enquadradas nas cantigas de amigo.

A *Arte de trobar* é o único tratado de versificação das cantigas medievais, e, por meio dele, sabemos que se recomendava o isossilabismo, ou seja, a mesma quantidade de sílabas em todos os versos. Enquanto aconselhava-se aos trovadores comporem estrofes (chamadas, na altura, de *cobras*) com até três versos (intitulados *palavras*), as cantigas estruturadas em paralelismo possuíam até oito versos. O número de versos em cada estrofe também variava em desacordo com a regra de no máximo cinco *palavras* para cada *cobra*, sem contar o refrão. A rima era sempre preceituada, apesar de que se fazia uma concessão à *palavra perduda*, perdida, sem equivalente de rima.

A rigor, parece haver nas cantigas galego-portuguesas uma variedade tanto métrica-rítmica quanto temática, sendo assim muito similar à plasticidade que se atribui ao período a partir dos estudos medievalistas modernos e contemporâneos. Para Lapa, essa flexibilidade é visível, por exemplo, na própria construção métrica, ancorada na alternância de versos agudos (terminados em oxítonas) e graves (terminados em paroxítonas):

> […] o princípio rítmico dominante já no século XIII, sempre que havia mistura de versos graves e agudos, era o de fazer o verso agudo o padrão da medida. Contudo deverá notar-se, porque é um fenómeno característico da antiga métrica portuguesa, que não são raros os casos em que, entre nós se alinhavam octossílabos e decassílabos agudos com setessílabos e novessílabos graves. É aquilo que impropriamente se chama a lei de Mussafia.[200]

Certo é que se vê nesse período compreendido sobretudo pelos séculos XI e XII, escrito em latim, provençal ou galego-português, um esforço significativo de categorização e classificação, como já demonstramos não só a partir da descrição das estruturas métricas, mas em especial em relação aos gêneros, cujo veredito postulava casos em que se trata de boa ou de má poesia, de adequação ou inadequação aos requisitos fundamentais da composição. Mesmo assim, é possível afirmar a abertura para o que futuramente foi denominado como *estilo*: esse uso da *forma* para que nela algo diga da singularidade da composição, sem perder de vista o comum, a tradição, a memória.

O *gênero*, que durante esse período associa-se ao dispositivo da *forma*, para ser reconhecido a partir de uma *técnica*, para prestar serviço ao ensino, para validar sua legitimidade e para não se perder na enunciação [*elocutio*], com o tempo, passará a ser associado à inventividade [*inventio*]. Por enquanto, é possível sublinhar a importância das trovas e das cantigas, no sentido do aperfeiçoamento, do conhecimento e da experiência da própria língua, principalmente nos gêneros em que a *forma* é percebida e tensionada, alçando a obra a uma posição entre a criação e a

[200] LAPA. *Lições de literatura portuguesa*: época medieval, p. 222.

crítica. Como demonstramos, muitos dos poetas medievais travavam um jogo com as nomenclaturas e com as categorias, provocando o público e desafiando-o a participar do reconhecimento formal dos sentidos através das palavras. Se nas cantigas de amor e de amigo os recursos estavam a serviço de um encantamento, nas tenções, por exemplo, pode-se afirmar que a aparente clareza escondia, muitas vezes, um intrincado e complexo jogo, que não só se referia a modelos já descritos, como também criava, em ato, novas designações. De todo modo, o uso poético da linguagem e todas as possibilidades que se abrem a partir desse uso colocam-se como elaborações dos problemas das diferenças, das formas e dos efeitos.

. AUTONOMIA

Duas coisas admiro: a dura lei
cobrindo-me
e o estrelado céu
dentro de mim.
(Orides Fontela)

Ao longo dos séculos XVI e XVII, observa-se uma intensa transformação em relação à cultura medievalista, que pressupunha, na altura, a simultaneidade entre palavra e corpo na produção de sentidos que se construíam no ato entre a emissão e a recepção, na intensidade e na variação daquilo que se move e do que é movido, considerando também, para tal, as instâncias que não se encaixavam nesses pares. Enfim, todo o ritmo intensificado das cantigas e da poesia provençal é paulatinamente suprimido pela incorporação crítica e reflexiva do pensamento na obra poética. Ao mesmo tempo, o homem, que não se via para além da sua integração no cosmos, externaliza-se e torna-se uma espécie de consciência observadora.

Naturalmente, a própria capacidade judicativa entra em questionamento, sobretudo o juízo do gosto, isto é, aquele tipo de juízo que se direciona especificamente para o objeto artístico. A inserção do conceito de *estética*, levada a cabo por Alexander Gottlieb Baumgarten, no século XVIII, com base nas normas e prescrições clássicas, alterou profundamente a percepção da arte e também a relação entre criação e crítica, alçando outros patamares para as mediações possíveis entre arte e conhecimento, tão presentes no pensamento ocidental a partir de então. Apesar de se ancorar nos preceitos da Antiguidade de Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano e Longino, o filósofo desenvolve uma nova teoria do belo pautada na estética como "ciência do conhecimento sensitivo".[201]

[201] BAUMGARTEN. *Estética*, p. 95.

Tal definição importa sobretudo pelas duas noções nela implicadas: a de "ciência do conhecimento" e a de "conhecimento sensitivo". De fato, a consciência observadora do homem passa a determinar o ato de apreensão daquilo que se tem por real, por possuir alguns elementos que organizam e ordenam a experiência do conhecimento. Immanuel Kant e Hegel, dois filósofos do idealismo alemão do século XVIII, são exemplares da mudança em curso no que diz respeito à formação de um inventário de categorias e pressupostos que possibilitou pensar o entendimento e o esclarecimento humano [*Aufklärung*].

Ambos aderem, portanto, ao termo *estética* – ainda que com ressalvas ao pensamento de Baumgarten. Kant discorda da suficiência da faculdade de sentir, defendendo a necessidade de um aporte do entendimento, que responderia pela *faculdade de julgar*. Sua outra discordância consiste em negar qualquer existência de uma estética, enquanto faculdade do sentir, no período clássico. Essa crítica, em especial, será fundamental para a identificação da arte moderna com a sensorialidade, fazendo da oscilação entre experiência dos sentidos e experiência conceitual uma de suas marcas mais notórias.

Claro está que esses filósofos respondem, aos seus modos, à emergência da noção de *gosto*, no século XVI, e à falta de critérios absolutos para lidar com esse fenômeno. Assim, Kant, convencido por argumentos iluministas, esforça-se para determinar a universalidade da faculdade de julgar, livrando o objeto estético de opiniões subjetivas e crenças herdadas dos modos anteriores de tratar a arte. Agamben comenta esse contexto de indistinção entre boa arte e arte ruim, quando do surgimento do "homem de gosto":

> Para ter a dimensão de toda a novidade dessa figura, é necessário dar-se conta de que, ainda no século XVI, não existia uma clara linha de demarcação entre bom e mau gosto, e que interrogar-se, diante de uma obra de arte, sobre o correto modo de entendê-la não era uma experiência familiar nem mesmo para os refinados comitentes de Rafael ou de Michelangelo. A sensibilidade daquele tempo não fazia grande diferença entre as obras de arte sacra e os bonecos mecânicos, os *engins d'esbatement* e os colossais ornamentos centrais de mesas de banquete, repletos de autômatos e de personagens vivos, que deviam alegrar as festas dos príncipes e dos pontífices.[202]

Por esses motivos, Kant se propõe diferenciar o juízo do juízo de gosto: "O juízo-de-gosto não é, pois, um juízo-de-conhecimento, portanto não é lógico, mas estético".[203] Na seção 14 da "Analítica do belo", o juízo estético é dividido em duas modalidades: empírico e puro. Enquanto para o primeiro importariam a matéria e as sensações decorrentes desse contato, tais como o agrado e o desagrado, o juízo puro, como juízo de gosto propriamente dito, enuncia a beleza de um objeto. Nesse sentido, Kant ecoa princípios platônicos, ao priorizar, em sua

[202] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 38.
[203] KANT. Analítica do belo, p. 303.

concepção de pureza do juízo estético, a relação formal da obra de arte: "o puro de um modo-de-sensação simples significa: que sua uniformidade não é transtornada e interrompida por nenhuma sensação alheia, e pertence meramente à forma".[204] O filósofo exemplifica o que seria o aspecto formal da pintura e da escultura, com a dimensão do *desenho*. As *cores*, por sua vez, corresponderiam ao *atrativo*, àquilo que não é digno de contemplação no belo. Ainda que, em suas *Críticas* e *Analíticas*, o filósofo faça uso do termo *estética*, percebe-se como se relega a sensação à apreensão da simples matéria, assim como se relega a matéria ao nível inferior da sensação que não implica o juízo estético puro.

Nesse sentido, a forma é fundamental como instrumento de limitação e de organização. Em oposição ao indeterminado e ao ilimitado da matéria, Kant se detém na possibilidade de lidar com o objeto em sua totalidade – ainda que essa totalidade seja apreensível às custas da abstração dos componentes materiais. Assim, a forma insere-se nesse processo como dispositivo de composição que permite o julgamento.

Mas qual seria, então, a diferença entre esses juízos particulares e o de conhecimento? Poderíamos responder a essa pergunta por meio de sua definição do belo como "aquilo que, sem conceito, apraz universalmente".[205] A universalidade dos conceitos caberia ao conhecimento, enquanto a universalidade da comunicabilidade do prazer do gosto caberia ao juízo estético. A composição formal, elogiada por Kant, é o que garantiria essa universalidade do fenômeno. Ao mesmo tempo, sua recusa por conceitos, no objeto artístico, explica-se pelo fato de que "de conceitos não há nenhuma passagem ao sentimento de prazer ou desprazer".[206] Mesmo travando uma relação intensa entre estética e pensamento, o filósofo parece tomar o conceito como uma dimensão externa, extraestética.

Posteriormente, quando Kant desenvolve seu pensamento sobre Ideias estéticas, na seção de *Crítica do juízo* destinada ao gênio, a recusa do conceito parece se alterar. Assim elas são definidas: "por Ideia estética entendo aquela representação da imaginação, *que dá muito a pensar*, sem que entretanto nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, possa ser-lhe adequado, que consequentemente nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível".[207] No entanto, o que ocorre não é uma contradição entre a "Analítica do Belo" e esse texto: o objeto estético pode, sim, suscitar interesse, *dando muito a pensar*, por meio da imaginação, sem que esse interesse seja guiado ou fundamentado por conceitos. Kant explica:

---

[204] KANT. Analítica do belo, p. 319.
[205] KANT. Analítica do belo, p. 315.
[206] KANT. Analítica do belo, p. 309.
[207] KANT. Da arte e do gênio, p. 345. Grifo nosso.

> Ora, quando sob um conceito é colocada uma representação da imaginação, que pertence à sua exposição, mas por si só dá tanto a pensar quanto nunca se poderia coligir em um conceito determinado, e portanto o próprio conceito é ampliado esteticamente de modo ilimitado, então a imaginação aqui é criadora e põe em movimento a faculdade das Ideias intelectuais (a razão), a saber, leva-a a pensar por ocasião de uma representação (o que, por certo, pertence ao conceito do objeto) mais do que nela pode ser apreendido e tornado claro.[208]

Nesse sentido, podemos afirmar que Kant admite tanto a possibilidade de ampliação estética do conceito quanto a impossibilidade de o objeto estético se restringir a um conceito adequado. Essa indeterminação parece revelar-se em um pequeno detalhe, presente no momento em que o filósofo explica o procedimento do gênio, que tem a ver com o Espírito: "*Espírito,* no sentido estético, significa o princípio vivificador da mente. Mas aquilo através do qual esse princípio vivifica a alma, a matéria-prima que ele emprega para isso, é o que põe as faculdades da mente em movimento".[209] Se antes a ênfase se voltava para a questão formal, como atributo próprio do juízo estético puro, agora, no discurso sobre o trabalho de produção da beleza artística, ressalta-se a matéria-prima. Assim, a arte não precisa destituir-se de conteúdo para ser considerada estética, no entanto, seus conteúdos não devem se limitar à apropriação conceitual.

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, na sua pesquisa de doutorado, na qual se propõe refletir sobre a possibilidade de uma tendência formalista na obra de Kant, chega à seguinte conclusão: "o gênio não repousa apenas na habilidade para criar formas e conteúdos capazes de ocasionar o sentimento de prazer, mas também na habilidade em criar relações entre formas e conteúdos".[210] Por isso, não é possível restringir a filosofia kantiana apenas à ênfase formal, afinal, é precisamente por se deter nas Ideias estéticas que surge essa espécie de indeterminação *apriorística* entre conteúdos e formas.

A indeterminação é determinada, por sua vez, pelo juízo. Kant e, posteriormente, Hegel dão a ver a crescente incorporação da crítica na obra de arte e a impossibilidade de se relacionar com a estética sem a faculdade do juízo. No entanto, o próprio juízo permanece, de certo modo, entrelaçado com a sua dimensão negativa, ou seja, com a ausência de fundamento. Essa negatividade está presente nas quatro definições do *belo* apresentadas por Kant, como: "Gosto é a faculdade-de-julgamento de um objeto ou de um modo-de-apresentação, por uma satisfação, ou insatisfação, sem nenhum interesse" (§5);[211] "O belo é aquilo que, sem conceitos, é representado como objeto de uma satisfação universal" (§6);[212] "Beleza é a forma da finalidade de um objeto,

[208] KANT. Da arte e do gênio, p. 345.
[209] KANT. Da arte e do gênio, p. 345. Grifo do autor.
[210] GONÇALVES. *Kant, Greenberg e a questão do formalismo na arte*, p. 135.
[211] KANT. Analítica do belo, p. 309.
[212] KANT. Analítica do belo, p. 309.

na medida em que, sem representação de um fim, é percebida nele" (§17);[213] e "Belo é aquilo que, sem conceito, é conhecido como objeto de uma satisfação necessária" (§22).[214] Essas quatro definições são lidas por Agamben como *moldes negativos*, pois "parece que a cada vez que o juízo estético tenta determinar o que é o belo, ele tem nas mãos não o belo, mas a sua sombra, como se o seu verdadeiro objeto fosse não tanto aquilo que a arte é, mas aquilo que ela não é".[215]

Sabe-se que filosofia estética de Kant, por mais sensível que tenha sido à percepção e à recepção da obra de arte moderna, não se furtou a ser objeto de diversas críticas, tecidas insistentemente até o presente. Foi Friedrich Nietzsche quem notou, em *Crepúsculo dos deuses*, a negatividade inerente aos signos. Em *Genealogia da moral*, a crítica é em relação ao espectador kantiano, que tem orgulho principalmente da impessoalidade e da universalidade de sua capacidade de julgar. Porém, o mais importante, segundo Agamben, seria notar como a questão do *belo desinteressado* é o pano de fundo da passagem da arte de uma esfera do *interesse*, como prevaleceu desde a Antiguidade, em que a obra possuía tarefas éticas e pedagógicas, para a esfera do *interessante*, em que ela é solicitada por um público cada vez mais restrito, e não exerce a influência de outrora. Paradoxalmente, na perspectiva do artista, a produção torna-se cada vez mais inquietante, como se envolvesse um risco radical muito próximo àquele que fez Platão banir o poeta da cidade. No entanto, a diferença entre um contexto e outro seria a de que, de agora em diante, ao artista, sem suporte, sem arsenal, sem uma *poética* que lhe dite os moldes para se corresponder com o fora, só resta consentir com a dilaceração e com a contradição.

. *MISE EN FORME*

No começo era a ação.
(Goethe)

Não passa desapercebido o engajamento dos românticos em tornar a arte, mais uma vez, *interessada*, seja tentando recuperar os laços com a vida, seja fazendo uso do terror e do horror, atrativos tão mal avaliados pelas belas-letras, mas, de todo modo, desejados pelo homem de gosto dos séculos anteriores. Essa é a tese de Agamben em *O homem sem conteúdo*, obra que explica a aproximação e a reversibilidade entre bom e mau gosto, entre apreciação e depreciação, a partir da modernidade estética. O pensador cita a fala de um personagem de Friedrich Schlegel para

[213] KANT. Analítica do belo, p. 328.
[214] KANT. Analítica do belo, p. 331.
[215] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 78.

confirmar essa identificação entre contrários: "Quem não despreza não pode nem mesmo apreciar. Uma certa maldade estética é uma parte essencial de uma formação harmoniosa".[216]

O crescente isolamento do artista, proporcionado tanto pela perda de prestígio da arte quanto pela descoberta de um movimento e de uma vida interiores, causa uma outra cisão: a da subjetividade criativa em relação ao mundo em sua objetividade. Por isso, nem sempre o artista, a partir do século XVIII, buscará no prosaísmo diário a fonte e o fundamento para o seu trabalho. Como comenta Agamben, "[a] arte é, agora, a absoluta liberdade que busca em si mesma o próprio fim e o próprio fundamento, e não tem necessidade – em sentido substancial – de nenhum conteúdo, porque se pode medir apenas com a vertigem do próprio abismo".[217]

A identidade entre natureza e forma artística passa, de fato, por um questionamento no romantismo, centrado na substituição, operada por Friedrich Schlegel e Schiller, do objeto natural como fundamento da arte por uma "origem artificial" ou por "ideias diretivas".[218] O comentador do romantismo M. H. Abrams, em seu clássico *O espelho e a lâmpada*, aborda a passagem do poema como "espelho da natureza" para uma "segunda natureza",[219] ato de criação análogo ao do Criador. Digamos que a arte toma não mais a natureza como sua fonte, mas a própria capacidade reflexiva como meio de religá-la aos seus respectivos ideais. Quando Walter Benjamin reflete sobre as relações teóricas entre obra de arte e crítica no romantismo alemão, dá a ver a importância emancipatória da forma:

> A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. […] A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma a sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, então, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência; através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.[220]

À parte das tendências metafísicas presentes nesse denso texto, intitulado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, é importante notar como o romantismo crítico pôde libertar a forma de sua subordinação à referência na natureza, isto é, à conformação e à formalização do real, acentuando a importância de ela ser mais um modo de experimentação ou de tradução do possível em realidade (algo que, em sua gênese, já se encontra de modo emergente na *Poética*, quando Aristóteles concede à poesia a possibilidade de legitimar o impossível crível).[221] No entanto, como não faz jus ao conjunto de suas obras livrá-la dos preceitos metafísicos, é preciso

---

[216] SCHLEGEL *apud* AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 50-51.
[217] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 68.
[218] CAMPOS. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, p. 247.
[219] ABRAMS. *O espelho e a lâmpada*, p. 361.
[220] BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 81. Grifo do autor.
[221] "De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis" (ARISTÓTELES. *Poética*, 1460a26).

salientar que a forma permanece conectada à Ideia. Quando os românticos desobrigam os conteúdos de terem formas preestabelecidas, obrigam-nas a se expressarem criticamente.

Hegel lê essa desobrigação da forma como efeito da superioridade e da liberdade do artista:

> Em nossos dias, em quase todos os povos, o artista também é tomado pela formação da reflexão, pela crítica, e entre nós alemães, pela liberdade do pensamento e, depois de também terem sido percorridos os estágios particulares necessários da Forma de arte romântica, ele foi transformado, por assim dizer, em tábula rasa, no que se refere à matéria e à forma de sua produção. Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno. Nenhum conteúdo, nenhuma Forma são mais idênticos imediatamente com a interioridade [*Innigkeit*], com a natureza, com a essência substancial do artista, destituída de consciência; cada matéria pode lhe ser indiferente, basta que ela não contradiga a lei formal de ser em geral bela e passível de um tratamento artístico. Hoje em dia não há nenhuma matéria que esteja acima desta relatividade em si e para si, e se ela também é sublime acima disso, pelo menos não existe nenhuma necessidade absoluta de que seja representada [*Darstellung*] pela arte.[222]

O filósofo comenta o contexto pós-romântico diferenciando-o daquele anterior, em que o artista e a recepção possuíam um mesmo horizonte, tanto hermenêutico quanto situacional. Parece ser justamente a emergência da subjetividade, na sua abertura de abismos para onde a expressão artística se volta, uma das grandes responsáveis pelo fosso entre a obra e o público. A outra, na perspectiva da negatividade kantiana, adviria da concepção do juízo estético desinteressado e da finalidade sem fim, que inauguram a nossa concepção de regime estético da arte. Assim, estão à disposição do artista não só as matérias e formas de seu tempo, mas também aquelas advindas de sua própria experiência com a linguagem e com os tempos – e o que nela se fala não necessariamente falará ao público; a forma utilizada dificilmente encontrará referência na natureza ou no real. Agamben é ainda mais radical ao perceber as implicações desse novo estatuto da arte para o público:

> […] tudo aquilo que o espectador pode encontrar na obra de arte é, agora, mediado pela representação estética, que é, ela própria, independentemente de

[222] HEGEL. *Cursos de Estética II*, p. 340-341.

> qualquer conteúdo, o valor supremo e a verdade mais íntima que explica a sua potência na própria obra e a partir da própria obra.[223]

Decerto, este cenário corresponde mais especificamente à modernidade do último romantismo, a qual explorará até as últimas consequências o *estranhamento* da cisão entre obra e público. Antes, precisamos nos deter nas transformações em curso durante o século XVIII, e as consequências dessas transformações para o conceito de forma, amplamente debatido por Walter Benjamin, sobretudo no momento em que a forma passa a ser pensada como *forma de exposição*.[224] O termo, no alemão *Darstellungsform*, deriva de *Darstellung*, também usado por Hegel, que pode ser traduzido como "apresentação" (diferindo, portanto de *Vorstellung*, "representação"). Benjamin decide por essa palavra, a partir das *Críticas* de Kant, para enunciar sobre o verdadeiro esforço requisitado por toda exposição de Ideias, esforço que também está em questão no gesto autorreflexivo, como seria o caso da filosofia e da própria arte (posto que a crítica é a sua autorreflexão, segundo os românticos de Iena).

Para chegar a esse conceito, o pensador leu a *Doutrina da ciência*, de Johann Gottlieb Fichte, e encontrou ali uma ligação entre reflexão e forma, cujo sentido estaria muito próximo do pensamento romântico; a reflexão seria a reflexão de uma forma. A ação da inteligência seria como a ciência de algo que no ato da reflexão assume um conteúdo que, por sua vez, será recebido como o conteúdo de uma nova forma, e assim infinitamente. O ato de refletir fichteano é, para Benjamin, "o refletir transformador – e apenas o transformador – sobre uma forma".[225] A pertinência da noção de forma aqui se explica por não centralizar na reflexão um conteúdo predeterminado – ou o Eu como conteúdo –, em consonância, inclusive, com a ideia de *subjetividade artística sem conteúdo*[226] de Agamben. Sendo forma, ela poderá sempre vir a se transformar, salvaguardando o infinito do processo reflexivo, assim como, para os românticos alemães, a crítica como natureza da arte responde pelo infinito das relações possíveis. O gesto reflexivo assume, então, lugar privilegiado nessa movimentação dos valores da obra, se é que não assume valor maior do que o da própria obra.

Haveria, portanto, uma dupla concepção romântica de forma: a *forma de exposição* [*Darstellungsform*] sobre a qual agem, singularmente, em cada obra, a ironia e a crítica, de modo a deformá-la, para que por meio desse processo se chegue à forma absoluta, segunda concepção, que se caracteriza pela correspondência com o Ideal. É isso o que Benjamin expressa com "a Ideia e a obra não são contrários absolutos na arte. A Ideia é obra, e também, se esta vence a

---

[223] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 70.
[224] BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 93.
[225] BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 31.
[226] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 71.

limitação de sua forma de exposição, a obra é Ideia".[227] E o filósofo é claro quando, mais à frente, nega qualquer identificação do devir infinito com uma função progressista vazia de tempo e de sentido: "não se trata de um progredir no vazio, de um vago sempre poetar melhor, mas, antes, de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas".[228]

Nessa *intensificação contínua* das formas está presente a própria teoria dos românticos alemães da infinitude da Ideia, garantia da continuidade vital das obras. Mas o incômodo com a noção de *infinito*, distinta, portanto, do *devir* clássico, leva Benjamin a Goethe, já no final de sua tese *Sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Segundo sua leitura, os românticos se aproximariam da arte pela Ideia, mas não teriam um Ideal da arte, posto que o *próprio* da arte (não tanto formal) teria ficado ao largo de suas preocupações reflexivas.

Com Goethe, Benjamin traz o descontínuo para pensar o modo como esse Ideal se manifesta. Aos conteúdos puros, que variam desde a Grécia, e que não podem ser encontrados em obra alguma, o escritor alemão dá o nome de "arquétipos". O esforço de ligação que cada obra estabelece com esse arquétipo ou com o Ideal, sempre inatingível, é fruto não de uma imitação, mas de uma intuição. É assim que Benjamin lê a obra goetheana:

> A fonte originária da arte não se encontra, segundo a concepção de Goethe, no eterno vir-a-ser, no movimento criador no médium-das-formas. A arte mesma não faz seus arquétipos estes se encontram anteriores a toda obra criada, naquela esfera da arte onde esta não é criação, mas, antes, natureza. Abarcar a Ideia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte (para ser puro conteúdo), este era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários.[229]

Por Benjamin ocupar-se sempre daquilo que, em cada obra, manifesta-se e do que permanece oculto, por ele não se limitar a perceber configurações definitivas e subtraídas à ação do tempo e da história, é possível separar, ainda com Goethe, o *teor de verdade* e o *teor coisal*, outro modo de se dirigir criticamente à obra de arte:

> A crítica busca o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de uma obra de arte, o comentário, seu teor factual/de coisa (*Sachgehalt*). A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustrada em seu teor factual, então os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo. Mas com isso, e em

[227] BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 97.
[228] BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 98.
[229] BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 116.

> consonância com a sua manifestação, o teor factual e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano.[230]

É no escritor alemão que o filósofo encontra o próprio termo *teor* [*Gehalt*] para não ceder à oposição entre conteúdo [*Inhalt*] e forma [*Form*], percebida por ele como estéril. A especialista benjaminiana Jeanne Marie Gagnebin, na primeira nota à versão brasileira do ensaio "Dois poemas de Friedrich Hölderlin", recupera a citação goetheana: "Disputa entre forma e sem forma. Privilégio do teor sem forma diante da forma vazia. O teor traz a forma consigo. Forma nunca é sem teor".[231] Por teor, Goethe, na interpretação de Benjamin, referia-se à "forma interna". No entanto, o filósofo se vale do termo para distinguir dois teores que, através do tempo, se transformariam, vindo o teor da aparência a se revelar elemento eterno da verdade. Esse trabalho, além de ser um trabalho do tempo, é também um trabalho sobre a obra. Benjamin distingue o trabalho do crítico enquanto um trabalho alquímico, do trabalho do comentador:

> Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquele que está vivo.[232]

A preservação do enigma só é possível através de duas etapas: a primeira, que responde pela decomposição dos estratos, do *teor coisal* e do *teor de verdade*, e a segunda, que seria a mistura entre esses estratos, até que tudo o que participa da obra aja a favor da indiscernibilidade de seu segredo. Ressaltemos a consciência benjaminiana em classificar dois trabalhos extremamente racionais, a partir do contraponto com atividades que lidam com a matéria, haja vista o próprio objeto de suas tarefas ser a manutenção de um enigma, algo da ordem do oculto, do indecifrável. Aí se põe toda uma problemática iniciada com a *forma de exposição*, ou seja, com o modo como um pensamento se expõe.

Não é ingênuo o gesto de Walter Benjamin de associar o trabalho da obra de arte a procedimentos nos quais está implicada a transformação dos elementos. A transformação alquímica operada pelo crítico é reflexo, por sua vez, de uma outra transformação em curso na própria obra: "O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é, justamente, converter em teores de verdade os teores históricos da coisa, que estão na raiz de

[230] BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 12-3.
[231] GOETHE *apud* GAGNEBIN. In: BENJAMIN. Dois poemas de Friedrich Hölderlin, p. 13-14.
[232] BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 13-14.

toda obra significativa".[233] O trabalho da crítica é, a princípio, um trabalho de comentador, por se debruçar sobre a materialidade de suas relações e sobre as suas determinações históricas, narrando, descrevendo, mostrando, para que, posteriormente, seja possível indagar-se sobre a verdade da obra. De uma a outra, é provável que algo se consume – nem que seja o próprio sujeito reflexivo.

Esse mesmo gesto crítico não separador, mas aglutinador das diferentes tarefas do pensamento opera quando Benjamin trata da relação entre aparência e essência. Benjamin não condena a aparência nem a define enquanto beleza, assim como não despreza o teor factual de uma obra nem o gesto do comentador. "Pois a aparência pertence ao essencialmente belo enquanto envoltório, e o fato de que a beleza como tal só apareça naquilo que está velado mostra-se como sua lei essencial. Portanto, a própria beleza não é, como ensinam os filosofemas banais, aparência."[234] A beleza é justamente o envoltório e a essência, o que se mostra escondendo-se, em uma espécie de dinâmica que revela a condição paradigmática da aparência para além do campo artístico: "a aparência é nela exatamente isso: não o velamento supérfluo das coisas em si, mas sim o velamento necessário das coisas para nós".[235]

A própria linguagem demandaria um velamento indispensável para fazer sentido – velamento, nesse caso, que encobre as coisas estéticas, não estáticas. Em Goethe, observamos uma verdadeira obsessão pela *imagem em movimento* das plantas, das nuvens, das cores. Na sua busca pelo *Urphänomen* [fenômeno originário] e pela *Urpflanze* [planta primordial que o escritor pensava ser possível encontrar nos jardins da Sicília], o escritor alemão se interroga a respeito da possibilidade de um modelo originário tanto para os fenômenos quanto para a vida. A ênfase na questão da origem [*Ursprung*] é, ainda, a busca não só por um sentido primeiro, mas também pelo último, isto é, pelo definitivo, porque também compreende o significado de superlativo. Na perspectiva de alguns filósofos, o termo *Urphänomen* já seria, por si só, uma espécie de contradição, haja vista que *Ur* designa o que é primeiro, e o que se esconde, e *Phänomen*, o que se manifesta, o que aparece.

Assim, nesse único termo, encontramos uma das maiores contribuições do escritor para a filosofia. Goethe nomeia, e, ao nomear, busca a ação da palavra, o seu modo de *aparição* ou *graça*. Mas, para que fosse possível localizar a *Ursprung*, teria de conseguir demonstrar o princípio de metamorfose, derivado de outra conceituação ainda mais inacessível, que seria a de natureza. Benjamin comenta que, no rastreio de Goethe por todos esses domínios tão labirínticos,

[233] BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 204.
[234] BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 111.
[235] BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 113.

deparamo-nos, do mesmo modo como o escritor alemão se deparou, com uma espécie de força demoníaca, negatividade próxima à da linguagem, narrada em *Poesia e verdade*:

> Ele acreditou descobrir na natureza, na viva e na morta, na animada e na inanimada, algo que só se manifestava em contradições e que, por isso, não poderia ser apreendido por nenhum conceito, muito menos sob uma palavra. Não era divino, pois não parecia racional; não era humano, pois não possuía entendimento; nem diabólico, pois era benéfico; nem angelical, pois, com frequência deixava transparecer malícia. Assemelhava-se ao acaso, pois não mostrava consequências; parecia-se com a Providência, pois não denotava congruência. Tudo o que nos limita parecia-lhe penetrável; parecia dispor arbitrariamente dos elementos necessários de nossa existência; contraía o tempo e expandia o espaço. Parecia se comprazer somente no impossível e com desprezo parecia afastar de si o possível. – A este ser, que parecia se interpor entre todos os demais, que parecia segregá-los e vinculá-los, dei o nome de demoníaco, segundo o exemplo dos antigos e daqueles que haviam percebido algo semelhante. Procurei salvar-me deste ser terrível.[236]

Como demoníacas caracterizam-se as forças contraditórias, incontroláveis e forjadoras, causadoras de espanto e medo (lembremo-nos das relações entre o alquímico Fausto, o demoníaco e a questão do saber). Uma força em muito semelhante àquelas forças descritas na fantasmagologia antiga e medieval, que tinham a capacidade de se apossar e possuir o sujeito.

Diferentemente das narrativas explicativas da *Naturphilosophie* e da metafísica da natureza de Schiller, as explanações de Goethe admitem o limite da linguagem (por isso também a crítica possuiria um limite imposto por esse limite da linguagem). Nas suas demoradas descrições, o escritor alemão acaba por mostrar como a lei atua como fundamento, incluindo regularidades e irregularidades, isto é, as tais forças traidoras que alteram o curso dos movimentos. Em outras palavras, mais derridianas, talvez, poderíamos dizer que *Ursprung* é a própria condição de possibilidade de toda origem.

Mas permaneçamos mais um tempo com Goethe e Benjamin. Na análise que o crítico faz do romance goetheano *Afinidades eletivas*, essa força demoníaca natural é entrelaçada à culpa originária e ao destino. Nessa obra, o homem estaria entregue à condição natural da culpa, ainda que o personagem Eduard resolva permanecer fiel a Charlotte, esconjurando sua atração por Otília. Manter-se infeliz no casamento para fazer valer a instituição jurídica o conduziria, inevitavelmente, à destruição, afinal, "[o] ser humano não escapa ao infortúnio que a culpa chama sobre ele".[237] Daí que Benjamin nos leva a entender que a morte do filho de Charlotte não vem a ser o resultado expiatório da infidelidade conjugal, mas a prova de uma culpa original relativa à vida natural:

---

[236] GOETHE *apud* BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 48-49.
[237] BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 32.

> Quando, não respeitando aquilo que é humano, eles sucumbem ao poder da natureza, então sua vida é arrastada para baixo pela vida natural, a qual, ligando-se logo a uma vida superior, já não conserva mais no homem a inocência. Com o desvanecimento da vida sobrenatural no homem, sua vida natural torna-se culpa, mesmo que em seu agir não cometa nenhuma falta em relação à moralidade.[238]

Porque o homem não se coloca diante da sua própria vida, assumindo-a eticamente, as forças naturais operam por meio da culpa. A culpa original não tem objeto, ela é uma forma, um princípio demoníaco. O engenho extremamente perspicaz de Goethe está em mostrar como essa forma é a própria forma originária, ou seja, o elemento mítico de seu tempo – que, por ser aparência, e por constituir também o teor coisal da obra, é possível *fazer ver*, é possível *ser visto*, mas dele não é possível fugir.

Essa fecundidade do que não se opõe à produção, mas que responde por qualquer coisa negativa, de indisposição ou de enfretamento, revela-se também na *Teoria das cores* por meio do que Benjamin nomeia de *antiluz positiva*.[239] Goethe teria desenvolvido uma formulação teórica a partir da observação e da contemplação dos fenômenos cromáticos, cujo resultado seria contrário ao de Newton no modo como explica a cor branca. Para o físico, ela era o resultado da composição das luzes coloridas, enquanto, para o escritor, era o fundamento mais simples, indecomponível. Na *Teoria das cores*, as luzes lutam contra a escuridão.

Paulatinamente, essa força demoníaca passará de uma metáfora natural para o campo da violência, à medida que o filósofo adentra o materialismo e observa as forças históricas em luta. Benjamin é, sem dúvidas, um leitor privilegiado. Se, por um lado, vários dos críticos de Goethe estacionaram no motivo da *Ursprung*, querendo relacionar, de algum modo, a origem com a causa da obra, ele desloca esse motivo e insere-o na tarefa da arte: "Todas as obras de arte possuem como conteúdo, de alguma maneira, a criação".[240] A pesquisadora Cláudia Castro chega a afirmar que o objetivo da obra seria, então, o seu "*mise en forme*".[241] A causa não importaria a Goethe, tampouco a Benjamin. Claro está que, no cuidado benjaminiano em distinguir origem e causa, encontra-se uma tentativa de sinalizar o modo como a modernidade, ao advir da era cristã, internaliza uma espécie de teoria das causas finais evidente sob a figura do progresso.[242] De todo modo, o mais importante é sublinhar o fato de a origem não ser pensada enquanto causa (por isso não teria a ver com a gênese), uma vez que o seu acontecimento só pode ser pensado

---

238 BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 32.
239 BENJAMIN. Goethe, p. 148.
240 BENJAMIN *apud* CASTRO. *A alquimia da crítica*, p. 48-9.
241 CASTRO. *A alquimia da crítica*, p. 49.
242 Hans Blumenberg desenvolve o argumento de uma "tragédia da modernidade" referente à passagem da era cristã e de seu sentido escatológico, para a era moderna, que assume a tarefa (para a qual encontrava-se, naturalmente, incapacitada) de significar a totalidade e a integralidade na construção de um discurso teleológico. Cf. *A legitimidade dos tempos modernos*.

enquanto emergência. Daí que o autor não é o criador, mas sim a origem, o estado através do qual o futuro da obra já está inscrito no seu passado:

> A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O tempo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese.[243]

Mas, como começamos a afirmar, não se trata de paralisar diante do motivo romântico do crescimento, do amadurecimento e do florescimento. Por Benjamin estar sempre preocupado com a tarefa crítica, ele também pensa a morte, a extinção mencionada na citação anterior. Isso porque, para ele, a crítica não é exatamente a vivificação da obra pela recepção, "mas o reconhecimento das dimensões perecíveis da obra, dimensões de *Vergänglichkeit*, do caráter passageiro e efêmero das criações humanas históricas".[244] Gagnebin comenta essa perecibilidade ao mencionar a célebre colocação benjaminiana em *Origem do drama trágico alemão*:

> A crítica é mortificação das obras. Isto é confirmado pela essência das obras alegóricas, mais do que por quaisquer outras. Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas.[245]

Walter Benjamin age contra o tempo, assim como Goethe, para lutar contra as forças demoníacas, teve de mostrar a necessidade de o homem se impor contra a (sua) natureza. O primeiro, em muitos de seus textos, detém-se no problema da *transmissão* [*Überlieferung*], tentando elaborar um pensamento que não culminasse na manutenção da *tradição* [*Tradition*] canônica, a fazer prevalecer o *status quo*. Porque, como defende Gagnebin, é uma ilusão "pensar poder determinar a função social, seja de um produto material, seja de um espiritual, fazendo abstração das circunstâncias e dos portadores de sua transmissão (*Überlieferung*)".[246]

Para pensar a transmissão, Benjamin se vale dos cortes, das continuidades, até mesmo da noção de sem-expressão.[247] Maria Filomena Molder, no prefácio a *Metamorfose das plantas*, comenta que Goethe tinha a consciência de que a metamorfose é um acontecimento muito mais estético

---

[243] BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 229.
[244] GAGNEBIN. Comentário filológico e crítica materialista, [s.p.].
[245] BENJAMIN. *Origem do drama trágico alemão*, p. 193-194.
[246] GAGNEBIN. Comentário filológico e crítica materialista, [s.p.].
[247] Benjamin define o sem-expressão ao dizer que a essência, embora não se diferencie metafisicamente da aparência, é "[o] que põe termo a essa aparência, o que prescreve o movimento e obsta a harmonia" (BENJAMIN. *As afinidades eletivas* de Goethe, p. 92). Por ter algo da essência e, consequentemente, do teor de verdade, dele nada por ser dito inequivocadamente, porque seu sentido, nem velado nem desvelado, dá-se em processo. No ensaio sobre os poemas de Hölderlin, o filósofo identificará o sem-expressão com a *cesura*.

do que lógico e dedutivo.[248] Esse constitui mais do que um motivo para Benjamin tê-lo tomado como objeto de análise em muitos de seus textos, e explicaria também o fato de Goethe ter permanecido escritor, mesmo com tantas pesquisas e interesses científicos. "Para ele, a doutrina do fenômeno primevo como ciência natural era ao mesmo tempo a verdadeira doutrina estética", comenta Benjamin sobre o escritor alemão.[249]

Temos, como se pode depreender até aqui, uma singular interpretação da obra de Goethe, e também da do romantismo de Iena, sobretudo no que há de diferença entre elas. Benjamin operacionaliza a *força demoníaca* como *potência desviante*, no sentido de explicar o afastamento do escritor alemão em relação aos românticos, como grupo que, integrado por escritores como Schlegel, defendia o paralelismo entre as forças criadoras da arte e da natureza:

> Isso significa que ela [a arte] precisa – criando de forma autônoma como a natureza, ela própria organizada e organizadora – formar obras vivas que não são colocadas em movimento através de um mecanismo forâneo, como um relógio de pêndulo, mas através de uma força interna.[250]

Não se trata de neutralizar a força formadora da arte. Mas, pela aproximação ao caráter destrutivo, abrir outros caminhos, destituindo a conservação dos valores adaptados e da própria autoconservação enquanto valor. Benjamin aprende com Goethe a enxergar a fecundidade onde se costumava enxergar apenas ruínas. Cito o fragmento sobre esse caráter:

> O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada. Como vê caminhos por toda a parte, ele próprio se encontra sempre numa encruzilhada. Nenhum momento pode saber o que trará o próximo. Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas.[251]

Esse trecho nada mais é do que uma imagem, uma imagem das ruínas e a descrição da ruína da imagem, esse estilhaçamento análogo às ruínas da própria história, da qual Benjamin, como historiador, recolherá os restos. Por mais que a tese de doutorado de Benjamin, princípio de seu interesse pelos românticos alemães, e também pelo conceito de crítica, seja pouco citada pelos comentadores, ela possui uma importância fundamental para se entender a sua teoria do conhecimento. É sobretudo a partir de sua leitura de Goethe, Novalis e Schlegel que se tece a crítica ao modelo tradicional de razão e de verdade, revitalizando, ao mesmo tempo, o próprio

[248] Cf. MOLDER. Introdução.
[249] BENJAMIN. Goethe, p. 147.
[250] SCHLEGEL *apud* ABRAMS. *O espelho e a lâmpada*, p. 374.
[251] BENJAMIN. *Documentos de cultura – documentos de barbárie*, p. 188.

conceito de crítica, em diálogo estabelecido com Kant. Em obras posteriores, a imagem irá adquirir ainda mais relevância como mediadora entre o real e o imaginário, especialmente nos textos redigidos entre 1925 e 1934, que viriam a compor a obra *post-mortem Imagens de pensamento*.

Nesses excertos, tão fragmentários quanto ensaísticos, o pensador irá colocar em ação aquilo que aprendeu com os românticos alemães, a respeito da forma de apresentação [*Darstellung*]. O que se apresenta como ideia não pode estar desligado do modo como ela se apresenta. Em um desses fragmentos, intitulado "Pequenas habilidades", Benjamin dá a entender a condição performativa do pensamento filosófico, entrelaçando a *Darstellung*: "É que o dizer não é apenas a expressão, mas também a realização do pensamento. Do mesmo modo, andar não é apenas a expressão do desejo de alcançar um objetivo, mas a sua realização".[252] A forma de apresentação não concorre com a verdade, porque é ela mesma a realização descontínua, provisória e inacabada da verdade possível.

As imagens trazidas por Benjamin revelam não só imagens de pensamento, mas também o caráter imagético do que poderia vir a ser o próprio pensamento em sua capacidade reflexiva, ancorado entre o real e o imaginário. Nesse sentido, as imagens são tangenciamentos do sentido, construído muito mais poeticamente do que cientificamente. Assim concorda Wille Bolle:

> […] a fisiognomia benjaminiana é uma espécie de especulação de imagens […] seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A "imagem" é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: "alegoria", "imagem arcaica", "imagem de desejo", "fantasmagoria", "imagem onírica", "imagem de pensamento", "imagem dialética" […] A imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mágica e mítica.[253]

Em *Sobre o conceito de história*, a imagem parece constituir-se de dois movimentos, narrados nas teses cinco e dezessete: primeiramente, o pensamento é movido e conduzido pela imagem a uma intensidade diferente daquela linear: "A verdadeira imagem do passado *passa voando*. O passado só se deixa capturar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade".[254] Depois, a imagem provocaria uma imobilização ou suspensão no deparar-se com uma constelação de imagens, ideias, representações, sem síntese. Assim o pensador descreve: "Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada".[255]

---

[252] BENJAMIN. *Imagens de pensamento*, p. 233.
[253] BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 43.
[254] BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p. 243. Grifo do autor.
[255] BENJAMIN. *Sobre o conceito de história*, p. 251.

De fato, Benjamin dará cada vez mais lugar ao *pensamento por imagens*, propício a essas interrupções e cesuras tão caras a uma concepção de conhecimento que pressuponha a brevidade da cognoscibilidade de um evento. Nessa captura do instante através de uma imagem, várias forças concorrem à cristalização da visibilidade, sendo necessário reconstituir o pensamento como uma montagem. A montagem, que é, por sua vez, sempre parcial e inacabada, permite que o acaso e a disposição do observador influam na interpretação do conjunto dessas imagens de fenômenos aparentemente insignificantes, como as descrições lúdicas, simbólicas e imaginárias de *Rua de mão única* e *Infância berlinense*, por exemplo, para descobrir relações, intensidades e temporalidades despercebidas. Essas descrições, muito mais do que explicarem, mostram – e aí reside, mais uma vez, a força da *forma de apresentação*.

O historiador e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman tem recorrido ao pensador alemão, assim como também a Aby Warburg, Georges Bataille, Goethe, Nietzsche, no sentido de formular uma base epistemológica para o seu *gaio saber*. A doutrina morfológica goetheana serve de base, nesse caso, para a formulação de uma doutrina do saber cujo principal motivo seria que a experiência estética das formas é também uma forma de saber visual (algo que já se encontra, de certo modo, em Benjamin, como mostramos). Em *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, o crítico afirma: "O pensamento não é uma matéria de formas encontradas, mas de formas transformantes".[256] A ciência torna-se, assim, menos uma questão de observação, e mais um exercício da ordem da imaginação e da criação, a exemplo de Goethe, quando a sua teoria das formas convoca a reflexão sobre os efeitos, isto é, sobre como as formas não só são encontradas, mas como elas operam.

O olhar, instância primeira de uma atitude fenomenológica do pensamento em relação aos acontecimentos, seria capaz de experimentar e de teorizar. Na contramão de seus contemporâneos iluministas, o escritor alemão providenciou uma teoria crítica que levasse em consideração os fenômenos e as aparências, não fazendo distinção entre as proposições artísticas advindas da observação e as ciências e disciplinas especulativas. O modo fragmentário de *A metamorfose das plantas* atesta que o objetivo de sua apreciação não pressupõe nenhum *a priori*, ao contrário, estipula que contemplar é evidenciar os estágios do devir, abrangendo as *inflorescências*, as *irregularidades*, as *retrospecções* etc., e fazendo do desvio, da *dessemelhança* e das reações invisíveis, que, no entanto, estão a transformar a matéria sorrateiramente, uma afirmação propositiva mediante a necessidade de se ocupar de cada uma das fases do que surge, sejam elas perceptíveis ou imperceptíveis.

[256] DIDI-HUBERMAN. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, p. 21.

Possivelmente, para além do que julga Didi-Huberman, podemos atribuir ao gesto goetheano a intuição de que algo no estatuto da arte estava por mudar: o artista seria ainda um criador ou um descobridor? Nesse sentido, Goethe representaria uma espécie de protótipo do saber morfológico e da gaia ciência, certamente apoiado nas suas noções de forma originária [*Urpflanze*] e de fenômeno originário [*Urphänomen*] que sustentariam a forma artística.[257] A especificidade goetheana, no entanto, está no modo de experimentar a própria linguagem verbal para dar a ver a forma em movimento. O crítico comenta o trabalho de Goethe:

> Eis o que seria necessário fazer face ao esplendor e ao caos do mundo: enquadrar – isolar, para melhor o observar como que por dentro – cada fenômeno fecundo. E, para isso, seria importante também pegar no lápis, na pena e no pincel para preencher cadernos e folhas de desenho, que constituiriam ainda testemunhos dessa *precisão poética* que Goethe demonstra perante a diversidade do mundo sensível.[258]

O procedimento goetheano não cessa no posterior detalhamento do que foi apreendido pela aparência sensível dos fenômenos naturais; abrange também a experiência decorrente do exercício com a linguagem, que é favorecido pelo seu domínio do poético. Nessa transcri(a)ção, realiza-se um trabalho de enquadramento, de fissura e de espaçamento. Molder classifica a noção de forma adjacente à metamorfose, para Goethe, como "uma noção de poder alquímico e de valor liminar entre o ser o aparecer".[259] Cria-se, assim, uma montagem, unindo observação e criação poética, e cuja prática é capaz de descobrir outros fenômenos, situados entre o olhar e o escrever,[260] entre o particular e o universal, entre o que se mostra e o que se esconde.

Contextualizando-o em relação a posições que, naquele momento, já pareciam apontar para determinados aspectos da modernidade, podemos, inclusive, mostrar a sua afinidade com a célebre frase de Baudelaire: "A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável".[261] As formas fugidias das borboletas, por exemplo, observadas por Goethe, já anunciavam que a arte seria, dali em diante, a metade, o fragmento ou,

---

[257] Goethe seria um contraponto às considerações de Bataille e de Warburg, já veementemente críticos da concepção de origem. No entanto, a comparação entre o que muda da *Urpflanze* para a *Pathosformel*, de uma forma originária, para uma fórmula que se repete na expressão do *pathos*, porque sobrevive, tende a fomentar interessantes debates.
[258] DIDI-HUBERMAN. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, p. 124. Grifo do autor.
[259] MOLDER. Introdução, p. 27.
[260] Atentemos, no entanto, para a diferença entre formação e formalização. Goethe observava as *formações* e descrevia-as. Entretanto, a *formalização* do saber permanecia em aberto, incompleta, haja vista a disposição em forma de tópicos de *A metamorfose das plantas*. No capítulo posterior de *Atlas ou a gaia ciência inquieta*, nomeado de "Pontos de origem e laços de afinidade", o teórico francês relata a "coleção das coleções" da *Goethe Haus*, destacando a extensa variedade de objetos, de vasos antigos a desenhos e gravuras de pintores célebres, incluindo pedras, tecidos, animais secos etc. Apesar de podermos identificar a atenção goetheana concedida à observação da ação do tempo em determinadas matérias, seus processos de formação e deformação, ao mesmo tempo, notamos também que a impossibilidade de classificação, i.é., de formalização, aponta para uma outra lógica de sentido, radicalmente diversa, que as palavras demandam em relação às matérias.
[261] BAUDELAIRE. *O pintor da vida moderna*, p. 35.

no máximo, o rapto de um bater de asas. A intermitência entrevista na sentença baudelairiana concorda com a observação de Didi-Huberman das falenas, espécie de *imagem-paradigma* do visível e do invisível, da aparição e da desaparição, que norteia grande parte de seu pensamento teórico sobre a imagem. Essa espécie de mariposa é atraída pela luz, que a seduz e a desorienta, que a move segundo o desejo de encontrá-la e a faz desaparecer. Essa instabilidade fundamental, *atemporal* desde Baudelaire, na medida em que pode ser identificada em diferentes contextos artísticos, abarrota de movimento o trabalho das formas.

Baudelaire também é exemplo de certa recusa ou domínio da natureza tendo em vista a liberação de um estado exclusivo. A origem do poema é, certamente, algo perdido ou, ao menos, distante da matéria – seja o poema alegórico ou da ordem do símbolo. O escritor é, inclusive, exemplo máximo de uma passagem da poesia sensorial, logo nos primeiros escritos, para a alegoria do *Spleen*. Por meio de sua obra, no intervalo com a dos românticos, nota-se, como mostrou Hans Robert Jauss, que a estética da modernidade, iniciada com o pensamento sobre a natureza, converte-se em uma estética contra a natureza. "L'art doit désormais être defini comme anti-nature."[262] Mais adiante, o crítico define a transvalorização radical da concepção de natureza operada por Baudelaire, em que ela volta não mais como imitação [*imitée*], mas como uma instância já preconcebida [*préconçue*].

Hans Blumenberg é importante no sentido de evidenciar outros âmbitos dessa transformação levada a termo pelo pensamento moderno, chegando a concluir sobre a oposição a uma imagem de mundo orientada unicamente pelas ideias de substância, forma e matéria naturais, "pois o resultado da história das ideias nos tempos modernos é o antagonismo entre construção e organismo, entre arte e natureza, entre vontade de dar forma e a forma dada, entre trabalho e existência".[263]

Se começamos esta seção sobre o romantismo nos atendo ao pensamento de Goethe, Benjamin e Agamben, cabe-nos fazer uma ressalva ao contraponto que aqui se insinua com Georges Didi-Huberman. Mesmo que vários desses importantes pensadores estejam a ler os mesmos românticos, e até se situem em um mesmo contexto temporal, como Agamben e Didi-Huberman, os modos de atravessar o objeto correspondem a diferentes objetivos críticos, ainda que a partilha desse objeto diga de sua centralidade para o contemporâneo. Quando nos propomos traçar *uma história da história do conceito*, pelo apelo do passado no presente, interpõe-se a tarefa de perceber as mais sutis diferenças entre *restituir* e *restaurar*, divisando, assim, os pensadores da potência da *restauração*, como Didi-Huberman, dos que estão ao lado da *restituição*, a

[262] "A arte deve agora ser definida como anti-natureza" (JAUSS. L'art comme anti-nature, p. 65. Tradução nossa).
[263] BLUMENBERG. Imitação da natureza, p. 96.

começar por Agamben.[264] Trata-se não só de dois importantes autores de obras rigorosas e, às suas maneiras, engajadas no gesto de revisitação do passado pelo que nele ainda nos diz respeito, mas também de gestos que se diferenciam no que o pensamento crítico almeja a partir desse movimento retroativo. Enquanto o pensador francês se liga à corrente do restabelecimento, o italiano pensa a reintegração, sobretudo em obras como *Profanações*.

Restabelecer ou reintegrar são gestos possíveis graças ao modelo crítico desenvolvido pelos românticos. Em *O homem sem conteúdo*, obra comentada anteriormente, Agamben conclui enfaticamente, ao final do quinto capítulo, que "a arte se tornou natureza, e a natureza se tornou arte".[265] À primeira vista, essa assertiva poderia parecer controversa aos olhos do que Jauss e toda uma *tradição da ruptura* como desconfiança da *physis* defendem. Porém, Agamben se refere à troca no nosso modo de nos relacionarmos com essas duas instâncias: hoje, não mais sabemos como julgar a obra, pela aliança que ela trava com a sua *sombra*, com o que ela não é, ao passo que tratamos a natureza a partir de dispositivos de conservação ou de não interferência em sua dinâmica, como outrora lidávamos com a arte. De certo modo, essa permuta só ocorreu porque, paradoxalmente, a arte se desnaturalizou, assim como a subjetividade emergente requisitou uma dupla natureza: o poeta é como um ator, ele mesmo e o personagem. A ironia romântica atesta esse desdobramento de si em outros. Sobre essa mudança vige a máxima de Mallarmé: "A natureza muito raramente tem razão, a tal ponto que se poderia quase dizer que habitualmente a natureza está errada".[266]

. INFORME, DEFORMAÇÃO, FORMALISMO: A ESTRANHA SEMELHANÇA

só me interessa o que te força, caráter, para se perder de
mim, não tranco afetos, cheiro, memória
(Nuno Ramos)

Salientemos que o processo descrito acima é de desconfiança da *physis*, e não de negação. Será sempre preciso uma matéria para se operar a crítica, a dilaceração, sobretudo para que a obra seja também negatividade ou exponha sua condição negativa. Essa ruptura, desde o início das vanguardas, recebe um nome, entre outros: o de informe. A noção foi originalmente publicada

[264] Essa dupla caracterização, que opõe as matrizes operativas de dois dos maiores pensadores contemporâneos, é do pesquisador brasileiro Raúl Antelo, exposta no artigo "A poesia não pensa (ainda)". Cf. SCRAMIN (Org.). *Alteridades na poesia*, p. 128.
[265] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 90.
[266] MALLARMÉ. *Le 'Ten o'clock' de M. Whistler*, p. 77.

como verbete do *Dictionnaire critique*, na sétima edição da revista *Documents*,[267] na altura dirigida por Georges Bataille, Michel Leiris e Carl Einstein, e postula, dentro de um arcabouço que diz respeito aos fundamentos do propósito editorial, a relação entre palavra/imagem e *dessemelhança*. Leiamos:

> INFORME – Um dicionário começaria na altura em que deixasse de dar o sentido das palavras para se ocupar das suas tarefas. Deste modo, *informe* não é só um adjectivo com determinado sentido mas um termo que serve para desclassificar e em geral exige que todas as coisas tenham a sua forma. O que ele designa em nenhum sentido possui direitos, em todo o lado é esmagado como uma aranha ou um verme. Na verdade, para os homens académicos ficarem contentes seria necessário que o universo tomasse forma. A filosofia, toda ela, não tem outra meta: trata-se de dar uma sobrecasaca ao que existe, uma sobrecasaca matemática. Pelo contrário, afirmar que o universo não se parece com nada, e mais não é do que *informe*, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro.[268]

Com esse verbete, Bataille parece condensar toda uma tendência desconstrutiva e antiformalista da arte em uma palavra cujo sentido, irredutível à forma, aproxima-se das imagens da aranha, do verme, do escarro. São imagens dessemelhantes, como é próprio à operação do termo não significar, mas desclassificar. À tendência formal, de dar aparência ao que já possui aparência, Bataille opõe a violência de um agenciamento pulsional que não desemboca em uma identificação, mas em um baixo materialismo. O informe, sem se transformar em forma, sem transpor sentidos e sem ser metafórico, objetiva *retornar ao real*[269] pela via do que é torpe, do que avilta, do que resiste à idealização, do que não encontra definição, a não ser imagem direta e localizada de si próprio.

Para se chegar a essas conclusões, muitas análises sobre esse mesmo verbete foram tecidas, como a realizada pela crítica de arte Rosalind Krauss, uma das primeiras a fazer do termo um verdadeiro conceito operador, cujo enfoque se deu no sentido de concebê-lo como uma

---

[267] A revista, na altura, acolheu muitos dos intelectuais dissidentes do surrealismo, e foi formada por figuras muitas vezes contrárias, de interesses os mais diversos, como o próprio Georges Bataille, de personalidade forte e pulsional, diferente da de Carl Einstein, admirador das formas sintéticas.

[268] BATAILLE. *A mutilação sacrificial e a orelha de Van Gogh*, p. 98-99.

[269] A expressão, para além da referência mais óbvia ao livro de Hal Foster, é utilizada ao final do verbete sobre o dedão do pé, e expressa o desacordo de Bataille com o surrealismo de Breton e também com o apelo metafórico empregado por ele: "A return to reality implies no new acceptances, but indicates that one is seduced basely, without transpositions and to the point of screaming, eyes wide open: open at the prospect of a big toe" (BATAILLE. *Encyclopaedia Acephalica*, p. 93). Nesse verbete, trabalha-se ainda a importância da localização da obra, ou melhor, das obras que mantêm seu significado atrelado ao local, devendo ser consumidas sem qualquer transposição, metaforização ou substituição – assunto este que será tratado mais precisamente em "L'esprit modern et le Jeu des Transpositions" (*Documents*, v. 2, n. 8, p. 490-491, 1930). Na literatura de língua portuguesa, podemos identificar o desdobramento crítico de tal expressão na segunda metade do século XX, quando a importância do Instante para o poema se traduz em um "abosuto singular *no universalizable* (no compartible, luego sin valencia en la objetivación 'ontológica' de la realidad)". Cf. SERRA. La habitación como problema, p. 18. Grifo no original. Apesar de o crítico estar se referindo à obra de Ruy Belo, há uma ressonância dessa emancipação do poema em relação ao real, como nas palavras de Herberto Helder: "(Não somente 'a poesia é o real absoluto' do romantismo alemão, mas é um absoluto *real,* e o poema é *a realidade desse absoluto*.)". Cf. HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 134.

defesa do rebaixamento e do aviltamento necessários à arte, em uma espécie de profanação decorrente da restituição ao uso comum de objetos, formas e práticas artísticas. Para ela, é possível dizer, inclusive, do projeto antiestético que a *Documents* representou.[270] No entanto, várias exposições e obras foram organizadas pela crítica para tornar visível, sobretudo com imagens do surrealismo como as de Man Ray e Brassaï, o que estava em jogo na operação do informe, com destaque especial para os processos de *queda*, *desclassificação* e *desconstrução da figura humana*. Inclusive, Krauss e Yve-Alain Bois foram os curadores, em 1996, de uma das mais importantes exposições, intitulada *L'informe: mode d'emploi*, exibida no Centro Georges Pompidou, em Paris.

No catálogo, o ensaio da crítica, nomeado de "The Destiny of the Informe", propõe esclarecer equívocos interpretativos e operacionais que o termo havia gerado, desde a sua publicação, quase 60 anos antes. O ensaio começa se referindo à proposta de uma exposição, simultânea à sua, cujo título, "From the Informe to the Abject", expressa uma das principais divergências no modo de se encarar o verbete batailleano. O destino do informe, que encontrou sua correspondência expressiva nas artes plásticas e visuais, foi, majoritariamente, o do abjeto. Porém, para Krauss,

> […] as Bataille also shows us, it would be a matter of thinking the concept operationally; as a process of "alteration", in which there are no essentialized or fixed terms, but only energies within a force field, energies that, for example, operate on the very words that mark the poles of that field in such a way as to make them incapable of holding fast the terms of any opposition.[271]

O abjeto, mesmo presente em muitas exposições a partir de obras que também se incluíam no conjunto daquelas expostas em *L'informe – mode d'emploi*, não corresponderia ao informe quando tratado como uma espécie de intermediário, como substância indiferenciada ou como aquilo que retorna do recalcado. Krauss cita diversas obras de mulheres nuas, em que, por meio da teorização de Julia Kristeva a respeito do informe, chega-se à concepção do feminino castrado, violentado ou censurado como uma de suas expressões. No entanto, a inconsistência estaria no fato de essas representações acabarem por criar um efeito de substancialização da ferida (e, consequentemente, do informe), cuja relação entre forma e *eidos* teria motivado Bataille a escrever o seu verbete anti-idealista. Ao nosso ver, o problema não parece estar tanto na escolha por objetos que tratem do desgosto, da sujeira, dos vermes e da decomposição, mas em

---

[270] "[…] si Miró, non content d'acccepter une telle lecture, s'est lui-même rapproché de plus en plus *de l'an -esthétique de Documents*, pourquoi la chose a-t-elle jusqu'à jour happé à la réception de son art ?" (KRAUSS. "Michel, Bataille et moi" après tout, p. 141. Grifo nosso).

[271] "[…] como Bataille também nos mostra, seria uma questão de pensar o conceito operacionalmente; como um processo de 'alteração', no qual não há termos fixos ou essencialistas, mas apenas energia em um campo de força, energias que, por exemplo, operam naquelas palavras que marcam os polos de um campo a ponto de torná-los incapazes de manter os termos de qualquer oposição" (BOIS; KRAUSS. *Formless*: a User's Guide, p. 245. Tradução nossa).

como algumas dessas obras, na montagem, parecem essencializar (e, portanto, fixar) um operador cujo procedimento não deve se deixar nunca estabilizar.

Krauss, nesse mesmo ensaio, cita alguns especialistas, como Denis Hollier, a quem ela se associa, para inserir o informe numa perspectiva mais ampla e cara a Bataille, que seria a da *teoria heterológica* – para o pensador francês, em toda produção intelectual estaria contida a produção de excessos, de excrementos. Caberia, então, ao pensamento recuperar esse *dispêndio*,[272] considerado até então como aquilo que se encontra mais abaixo daquilo que já se encontra por baixo, e trabalhá-lo, sem, no entanto, torná-lo apreensível ou assimilável, pois o escândalo adviria justamente do contato das duas heterológicas, a do mais alto e a do mais abaixo que o embaixo. A crítica norte-americana faz com o *baixo* o mesmo que faz com o informe: dessubstancializa-o, livrando-o de ser tomado como tema ou como substância, uma vez que ambos seriam, mais propriamente, operadores: "low occurs here not as a substance (excremento), or as a theme (abjection understood as gender and degradation), but as the functional factor in an operation".[273]

A presença do informe na obra de Krauss estende-se a outras publicações. Em *The Optical Unconscious*, lançado em 1993, a crítica operacionaliza o verbete para tratar de artistas excluídos da linha mais canônica do modernismo, defendendo, através do informe, valores como os de *estranheza*, *acefalia* e *escuridão*. Nesse trabalho, mais uma vez, a ênfase crítica é defendida quanto ao procedimento:

> […] concibamos lo informe como algo que la propia forma genera, como una lógica que actúa lógicamente contra sí misma desde dentro de si misma, la forma que genera la heterológica. Concibámoslo, no como lo opuesto a la forma, sino una posibilidad que opera en el núcleo de la forma, erosionándola desde dentro.[274]

É nessa discussão sobre as operações do dispositivo informe que a obra *La ressemblance informe*, de Didi-Huberman, insere-se. Entretanto, a diferença da leitura didi-hubermaniana em relação à de Krauss se dá no entendimento do processo dialético. Como um pensador que escreveu textos sobre Hegel, Bataille autoriza, nesse sentido, que a sua noção de informe possa ser pensada em contato ou em contraste com a dialética hegeliana, sobretudo no que ela tem de

---

[272] Por dispêndio Bataille se refere às "formas improdutivas, com exclusão de todos os modos de consumo que servem de meio-termo à produção", nomeadamente, "o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim" (BATAILLE. *A noção de dispêndio*, p. 21).

[273] "[…] o baixo ocorre aqui não como uma substância (excremento), ou como um tema (abjeção entendida como gênero e degradação), mas como um fator funcional em uma operação" (BOIS; KRAUSS. *Formless*: a User's Guide, p. 249. Tradução nossa).

[274] "[…] concebemos o informe como algo que a própria forma gera, como uma lógica que age logicamente contra si mesma a partir de dentro de si mesma, a forma gerada pelo heterológico. Concebemo-lo, não como o oposto da forma, mas uma possibilidade que opera no núcleo da forma, corroendo-a de dentro" (KRAUSS. *El inconsciente óptico*, p. 179. Tradução nossa).

crítica ao positivismo. Claro está que se trata aqui de duas leituras: a primeira, empreendida por Bataille, e que a toma como prática radical e subversiva do pensamento, colocando o Ser e Nada como afins, e a segunda, que Didi-Huberman faz a partir da leitura batailleana de Hegel – essa, por sua vez, mediada pelos seminários de Kojève. Para as duas leituras importa mais perceber o movimento e a passagem no processo dialético do que a ideia de sistema que o rege. Os dois pensadores franceses, em suas aproximações ao filósofo do idealismo alemão, almejam notar os desvios, a negatividade, a não identidade dos contrários que certa interpretação dialética possibilita. No entanto, é justamente a leitura de Didi-Huberman do resultado desse processo entre forma e informe que o diferencia de Krauss. Para o crítico francês, o processo chega a termo gerando uma espécie de terceiro elemento, o *sintoma*, apesar de se recusar qualquer condição de síntese nesse encadeamento:

> Por certo, não é fácil pensar o informe como uma dialética, isto é, de outro modo que não como simples negação ou privação da forma; não é fácil pensar a dialética como um movimento mais voltado ao sintoma do que à síntese, isto é, de outro modo que não como processo de fechamento e de tirânica reconciliação lógica. Por fim, não é fácil pensar o sintoma como uma categoria crítica de ordem mais geral […].[275]

O sintoma, além de estranhar o corpo, tornando-o estranho, é também a marca de uma singularidade, por isso é abertura, formação e autoformação. A discordância entre Krauss e Didi-Huberman encontra aqui mais um ponto, respectivo ao modo como cada um entende os efeitos da negatividade do dispositivo batailleano: para Krauss, reconhece-se pelo perene enfrentamento e dissolução da forma, e para Didi-Huberman, não culmina em uma destruição completa, quando lemos, por exemplo, que "não há transgressão que valha sem uma forma na qual se possa situar, fazer agir a transgressão".[276] Segundo ele, a imagem dialética não poderia ser a pura forma da negatividade, posto que a negatividade ou a negação precisam de uma forma para corresponder ou ao objeto negado ou à forma onde a negatividade age.

Quando lemos destruição da forma pelo informe, podemos ler, mais assertivamente, dinâmica. Isto é: dialética de feituras e desfeituras, do fazer e do desfazer, da aparição e da desaparição, da criação e da descriação, pelos quais a noção de origem como questão da arte – e de arte – é tratada criticamente:

> O informe qualificaria assim certo poder que as próprias formas têm de se deformar sempre, de passar subitamente do semelhante ao dessemelhante e, mais precisamente – pois teria bastado dizer deformação para nomear tudo isso –, de engajar a forma humana nesse processo descrito com tanta exatidão por

[275] DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 356.
[276] DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 28.

> Bataille a propósito do sacrifício asteca: um processo em que a forma se abre, se "desmente" e se revela ao mesmo tempo; em que a forma se esmaga, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma se aglutina, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente (magicamente, diria o etnólogo) por contato e por devoração.[277]

Atentemos, por um momento, para o título dessa obra, *La ressemblance informe*. O modo como ela começa ecoa o sentido de seu nome: "Mais do que qualquer outro, Georges Bataille soube dilacerar a semelhança".[278] Didi-Huberman está se referindo, entre outras coisas, à prática de montagem das imagens na *Documents*, cuja disposição pretendia estabelecer um outro modo de pensá-las. Mas a referência também é à relação entre forma e semelhança, sobretudo a que culmina no antropomorfismo, e que Bataille queria, de todo modo, rasgar. *La ressemblance informe* mostra como a semelhança guarda sempre um sentido de promessa ou de tabu para o homem, a partir do momento em que ele, por causa do pecado, perde a sua semelhança com Deus. A promessa de restituição desse laço envolve-o no sentimento de culpa e abandona-o no desejo de recuperação da semelhança original,[279] algo próximo ao que se encontra no pensamento benjaminiano sobre pecado, culpa e origem, em seu estudo sobre *As afinidades eletivas*.

De modo análogo à defesa de Didi-Huberman da forma como condição de possibilidade do informe, isto é, como uma *arquiforma*, afirma-se a semelhança, *ressemblance*, em vez de se aderir espontaneamente à dessemelhança. Sobre a adesão irrestrita aos *anti*, feita por Denis Hollier e, em certa medida, por Krauss, ele alerta: "o 'antiestetismo', o 'antiformalismo' e até mesmo o 'antimodernismo' de *Documents*, sublinhados por vários autores, devem ser nuançados e de modo nenhum considerados ao pé da letra".[280] Já não temos dúvida de que Didi-Huberman trabalha com uma concepção de transgressão que não abole completamente o elemento sobre o qual se dá o gesto transgressivo. Isso viabiliza olhar as imagens da aranha, do escarro e do verme, e nelas enxergar o que ele denomina de *semelhanças transgressivas*, "a reivindicar absolutas dessemelhanças, ou 'semelhanças a nada'",[281] ecoando, de algum modo, o medir-se ao nada de Nancy. O engajamento no trabalho das formas promove ainda uma *crueldade nas semelhanças*,[282] inteiramente nova e negativa, que foge à idealidade formal.

Como operação do informe, Didi-Huberman cita o *corte*, a *laceração*, a *desfiguração*, a *decomposição*, o *arrombamento*, além de muitas outras ações enumeradas e descritas ao longo da obra.

---

277 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 148-149.
278 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 19.
279 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 34-35.
280 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 24.
281 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 29.
282 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 29.

Através desses gestos de operação e produção do *informe*, a própria medida, além da dessemelhança, sofre um abalo irremediável, que potencializa a transformação epistemológica em curso a partir da modernidade.[283] Recusando o dualismo entre a forma e o disforme, o informe introduz uma dobra, uma *hybris*, a partir de uma violência na forma e na medida. As medidas, seja do humano, da obra ou do gesto serão atravessadas pela *crise da medida*. Se antes os artistas olhavam a *physis* para reproduzi-la, agora, por meio dessa dobra e dessa crise, é a *physis* que nos olha e nos interpela por meio da obra – trata-se, decerto, de um modo de expressão da tendência respectiva e reversivelmente crítica e autocrítica da arte.

A *medida sintomal*, atrelada ao paradigma do *sintoma*, vê-se entrelaçada, portanto, com a negatividade que gera, a partir do informe, o sintoma como *resto*, como *sobrevivência*, como *dispêndio*. Nos últimos momentos de *La ressemblance informe*, o crítico se detém mais cuidadosamente no vínculo estabelecido com a psicanálise. Como já foi dito, o sintoma emerge como impossibilidade sintética da dialética, ou seja, como fechamento conclusivo e reconciliador das forças e dos acontecimentos em jogo. No âmbito das artes, por dialética entende-se, por exemplo, a força de atração e de repulsa que o mais alto movimento sente pelos elementos mais baixos, como no artigo "O dedão do pé", de Bataille. Precisamente aí, nessa discordância, nesse contato que não se resolve, mas provoca choque, o autor vê "o sintoma como o lugar acidental, inaplacável e momentâneo, de um contato essencial entre a semelhança e a dessemelhança no humano".[284]

As partes do corpo derivadas da mutilação, como no caso da orelha de Van Gogh, atraíam sobremaneira Bataille, pois, para ele, tratava-se da necessidade de se arrancar algo de si para fora. Em suma, algo é desprezado, inaudito ou inobservado. Aflorado do próprio conhecimento, da natureza familiar – *heimlich* –, o informe surge como estranho, de-formação – *unheimlich* –, em uma correspondência ao estranho familiar de Freud. Trata-se, em ambos os processos, de um movimento orgânico, de uma passagem reversível em direção à desagregação, insinuando, como produto, algo abjeto, sem forma fixa, excedente da formação, e que pode corresponder também à tarefa da crítica de dilacerar a obra e de, ao mesmo tempo, torná-la indestrutível.

Freud afirma no seu texto, publicado exatos 10 anos após o verbete de Bataille, que "o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos, são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto".[285] Traduzido por vezes como o "inquietante", o termo permanece intraduzível posto que somente no alemão ele expressa a sua fundamental indecibilidade. Quando o fundador da psicanálise se

[283] Sabemos, com a tese de doutorado de Benjamin, que, desde o romantismo, a noção de medida entra em crise, fato este que se explica pela negação romântica de um *a priori* da arte, seja ele da ordem da natureza ou da norma. Tal problematização encontra seu melhor desenvolvimento na obra *L'expérience de la liberté*, de Jean-Luc Nancy.
[284] DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 360.
[285] FREUD. O inquietante, p. 338.

debruça sobre as descrições dicionarizadas de *heimlich*, descobre curiosamente que o sentido de familiaridade e amabilidade passa, em Schiller, a significar o seu oposto, *unheimlich*: "Unheimlich seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu".[286]

Surpreendente é também o fato de o argumento do texto freudiano ter sua origem no romântico alemão, para quem a forma começa a ser estranhada. Como se a repetição não deliberada das formas e fórmulas inventariadas durante a Idade Média e o Renascimento fizesse vir à tona de modo inquietante o que era comumente sentido como ordinário. Não queremos dizer com isso que o informe era *reprimido* ou que o *informe* é o recalcado que retorna, mas que há algo sem expressão, uma presença sem representação, sempre à espreita, que, na repetição, pode tomar a forma de uma inquietação ou de um estranhamento. Sobretudo no campo das imagens, onde há uma condição tão próxima à da manifestação do *unheimlich*, descrita por Freud como "a do conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real".[287]

Estranhar algo é torná-lo uma coisa pensante. É, a partir de uma repetição diferenciada, de uma atenção flutuante, permitir que algo ainda sem registro emerja. O psicanalista alemão, como sabemos, é filho do romantismo de Iena – disso sabemos nas inúmeras referências a autores como Goethe, Schiller, Heine ou ao próprio Schelling. Sabemos também porque a formulação do método psicanalítico compartilha das premissas da intuição, do instinto e do irracional. Por isso, o texto sobre o *unheimlich* é a expressão de um esforço para dar conta do fenômeno que acomete o sujeito e o deixa desamparado, sem direções, assim como o verbete do informe faz-nos permanecer na indecibilidade e na incerteza, também por uma espécie de laceração do fundamento.

A mesma sensação de lançar algo para fora de si ou de se ver abandonado, como num exílio de si mesmo, é narrada tanto em Freud quanto no comentário de Didi-Huberman acerca dos efeitos da forma: "toda *forma decisiva* olha seu espectador, abraçando-o, por assim dizer, num movimento de perda e de fora de si".[288] Perdemos a referência do fundamento subjetivante, e então somos lançados na fragilidade e no inacabamento dos sintomas, que são também "desabamentos, deslizamentos, crises, colocações em movimento 'desclassificantes' do ser".[289] Faz-se coerente afirmar, a partir das duas experiências, do informe e do *unheimlich*, que, contrariamente ao que pensava Platão, "o acidental é que é o essencial".[290] O acidente postula a importância do não saber, da imprevisibilidade, do lance de dados como possibilidade infinita e interminável do sujeito em relação.

---

[286] FREUD. O inquietante, p. 338.
[287] FREUD. O inquietante, p. 372.
[288] DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 360.
[289] DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 371.
[290] DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 373.

À primeira vista, é curioso pensar que o texto de Bataille e o de Freud foram publicados em uma mesma época, e que eles também coincidem com a emergência do formalismo russo. Esse grupo está não só na origem da linguística estrutural, como também no desenvolvimento das ciências humanas, e abre caminho para as classificações a partir do estudo da *forma*. Através dessa noção, objetivava-se alcançar o *próprio* da literatura, cunhado como *literariedade* por Roman Jakobson. Assim como Bataille, o procedimento remetia a certa concepção da dialética hegeliana por tentar identificar algo a partir do que esse algo não é, ou, no caso, de tudo o que a literatura não vem a ser.

O contexto artístico próximo à irrupção do formalismo russo incidiu sobre muitas das abordagens formalistas. Além de Maiakovski e Khebinikov, a quem os formalistas sentiam-se contemporâneos, Pushkin foi eleito como uma espécie de paradigma, por ter sido o fundador da poesia moderna e também da prosa moderna russa, desenvolvendo teorias distintas e autônomas da prática literária. A proximidade de um de seus mais importantes membros, Viktor Chklovski, com Maiakovski e, posteriormente, com Eisenstein, legou ao grupo a marca de "a concrete literary phenomenon",[291] na opinião de Fredric Jameson, semelhante a movimentos como os dos românticos ou dos surrealistas.

Para esse mesmo crítico, Chklovski teria sido o engate para o estabelecimento de vários dos pressupostos do formalismo, assim como a fonte de várias das contradições inerentes a esse pensamento. Seu ensaio "Arte como procedimento", publicado em 1917, tornou-se uma espécie de emblema das questões do grupo (mas também linha de fuga de certas problemáticas). Do mesmo modo como podemos identificar no movimento o esforço em conceder cientificidade à literatura, por meio do estudo de suas formas, o texto de Chklovski é singular, pois, ao enfatizar o *ostranenie*, o *estranhamento*, reconhece o processo de diferenciação – ou, poderíamos afirmar, de deformação – da arte em relação ao seu referente e do signo ao significante:

> A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já "veio a ser" não importa para a arte.*[292]

Já tão citado, mas ainda não exaustivamente compreendido, esse ensaio sobre o procedimento da arte elege como função do objeto artístico a manutenção do seu devir, rejeitando, nesse sentido, práticas de reconhecimento e de identificação ancoradas no passado do

[291] JAMESON. *The Prison-house of Language*, p. 48.
[292] CHKLÓVSKI. A arte como procedimento, p. 91. Grifos do autor.

objeto e do sujeito. A percepção é renovada, assim como o próprio sujeito parece também ser afetado por um renascimento. Para tal, a forma deve entrar no jogo estético de maneira *ofuscada*, com o intuito de impedir que a percepção se limite à simples assimilação do objeto. Deduz-se daí que a percepção transforma-se em uma percepção quase sem objeto, mas que deve ser demorada. A função da forma é, então, fazer com que a experiência estética se prolongue ao máximo. Por mais que o formalismo buscasse pela especificidade do literário, e a *literariedade* respondesse à tão desejada autonomia, temos do autônomo menos uma renúncia ao real do que um modo de se relacionar com ele continuamente, interminavelmente, mesmo que seja através da experiência do desvio ao referente.

Jameson enumera três das conquistas do *estranhamento*: 1) distinguir a literatura e permitir a formulação da teoria, 2) promover a renovação da percepção, desestabilizando e desfamiliarizando o sujeito em relação aos seus aparatos perceptivos, e 3) criar outros parâmetros para a história da literatura, baseados em descontinuidades e rupturas com o passado e seus valores já canonizados. O crítico norte-americano mostra como algumas dessas premissas não são exclusivas do formalismo. A tentativa de provocar uma renovação do sujeito com o objeto artístico e com as suas próprias disposições perceptivas pode ser encontrada em grande parte das obras de arte modernas, como na ironia social intencionada por Montesquieu e Voltaire ou como efeito de estranhamento do teatro de Brecht. Em relação à desfamiliarização, após uma série de análises, o crítico conclui: "Only pre-exiting things – objects, institutions, units of some kind – can be defamiliarized; just as only what has a name to begin with can lose its familiar name and suddenly appear before us in all bewildering unfamiliarity",[293] num sentido próximo ao defendido por Didi-Huberman em relação à *arquiforma* como condição de possibilidade para a transgressão do informe.

Quando colocamos em perspectiva o estranhamento de Chklovski, o *unheimlich* de Freud e o informe de Bataille, e as três datas em que foram formulados, 1917, 1919 e 1929, deparamo-nos, já no início do século XX, com um processo que pensa a transformação como devir da forma, inerente à estratégia das artes. Nos três autores, percebe-se uma espécie de epistemologia morfológica, de geração e regeneração, e que encontra na recepção, de um ponto de vista de sua atividade, o elemento ativador desse movimento. O informe é o devir da forma, assim como o estranho é o devir do familiar – mas percebê-los é o mesmo que provocá-los. No devir da poesia, encontra-se a prosa, mas não sem dificuldade: "A vida da obra poética (a obra de arte) estende-se

[293] "Apenas coisas pré-existentes – objetos, instituições, unidades de algum tipo – podem ser desfamiliarizadas; assim como só o que tem um nome para começar pode perder o nome familiar e de repende aparecer diante de nós em toda a sua não-familiaridade desconcertante." (JAMESON. *The Prison-house of Language*, p. 70. Tradução nossa).

da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato".[294] Tal consideração, em vez de sugerir uma continuidade (ou uma descontinuidade) histórica a guiar a escrita de obras e a própria crítica, constitui um verdadeiro arsenal teórico capaz de fazer do formalismo um inimigo da perspectiva histórica, sobretudo aquela de dicção positivista, que ressurgia do século XIX nas primeiras décadas do século XX.

No formalismo, os recursos técnicos analisados e toda a produção envolvida na arte existem em função de seu vir-a-ser e de sua aparição para aquele que a vê. Ao comentar alguns versos da seção *Paraíso*, da *Divina comédia*, de Dante, Jameson conclui: "that the events of the poem are 'nothing more' than a series of dramatization of the pre-conditions necessary for such events to be conceivable in the first place".[295] Como se os eventos do possível do poema, ou do poema possível, já estivessem, de algum modo, contidos nas projeções da forma, por sua condição de possibilidade, isto é, por sua dimensão *arqui*. Isso que ele denomina de "fórmula" estaria certamente implícito na teoria formalista, mesmo tendo sido mais trabalhado pelo futuro estruturalismo.

Para Jameson, a concepção projetiva a que, ao menos paralelamente, o poema está sempre se referindo, colocando em cena o seu próprio vir-a-ser, consistiria em uma herança do formalismo russo, da qual ainda hoje tentaríamos nos desvencilhar. Por se engajarem completamente nessa autoformação, formal e material, todos os recursos empregados na elaboração de uma obra estariam voltados para que a própria obra exista. Tal proposição se encontra, inclusive, no estruturalismo, e na constituição daquele saber a que Tzvetan Todorov denomina de Poética, cujo objeto "não é o conjunto das obras literárias existentes, mas o discurso literário enquanto *princípio de engendramento* de uma infinidade de textos".[296]

. HERANÇAS ROMÂNTICAS E ANÁLISE FORMAL

> *a* aisthesis *não é, conforme defende a fenomenologia, a esfera morfológica das formas ideais. A* aisthesis*, pelo contrário, é a esfera do contato.*
> (Raúl Antelo)

Esse fundo orgânico, quase vitalista, tão presente nas ideias dos românticos de Iena, fez história em muitas das perspectivas teóricas e críticas desde o século XIX, manifestando-se,

---

294 CHKLÓVSKI. A arte como procedimento, p. 91.
295 "[…] que os eventos do poema são 'nada mais' do que uma série de dramatização das pré-condições necessárias para que tais eventos sejam concebíveis em primeiro lugar" (JAMESON. *The Prison-house of Language*, p. 88. Tradução nossa).
296 TODOROV. Poética, p. 88.

inclusive, por meio da falaciosa divisão entre teorias da forma e teorias do conteúdo. Benjamin, por exemplo, é extremamente crítico a essa bipartição, como mostramos anteriormente. Porém, há, de fato, no campo das artes plásticas, uma corrente de análise dos aspectos propriamente formais, como aquela praticada por Heinrich Wölfflin, importante historiador da arte suíço. Herdeiro da *teoria da visibilidade pura*, de Konrad Fiedler, a qual estipula que o artista não teria uma capacidade especial de enxergar, mas a facilidade de passar da percepção para a expressão visual, Wölfflin, como também outros integrantes da Escola de Viena, contribuem para a elaboração de uma teoria ancorada na *Formgeschichte*. A análise das formas livraria a obra de pressões e interpretações oriundas do contexto histórico-social, focalizando o jogo mais como uma prática interna às questões artísticas. Claro está que a teorização de Wölfflin surge como crítica à estética da empatia, cujo alicerce era precisamente o romantismo e a aliança entre a visada crítica e a motivação subjetiva da obra.

Temos, concomitantemente, outra tendência de teoria da arte em que a análise dos aspectos formais desdobra-se em sentidos culturais, antropológicos, sociais. Nomearíamos como exemplos de uma *prática de análise formal não formalista* Erwin Panofsky, Aby Warburg, Ernest Hans Gombrich, Ernest Curtius, ou mesmo, no escopo do que viemos trabalhando, Didi-Huberman. Este último, inclusive, é fundamental para se entender a importância de um projeto warburguiano como o *Pathosformel*, no qual o estudo das formas nas imagens renuncia ao ideal de harmonia, para mostrar como o que sobrevive em uma cultura e, consequentemente, no campo artístico dessa cultura tem a ver com o mais obscuro, com o desconserto, com o desvario – figuras essas ligadas ao *pathos*. Para o crítico de arte francês, "Warburg foi um historiador das singularidades, não um pesquisador de universalidades abstratas; a seu ver, os 'problemas fundamentais', as *forças*, não estavam 'atrás', mas *diretamente nas formas*".[297]

Pensadores, historiadores e críticos de arte não se limitaram, ao herdar do romantismo o imaginário de fundo orgânico e cíclico da arte, a pensar o objeto estético em seu engendramento interno única e exclusivamente. Goethe mesmo, ao desenvolver a sua teoria morfológica, apreende essa troca entre o orgânico e o simbólico, entre o biológico e o estético. O próprio formalismo tardio praticado por Yuri Tynianov, Roman Jakobson e Tzvetan Todorov ocupa-se das motivações criativas, e abre a análise praticada sobre as formas, incluindo categorias como as de estrutura e função, que tornam dinâmica a própria relação entre os componentes de uma obra.

Avançando algumas décadas, no âmbito da crítica literária propriamente dita, outro aspecto central para a determinação das correntes teóricas revela a sua ancoragem romântica ocidental: na separação entre uma tendência mais formalista e outra mais historicista, como

[297] DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 174. Grifos do autor.

observamos na primeira metade do século XX, ambas operam a partir de suas concepções sobre aparência e essência. A primeira tendência, cujo foco seria o estilo, a construção do texto literário e os seus aspectos formais, encontrou ressonância sobretudo nos Estados Unidos, e, concedendo relevância à dimensão sensorial da linguagem literária, revelava o pressuposto de equiparação entre a totalidade das aparências e o significado da obra. Apesar de ter contribuído para o estabelecimento de uma *práxis* da leitura, a crítica formalista norte-americana embaraçou-se ao excluir do conjunto das camadas do texto todos os fatores contingentes que respondem pelo autor e pelo leitor.

É precisamente esse o contexto de emergência do *new criticism*, nos Estados Unidos. O crítico Paul de Man, no ensaio "Forma e intencionalidade no New Criticism americano", demonstra como a incorporação da intenção do autor, mesmo que para negá-la, no uso da expressão "falácia intencional", é determinante para a legitimação de aspectos que não são capturáveis pela soma das partes da obra. Mais uma vez, a ideia de organicidade de uma obra remonta ao imaginário romântico. Critica-se o modo como alguns objetos estéticos são dados como praticamente naturais pela crítica norte-americana, mas, ao mesmo tempo, elogia-se o valor de sua inteireza. Por isso mesmo, o *new criticism* não considera com a necessária atenção a questão da intencionalidade: "A introdução do princípio de intencionalidade poria em risco a analogia orgânica e levaria a uma perda do sentido de forma; daí a necessidade compreensível de os New Critics protegerem a sua maior fonte".[298]

Depreende-se daí que essa nova corrente crítica se fundaria sobre uma sólida influência formalista, impedindo a consideração sobre a relação entre sentido e autoria. Ainda que hoje nós já tenhamos nos armado contra a noção ingênua da intenção (e mesmo que Paul de Man não esteja usando-a neste sentido), incluir a dimensão contingente da produção e da percepção estética nos faz repensar o lugar da obra de arte enquanto espaço de descontinuidade, de ambivalência, de paradoxo. De Man busca em Leo Spitzer e em Martin Heidegger a percepção de uma complementariedade formal cujo processo só seria finalizado no círculo hermenêutico da interpretação. Por seus aspectos sensíveis não responderem à perfeita correspondência com o sentido, a obra não deve ser igualada a um objeto natural; e este seria um dos argumentos críticos contra o legado romântico da percepção do objeto artístico.

O crítico belga traz importantes contribuições para o debate, evidenciando o modo como o conceito de *forma* se altera, e também como nossa percepção desse conceito é alterada, consequentemente. Heidegger teria sido fundamental para que a forma viesse a se tornar "uma linguagem na sua mais alta intencionalidade e que tende para a maior auto-compreensão

[298] DE MAN. Forma e intencionalidade no New Criticism americano, p. 61.

possível".[299] Lembremos que em *Sein und Zeit*, a leitura da obra está a serviço do *desvelamento* – a revelação está implicada na linguagem. Mas De Man fala em "intenção" e "auto-compreensão"; a linguagem literária, ao seu entender, passa a se orientar para a totalidade da interpretação: "A forma literária é o resultado de uma relação dialética entre a estrutura prefigurativa do conhecimento prévio e a intenção de totalidade do processo interpretativo".[300]

Se o imaginário romântico enfatizava a organicidade, Paul de Man não abre mão da ideia de totalidade, que subjaz a esse imaginário, sem problematizar, portanto, a importância do inacabamento de obras. "[A] forma não é senão um processo no caminho da sua conclusão."[301] Mas se certifica de que o caminho da conclusão não seja efetivamente alcançável, pois o ponto de fechamento implicaria a coincidência entre aparência e significado ou entre revelação e desvelamento, num (impossível) encontro entre a produção e a interpretação. Trata-se, e o crítico disso tem plena ciência, de eventos em tempos distintos, também por isso inconciliáveis.

Os momentos finais do ensaio "Forma e intencionalidade no New Criticism americano" são de uma perspicácia teórica notável, mas carecem de um desdobramento que não se realiza. Ao passar para a poesia, nomeadamente para Rilke e Baudelaire, o crítico observa como a perda (da percepção) da realidade que marca a modernidade abre caminho para que a crítica identifique no plano do imaginário uma realidade mais ampla e abundante. Isso fundamentaria o gesto da fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty e o de seu herdeiro, Serge Doubrovsky. No entanto, como bem defende De Man, a percepção não é uma plenitude capaz de integrar a intencionalidade e o sentido da obra. A negatividade, a alegoria e a perda sentidas na poesia moderna jamais corresponderiam ao encontro tão sonhado entre o empenho do autor, a construção e a sua performance – tal presença parece se furtar a qualquer condição de possibilidade a ser imaginada contemporaneamente.

. O ABANDONO À LIBERDADE

sem invenção o verso
nunca aceitará a antiga
escansão da palavra, uma palavra flexível,
que aí vivia, agora desfeita em cal
(William Carlos Williams)

[299] DE MAN. Forma e intencionalidade no New Criticism americano, p. 63.
[300] DE MAN. Forma e intencionalidade no New Criticism americano, p. 63.
[301] DE MAN. Forma e intencionalidade no New Criticism americano, p. 63.

Embora não haja um consenso a respeito do ponto de viragem da arte em direção à modernidade, os críticos e teóricos geralmente concordam sobre a crescente inclusão do pensamento na prática artística. Procuramos demonstrar como Benjamin percebeu na capacidade de autodesdobramento das obras do romantismo alemão a possibilidade de elas serem criticadas. Não é ao acaso que as *Críticas* kantianas se tornam um dos principais discursos legitimadores da modernidade artística, por defenderem que os juízos estéticos não são determinantes, mas reflexionantes, como afirmamos há pouco. O entendimento participa do juízo sobre os objetos artísticos, garantindo as suas condições de universalidade, e, junto à imaginação, não fornecem nenhum conceito determinado para o pleno exercício de sua faculdade, mas estimulam-se reciprocamente.

Kant e sobretudo a sua *Crítica do juízo* são, de fato, extremamente necessários para discutir algumas questões relativas à arte moderna – principalmente por estipularem o juízo enquanto um modelo formal, não necessariamente formalista. O artista suíço Paul Klee, mais notadamente conhecido por sua obra plástica, em um ensaio intitulado "Sobre a arte moderna", identifica no expressionismo e no impressionismo "os testemunhos fundamentais sobre a forma", acrescentando que "é de questões de forma que se faz a arte".[302] Ambos estão, de certo modo, exigindo da arte e do juízo que nenhum fundamento essencialmente subjetivo, ou predeterminado, possa ordenar as suas atribuições.

Klee volta a sua atenção ao expressionismo, cujo mais notável valor se constrói pelo empenho no elemento construtivo, enquanto o impressionismo restringia a construção à seleção de um ou outro aspecto, em correspondência com o "temperamento do artista".[303] O ensaio acaba por revelar aspectos importantes não só do pensamento moderno em questão sobre a forma, mas também sobre o que nesse conceito lhe interessa artisticamente. E isso podemos perceber quando o sujeito se insere, em um nós:

> [o] que acontece é que agora, extraímos consequências até aos elementos formais, enquanto que os antigos calculavam, por exemplo, a ideia de uma composição em grandes linhas, mas, no pormenor, executavam a construção de uma forma vaga, de tal maneira que, tal como diante da natureza, cada um tinha a liberdade de sentir, ou não, as medidas precisas.[304]

Extrair consequências às formas: eis a fórmula propriamente moderna do modo como o artista lida com a dimensão formal de sua obra. Ela não mais é sinônimo de aprisionamento ou cálculo extremo, respondendo, então, como elemento compositivo e também de transgressão, pelo que pode oferecer se for atravessado. A forma parece existir anteriormente a todo

[302] KLEE. Sobre a arte moderna, p. 9.
[303] KLEE. Sobre a arte moderna, p. 10.
[304] KLEE. Sobre a arte moderna, p. 11.

formalismo – e sua presença na arte e nos discursos modernos nos diz da condição de liberdade que nela se expressa. Claro está que se Klee fala em termos de "consequências", está pensando também no nível de *efeito*, dimensão de fundamental valor para o regime estético das artes. O artista é, então, aquele que se detém na composição formal para que, através dela, e não se retendo nela, sejam gerados determinados efeitos. E os efeitos têm a ver, naturalmente, com o sentido único de liberdade que se experimenta nesse momento.

Não é fortuito o fato de Paul Klee citar Kandinsky como exemplo de um dos primeiros artistas a exercer modernamente a sua liberdade. Sem a carga de uma formação europeia, nele, "tudo respira livremente".[305] Afinal, a arte moderna é a própria diversidade e adversidade: assim como Klee defendia a extração de consequências às formas, sem aboli-las, outros desejavam o cancelamento de qualquer registro de identificação formal. Porém essa não é a perspectiva do artista suíço, naturalizado alemão. Klee conclui, de modo tão intenso quanto apologético: "[a] modernidade é um alívio da individualidade, num novo domínio até as repetições se transformam em novas formas do eu".[306]

As novas formas do eu são autoformações da vida e daquela vida por vir, de que fala Rancière, alicerçadas mais na *natura naturans* do que na *natura naturata*. "Na base de todo o movimento está o devir",[307] escreve Klee já em outro ensaio, intitulado "O credo do criador". Muito do que tomamos como vanguarda artística, além de outros movimentos, é o investimento da forma no que nela diz respeito "mais às forças geradoras de formas do que às formas finais".[308] O cubismo, por exemplo, deformou para decompor, para desmembrar, e conseguiu, assim, fazer perdurar o movimento, o momento de sua gênese. Klee compara a ocupação do artista com as atividades da historiografia, da paleontologia, no sentido de todas elas terem a ver com o dinamismo. Não o dinamismo assaz encontrado na natureza, mas aquele decorrente da liberdade de ser movente, de se mover e de mover o sujeito. Da relação da liberdade com o visível e o invisível, o ensaísta afirma: "[p]orque já não reproduzem, com mais ou menos temperamento, aquilo que se viu, mas antes tornam visível uma visão secreta".[309]

O tornar visível é uma das máximas do regime estético pensado por Rancière, e para essa função concorrem democraticamente os diferentes objetos artísticos, tais como o cinema, o documentário, a fotografia, a literatura, o teatro etc. Mas a visibilidade não se confunde com o *ótico*, e, ao perceber essa diferença, Klee é certeiro. A estudiosa Maria Beatriz da Rocha Lagoa comenta:

---

[305] KLEE. Sobre a arte moderna, p. 13.
[306] KLEE. Sobre a arte moderna, p. 14.
[307] KLEE. Credo do criador, p. 41.
[308] KLEE. Sobre os princípios criativos da arte moderna, p. 33.
[309] KLEE. Sobre os princípios criativos da arte moderna, p. 35.

> Klee propõe como questão artística o acesso à parte da realidade através da qual participamos do mistério das coisas. Para isso, estabelece um diálogo com o espectador, criando uma ressonância com o objeto que não se limita às relações meramente retinianas, ou às intenções esquemáticas vinculadas à contemplação da natureza.[310]

E o que grande parte da obra moderna, naquele momento, possibilita que seja visto é a gênese de sua própria construção, como já indicava o formalismo: "[P]or isso, não é na forma que temos de pensar, mas na sua construção", para que "todas as partes, grandes e pequenas, sejam penetradas por ela".[311] Assim, a obra adquire estatuto de organismo, de organicidade entre as partes que a compõem – ecoando, em alguns casos, o próprio princípio romântico. É por meio dessa espécie de vida, ou melhor, dessa forma-de-vida, que a arte moderna pode pensar de novo na forma como forma viva, e não como formalismo ("[o] formalismo é forma sem função"[312]).

Como então trabalhar a forma de modo que ela seja uma forma viva? Para além de estipular o devir como princípio gerador e regenerador da arte, Klee se interessa pelas possibilidades de criação a partir do tempo e do espaço – eliminando, assim, qualquer resquício da divisão de Lessing, sobre a arte da linguagem ser a arte do tempo e a arte da pintura ser a do espaço –, pois "também o espaço é uma noção temporal".[313] O ponto se torna traço, que se torna plano, que se torna espaço e que pode vir a engendrar uma série de movimentos figurais, interpenetrando as dimensões espaço-temporais. Certamente, para o ensaísta e pintor, importa mais entender os elementos picturais em seu dinamismo orgânico, o vir-a-ser inscrito desde o ponto em que a partir dele algo se forma [*Gestaltung*], do que aquilo que se encontra já formado [*Gestalt*].

Já na literatura, é possível admitir como uma das manifestações dessa espécie de dinamismo da forma o surgimento imprevisto do verso livre. Nele, assim como nas obras de Klee, a liberdade é o que está em jogo. Frizemos, *em jogo*, não destinada. Em seu *L'expérience de la liberté*, Jean-Luc Nancy diferencia sua concepção de experiência de liberdade da proposição sartreana de que estaríamos condenados à liberdade. Tal proposição adviria da condenação como determinismo e como necessidade: "L'homme de Sartre n'est pas «possédé» par la liberté: il est forcé par elle au «libre» savoir de son infinie privation de liberté".[314]

Nancy, ao contrário, propõe a liberdade como um fenômeno de possessão imprevista, no sentido de que somos acometidos por ela, por sua força e por sua ação. Tal possessão é garantida

---

310 LAGÔA. O avesso do visível, [s.p.].
311 KLEE. As coisas na natureza: essência e aparência, p. 60.
312 KLEE. As coisas na natureza: essência e aparência, p. 63.
313 KLEE. Credo do criador, p. 41.
314 "O homem de Sartre não é possuído pela liberdade: ele é forçado por ela em direção ao conhecimento livre de sua infinita privação de liberdade" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 128. Tradução nossa).

pelo fato de possuirmos um corpo, ainda que a destruição desse corpo pareça destruir a liberdade da ação. A força, por isso mesmo, não pode ser confundida nem com o subjetivo (porque ela pode ser separada do desejo e do pensamento) nem com o objetivo (na medida em que não se restringe à noção de poder): "C'est la force de la force en général, ou la résistance même de rexistence de la chose – sa résistance à l'absorption dans l'être immanent, ou dans la succession des changements".[315]

Essa força, no caso, impede que a liberdade possa se acomodar no discurso filosófico, encontrando para si um lugar de conforto epistemológico e conceitual. Nancy pensa a liberdade questionando o próprio pensamento e a sua capacidade de dizer algo a respeito de uma força tão potente e impenetrável como a da liberdade. Por isso : "Ainsi, la liberté est bien loin de pouvoir être seulement « une pensée», et elle n'est pas non plus une liberté «en pensée»".[316] Ela seria, justamente, aquilo que destitui o fluxo operacional do pensamento que tenta apreendê-la.

Mesmo incondicionalmente inapreensível, mesmo que, enquanto crítica pós-metafísica, cancele toda tentativa de encontrar uma instância como Ideia, Deus ou indivíduo, garantidora da liberdade, não seria necessário pensar na instituição de leis ou moralidades que pudessem, de algum modo, ancorar esse convite imprevisível à liberdade. Em seu lugar : "Mais ce qui nous incombe avant tout, c'est une détermination *absolue,* et absolument originaire, archi-originaire, de l'éthique et de la praxis. Non pas une loi ou une valeur ultime, mais cela par quoi il peut y avoir rapport à de la loi ou à de la valeur: la décision, la liberté".[317]

O filósofo encontra em Heidegger o marco do pensamento sobre a liberdade não condicionada a um princípio, seja esse princípio aquele do nascimento, que destina a liberdade ou a sua ausência na *pólis* grega, seja o da autodeterminação e autorrealização que se encontram na formação da subjetividade moderna, com Kant. Heidegger teria sido, então, o primeiro a destituí-la de seus princípios e causalidades, pensando-a enquanto uma forma de existir, na qual a autonomia é lançada junto ao ser na existência.

No entanto, Nancy não permanece com ele a todo momento; tenta, diferentemente, ampliar suas questões, e se livrar da questão metafísica. Se, para o filósofo alemão, a liberdade pertence ao ser, para o francês, o ser é que pertence à liberdade – e, precisamente nesse ponto, reside uma questão fundamental para *L'expérince de la liberté*: a questão da propriedade, da posse. A liberdade não poderia ser um atributo ou um princípio que se possa apreender, porque a própria

---

315 "Ela é a força da força em geral, ou a verdadeira resistência da existência da coisa – a resistência do ser absorvida no ser imanente ou na sucessão de mudanças" NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 133. Tradução nossa).

316 "[…] a liberdade está longe de ser apenas um 'pensamento' e também não é a liberdade no pensamento" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 134. Tradução nossa).

317 "[…] o que nos incumbe é uma *absoluta* determinação, absolutamente originária, arqui-originária determinação da ética e da práxis. Não uma lei ou um valor último, mas aquela pela qual possa existir uma relação com a lei e com o valor: decisão, liberdade" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 206. Grifo do autor. Tradução nossa).

existência está fora de si, seja enquanto ex-istência, seja no termo heideggeriano de *Dasein* (ser-o-aí ou ser-para-a-morte).

> Si l'existence transcende, si elle est l'être-hors-de-soi de l'être-partagé, c'est donc qu'elle est hors de soi *ce qu'elle est*: ce qui revient aussi à dire qu'elle a bien son essence dans *l'existence* qu'elle est, essentiellement in-essentielle. Cette structure fondamentale (ou: cerre uverture à fonds perdu…) ne répond pas à une dialectique de la médiation immédiatisante (qui récupere l'essenceau-delà de sa négation), ni à une «ex-tase» se sublimant en réappropriation. Hors de soi, c'est la liberté, ce n'est Pas la propriété: ni celle de la représentation, ni celle de la volonté, ni celle de la chose possédée. *La liberté en tant que «soi» de l'être-hors-de-soi ne se revient pas et nes'appartient pas.* De maniere générale, elle ne peut en aucune façon former une propriété, puisque c'est à partir d'elle seulement qu'il peut y avoir appropriatian de quoi que ce soit – et de «soi-même», si cela a un senso.[318]

Claro está que Nancy, por meio do pensamento da liberdade, distingue a substância daquilo que não pode mais ser pensado em termos de essência: a existência. Tampouco a liberdade poderia ser tida como uma lei ou um valor apartado, ao qual se pode aceder quando o sujeito torna-se inoperante. O que leva o filósofo a defini-la: "la liberté est absolue, c'est-à-dire que la liberté est l'*absolutisation de l'absolu lui-même*".[319]

Porque ela se retira de toda dimensão de essência, abre-se um espaço para a existência, para a decisão. Não se trata de pensar uma origem ou um princípio a partir do qual tudo emerge. Nesse ponto, para a presente pesquisa, a discussão de Nancy torna-se profundamente relevante por tocar na abertura que a liberdade promove, e que pode ser pensada como "apenas a origem de uma possível origem".[320] A partir de então, é possível tomar a liberdade não em termos de um nada, mas em termos de uma absolutização que, por sua retirada do reino das essências, permite que o ser venha em sua singularidade, em sua materialidade mesma. Ao mesmo tempo, o retirar-se da presença não tem de ser pensado como uma ausentificação, mas como um *presentear* que permite o espaçamento, o espaço propício para as decisões e ações vindouras, incalculáveis previamente.

---

[318] "Se a existência transcende, se é o ser-fora-de-si mesmo do ser compartilhado, é portanto o que é, por estar fora de si: o que equivale a dizer que tem sua essência na existência, essencialmente em-essencial. Esta estrutura fundamental (ou: essa abertura sem retorno…) não responde a uma dialética de imediação mediação (que recupera a essência além de sua negação), nem a um 'ec-stasy' sublimado na reapropriação. Fora de si, é liberdade, não propriedade: nem a liberdade de representação, nem de vontade, nem do objeto possuído. Liberdade como a 'self' do ser-fora-de-si não retorna ou pertence a si mesmo. Geralmente falando, a liberdade não pode de modo algum assumir a forma de uma propriedade, já que é apenas a partir da liberdade que pode haver apropriação de qualquer coisa - mesmo de 'si mesmo', se isso tem algum sentido" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 95-96. Tradução nossa).

[319] "[…] a liberdade é absoluta, o que é o mesmo que dizer que a liberdade é *a absolutização do absoluto*" (NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 140. Grifo do autor. Tradução nossa).

[320] Cf. NANCY. *L'expérience de la liberté*, p. 146. "Cette pro-venance n'est pas une origine, ni dans le temps ni dans l'être. Elle n'est que l'origine d'une origine possible."

Digamos que o verso *livre*, nesse sentido, está também longe de garantir a liberdade do verso e de significar a liberdade da poesia, afinal, a poesia de verso livre responderia, possivelmente, à poesia *livre* de verso, o que só virá a acontecer posteriormente. A liberdade não tem a ver com nenhuma sorte de causalidade, e mesmo a instituição do verso livre não deve restringir-se à pretensa liberdade instituída, mas garantir o próprio acesso ao ser livre do verso, a uma poesia cujo verso e tudo o mais só veem por causa da liberdade.

Ora, a história de sua recepção revela alguns dados notáveis. T. S. Eliot publicou em 1917, na revista britânica *New Statesman*, um artigo intitulado "Reflexões sobre o verso livre", não de todo contrário à emergência do evento. No entanto, o poeta e crítico pontua algumas considerações, dentre elas que: 1) o verso livre ergue-se como "grito de guerra pela liberdade", mas "não há liberdade em arte",[321] 2) não é possível defini-lo senão pelo que ele não é (esquema, rima e metro) – em acordo, portanto, com toda definição estética através de seu molde negativo, e 3) a escansão de um verso livre diz-nos pouco sobre ele; para, enfim, concluir que "a divisão entre Verso Conservador e *verso livre* não existe, porque há apenas versos de boa qualidade, versos de má qualidade e o caos".[322] Na sua concepção, o bom verso, seja ele construído em qual for a estrutura formal, deve manter uma espécie de "forma-fantasma" por detrás. Na maioria das vezes, essa forma é a do pentâmetro iâmbico, tão difundida por Shakespeare, e também largamente utilizada pela poesia lírica. Toda forma que daí emerge, incluindo a do verso livre, deve, de algum modo, reputar-se a ela, mesmo que a negue:

> A poesia mais interessante que, contudo, já se escreveu na nossa língua tem sido a escrita ou adoptando uma forma muito simples como o pentâmetro jâmbico e afastando dele constantemente, ou não adoptando qualquer forma, e aproximando-se constantemente de uma muito simples. É este contraste entre a imutabilidade e o fluxo, esta imperceptível evasão à monotonia, que é a própria vida do verso.[323]

A vida do verso responde pela alternância entre mudança e continuidade, respeitando a mais profunda consciência de que uma forma elementar sustenta não só a constância e a restrição, mas também aquele acontecimento que interrompe o ritmo em favor da liberdade. Como se a retirada, de que fala Nancy no contexto específico de sua discussão, pudesse ser pensada aqui como a retirada do iâmbico, no sentido de apresentar e presentar o verso com outras métricas. Para Eliot, é a forma, no seu sentido mais rijo, que sustenta o poema, mesmo que como sombra ou recuo; e é no modo como cada poeta se ocupa dela que bons versos são construídos.

---

321 ELIOT. Reflexões sobre o verso livre, p. 10.
322 ELIOT. Reflexões sobre o verso livre, p. 15.
323 ELIOT. Reflexões sobre o verso livre, p. 11.

Um importante contributo de Eliot à recepção do verso livre, que já se encontra nesse ensaio, é a atestação de sua dificuldade. A ausência de rima e a regularidade métrica não dizem de uma vantagem ou de um privilégio concedido ao poeta moderno se comparado àquele que se impunha a forma fixa. Ao contrário, a liberdade "impõe à língua um esforço muito mais severo".[324] O crítico acrescenta que o seu desafio se torna, então, o de lidar com as "normas da prosa" – ainda que hoje já esteja mais claro quais outros desafios são próprios à poesia de verso livre.

Eliot pergunta-se o que seria possível afirmar a partir da escansão de uma poesia cujos versos possuem uma métrica irregular. Indagação pertinente para o tempo em questão. Cem anos após a afirmação da dúvida eliotiana, cuja expressão ecoava a suspeita compartilhada por vários especialistas da prosódia, sabemos, pela análise formal de obras em verso livre, que não só a escansão, mas também os apoios fonéticos utilizados por poetas, tão explorados, por exemplo, no simbolismo, e vistos como meros adereços ou ornamentos, revelam a sua função não só estética, como também expressiva – "o incontenível do conteúdo, o inconciliável da conciliação"[325] de que fala Nancy, e de que trataremos mais adiante.

Essa expressão, no entanto, dá a ver a imagem do desencontro e da não coincidência, marca da poesia a partir da denominada *crise de verso*, descrita por Mallarmé, que faz parte de um estado de crise generalizado, expresso, por exemplo, na crise da linguagem, da metafísica, do sujeito, da razão, entre outras várias crises irrompidas a partir da segunda metade do século XIX. No caso da poesia, a crise se refere à morte do verso alexandrino, e da então indiscernibilidade entre palavra poética e palavra cotidiana, oposto ao que Mallarmé descreve como "um desejo inegável de meu tempo é de separar, como por atribuições diferentes, o duplo estado da fala, bruto ou imediato aqui, lá essencial".[326]

Marcos Siscar, importante pesquisador das implicações dessa crise, dirá que não se trata meramente de um problema formal, restrito ao verso informe, mas constitui um "campo a partir do qual a poesia pode pensar sua relação com a *crise* não apenas como *contexto*, mas como *discurso* (como projeto e como retórica) da época moderna".[327] Trata-se de um verdadeiro dispositivo que permite à poesia não apenas referir-se ao abandono do poeta em meio a uma sociedade burguesa com a qual ele não partilha os mesmos valores, mas também, de certo modo, participar e sentir a crise na transformação que ela promove internamente. A crise do verso, nesse sentido, "não

[324] ELIOT. Reflexões sobre o verso livre, p. 15.
[325] NANCY. Cálculo do poeta. *Demanda*, p. 122.
[326] MALLARMÉ. Crise de verso, p. 166.
[327] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 112. Grifos do autor.

designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação do verso, dentro do verso, e a propósito dele".[328]

Certamente, o que se transforma na chegada do *enjambement* é a própria concepção de forma, como comenta Siscar:

> Tomando consciência da condição ambivalente do verso como elemento a partir do qual ele realiza suas negociações com os acontecimentos da linguagem e da história, o poeta melhora a percepção da dificuldade da *forma* não apenas ou não exatamente no sentido da matéria estendida no espaço, como era vista em consonância com os diversos formalismos críticos das décadas de 1950 a 1970, mas no campo de uma singularidade historicamente situada e, ao mesmo tempo, absolutamente indeterminável.[329]

E então o pesquisador conclui que: "A ideia da fusão ou da concorrência entre o verbal e outras linguagens artísticas […] baseia-se, a meu ver, em uma ideia fraca daquilo que poderia significar, poeticamente e historicamente, o conceito de forma".[330] Mallarmé exerceria uma espécie de fascínio não por seu lamento, mas por, de algum modo, apontar para a potência de transformação sentida pelo e no verso, de mobilizar tanto a tradição histórica quanto a poética, e de colocar em cena a própria "*dificuldade da forma*, ou seja, da dificuldade de pensar o inacabamento como tal. A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da crise".[331]

Sem dúvidas, essa dificuldade só é sentida pela liberdade *que chega*, paradoxalmente, através da generalização do estado de crise. A liberdade da métrica não pressupõe, por isso mesmo, a sua liberação, o ver-se livre de toda e qualquer métrica, especialmente porque qualquer sorte de precisão impõe-se a todo fazer artístico, ainda que tenha a ver com a precisão do inacabamento, do informe, do polimorfo.

Claro está que essa liberdade já é sentida pelo menos desde os românticos de Iena, que apostam, por exemplo, no fragmento como modelo crítico, em oposição aos franceses e também àqueles que já proclamavam a modernidade. As outras revoluções, a do verso livre e a do *enjambement*, ocorrem na esteira desse pensamento que promove a transformação da *forma* ou a abertura da *forma* ao *informe*, como crítica às normas parnasianas e neoclássicas, e, claro, aos valores sociais que muitas vezes misturam-se com essas normas. Esses dois momentos, romântico e de crise, encontram-se no que possuem em comum: a transformação da literatura em objeto do próprio fazer literário, tornando-se sua questão, tal como se a crise ou a dificuldade mesma do poema e do poeta gerasse, em seu devir, esse encontro da literatura consigo mesma.

---

328 SISCAR. *Poesia e crise*, p. 107.
329 SISCAR. *Poesia e crise*, p. 106.
330 SISCAR. *Poesia e crise*, p. 106.
331 SISCAR. *Poesia e crise*, p. 115. Grifos do autor.

Por outro lado, quando Mallarmé afirma que a "obra pura implica a desaparição elocutória do poeta, que cede iniciativa às palavras",[332] há uma espécie de abertura da poesia para a dramatização. Porque o sujeito que escreve se vale sempre dessa dupla instância, de ser ele mesmo e ser outro, desidentificando-se consigo nas palavras, seu colocar-se em cena será constantemente tido como "impostura",[333] em uma espécie de dramatização a cargo da atribuição de "sentido dramático a determinadas questões".[334] A própria obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* sustenta essa dramatização ou, ao menos, a importância do acontecimento poético enquanto espetáculo essencial a qualquer arte. Lacoue-Labarthe cita o seguinte trecho mallarmaico, no sentido de dar a ver a centralidade do teatro para o poeta francês: "Creio que a literatura, retomada de sua fonte que é a Arte e a Ciência, nos dará um Teatro, cujas representações serão o verdadeiro culto moderno; um Livro, explicação do homem, suficiente para nossos mais belos sonhos".[335] Para depois concluir, em suas próprias palavras: "O Teatro é a própria literatura, Livro ou Poema".[336]

Mas por que essa equivalência entre teatro e literatura, para além do que toca a encenação da enunciação? Talvez a pista se encontre na questão do ritmo, indicada por Mallarmé: "que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma literatura; que verso há tão longo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo".[337] Lacoue-Labarthe, ao se aprofundar na relação travada entre o poeta francês e a ópera de Wagner, pode concluir: "a ideia rítmica do Livro é a própria condição de seu 'funcionamento' arqui-teatral. Porque, na realidade, o ritmo é uma arqui-música".[338] Trabalhando com as noções de *arquiteatro* e *arquimúsica*, o filósofo consegue definir as condições de possibilidade de cada uma dessas práticas artísticas, e pensá-las ali mesmo onde elas se relacionam, onde elas estão fora de si mesmas, propiciando a chegada do outro, propiciando, no limite, a própria existência da relação, "enquanto conjunto das relações existindo em tudo, a Música".[339]

O ritmo trabalhado no verso estrutura, espaçando e escandindo, a instrumentação do que será performado. "O livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade e espaçoso, por correspondências, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção."[340] Em outras palavras, o ritmo é a condição de possibilidade de um poema com sujeito desaparecido,

---

[332] MALLARMÉ. Crise de verso, p. 164.
[333] Comentando a problematização proposta por Baudelaire, em *Meu coração a nu*, a respeito das inúmeras maneiras de começar a narrar, Siscar afirma: "Diante dessa posição problematizada do sujeito, o discurso experimenta os variados modos da 'impostura'" (SISCAR. *Poesia e crise*, p. 51).
[334] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 52.
[335] MALLARMÉ *apud* LACOUE-LABARTHE. *Musica ficta*, p. 148.
[336] LACOUE-LABARTHE. *Musica ficta*, p. 149.
[337] MALLARMÉ. Crise de verso, p. 158.
[338] LACOUE-LABARTHE. *Musica ficta*, p. 157.
[339] MALLARMÉ. Crise de verso, p. 166.
[340] MALLARMÉ. *Divagações*, p. 182.

ficcionado, fictício, a partir do qual a linguagem vibra; de um poema quase ele mesmo desaparecido, espaçado, para que nele ressoe apenas como estrecimento o jogo das palavras. Lembremos a pontuação de Roland Barthes, a respeito do projeto mallarmaico:

> Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia […], atingir esse ponto em que só a linguagem age, 'performa', e não 'eu' […].[341]

As metáforas do teatro, como o colocar-em-jogo, colocar-em-cena, performar, proliferam-se e retornam sempre em nome da inscrição, no seio da palavra, de sua dimensão de encenação, posto que o significado já está comprometido com a *produção*, nem sempre com a referenciação. Barthes, em *O prazer do texto*, brinca: "que os dados não estejam lançados, que haja um jogo".[342] Criar uma cena é, nesse sentido, criar uma possibilidade para a poesia simular-se, dissimular seu sentido, provocando uma margem de indecisão no verso, no qual está em questão, precisamente, uma decisão, um compromisso encenado.

Performativamente, a linguagem se cria enquanto evento. No entanto, esse "em ato" ao qual ela responde – desde quando respondia ao canto, à passagem singular de uma *língua d'oc* a um *trobar clus*, dialeto secreto de enamoramento *da* linguagem, *na* linguagem – não diz respeito a uma pragmática reduzida a um fim. O acaso, o jogo e o azar são modos tão antigos quanto modernos, de permitir a desestabilização desse fazer, forças que interrompem, alteram e reinventam o destino da palavra. Desde então, esses mesmos elementos podem ser vistos como o outro da produção, um outro que é absorvido na criação, evidenciando, desde já, o lugar e a importância da alteridade que, a partir da redefinição do lugar do autor, de sua retirada ou de seu lugar vazio, será assumida pela figura do leitor, em um corpo-a-corpo jamais apaziguado pela linguagem.

Como nos versos de Herberto Helder, em que a procura cuidadosa do autor pelo leitor se faz através de versos cindidos, pausados, interrompidos por pontos-pedras:

> Volto minha existência derredor para. O leitor. As mãos
> espalmadas. As costas
> das. Mãos. Leitor: eu sou lento.
> Esta candeia que rodo amarela por fora,
> e ardentescura por dentro.
> Candeia tão baixa-viva. Sou lento numa luminos-
> idade como em meio de ilusão.
> Volto o que é um rosto ou um
> esquecimento. Uma vida distribuída

[341] BARTHES. A morte do autor, p. 59.
[342] BARTHES. *O prazer do texto*, p. 9.

por solidão.[343]

[343] HELDER. *Ofício cantante*, p. 128.

. EXEMPLOS EXTREMOS

It is possible that to seem – it is to be,
As the sun is something seeming, and it is
The sun is an example. What it seems
It is and in such seeming, all things are.
(Wallace Stevens)

Todo poema é uma máquina de tornar visível; um mecanismo que, através das exigências inconciliáveis postas em cena na obra, dá a ver como a construção formal é um processo que, muitas vezes, *realiza* no plano do som, do ritmo, dos elementos tipográficos aquilo que se anuncia no domínio semântico, ainda que essa realização se paute não só por uma dificuldade, mas também pela lógica da contradição.[344] Após apresentarmos, na primeira parte deste trabalho, um *arquivo das formas*, passamos agora a entender como esse arquivo repercute, ainda que *indiretamente*, em aspectos da visualidade na máquina da obra de arte contemporânea.

Em língua portuguesa, Camões talvez tenha sido o primeiro a enfatizar o aspecto visual da poesia, sem, no entanto, transformá-lo em um poema visual, no sentido que a modernidade dá à expressão. N'*Os lusíadas*, percebemos que, se nem todo trabalho com a forma do verso configura um poema, toda poesia é um trabalho com formas. No último canto, o X, Tétis premia Vasco da Gama pelos seus feitos, apresentando-lhe a "máquina do mundo", uma máquina feita do Saber, exemplo da perfeição do engenho divino, na qual todo o mundo se insere, como uma maquete ou uma sinédoque:[345] "Diz-lhe a Deusa: – 'O transunto, reduzido/Em pequeno volume, aqui te dou/Do mundo aos olhos teus, pera que vejas/Por onde vás e irás o que desejas."[346]

É por meio de estâncias de oito versos que Camões, ao mesmo tempo que apresenta o Novo Mundo, o faz apresentando a medida nova aprendida com Sá de Miranda, o verso decassílabo. A partir dessa experimentação, o poeta pode revelar a engenhosidade do próprio poema enquanto "pintura que varia".[347] Esse aspecto da visualidade e do poema-máquina como agente de revelação é reafirmado, inclusive, nas variações do verbo *ver*, quase sempre no

[344] Para o crítico Boris Groys, todo movimento da arte teria suscitado um contramovimento, quase como se toda forma fosse desmerecida por outra forma, assim como todo gesto de definição teórica provocou a produção de uma obra que não se enquadrava nessa definição. Assim, Groys pode concluir que "toda obra de arte moderna foi concebida com o objetivo de contradizer todas as demais obras de arte modernas". Operando como uma máquina de inclusão e exclusão, ela teria se estruturado, nesse sentido, "conforme a lógica da contradição". Cf. GROYS. *Arte, poder*, p. 12.
[345] No *Dicionário de Luís de Camões*, diz-se que a máquina do Mundo é uma *sinédoque*, "uma figuração *en abyme* do poema inteiro". E ao performatizar o funcionamento dessa máquina, o poema acaba por naturalizar as ações lusitanas como justas e certas. Cf. SILVA. *Dicionário de Luís de Camões*, p. 555-559.
[346] CAMÕES. *Os lusíadas*, p. 361.
[347] CAMÕES. *Os lusíadas*, p. 363.

imperativo: *veja*, *vês*, *verás*, *vê*, *olha*…, ainda que o "Móbile primeiro"[348] corresponda a essa engrenagem não disponível à vista, e que não pode ser acessada por qualquer um. A dupla revelação, da máquina e do que nela se revela, é um prêmio.

Enquanto Tétis apresenta a máquina a Gama, explicando-lhe os cursos e movimentos dos planetas, mostrando-lhe as regiões da Terra, identificadas por suas formas, percebemos como o valor da ordem é importante também para estruturar o poema. Esse Móbile é "uniforme",[349] "perfeito",[350] tal qual o Arquétipo que o criou. "Vês aqui a grande máquina do Mundo,/Etérea e elemental, que fabricada/Assi[m] foi do Saber, alto e profundo,/Que é sem princípio e meta limitada",[351] escreve Camões, dando a entender que também o poema é um modo de lidar com o que se estende e não se entende.

Mas o poema-máquina não é tudo o que representa. Sua obra exemplifica toda a complexidade dos tempos, da técnica inscrita e da técnica vindoura. Para João Adolfo Hansen, "Camões é antes de tudo um poeta pantécnico ou politécnico, engenhosíssimo e agudo".[352] Não são poucas as vezes que se fala do engenho do poeta. Sua modernidade, portanto, não diz respeito ao gesto de trazer a máquina para o poema, mas de introduzir na máquina questões caras à sua poesia, como a experiência da subjetividade e o próprio modo de enunciar e encenar verdades, de maneira que o trabalho com a palavra "faça sentir ao peito que não sente".[353]

Em latim, o termo correspondente a máquina é *ingenium* e quer dizer *gerar*. O que o poema gera é o seu artifício – mas por artifício não devemos entender uma engrenagem que se subsume à lógica verdadeiro e falso*,* assim como por máquina não supomos uma artificialidade ou um automatismo qualquer. Desde o trabalho com a ideia de mundo, realizada por Platão, no *Fédon*, e no Livro X da *República*, representar o mundo é representar a representação, tornando ainda mais sensível a questão da *evidência* nos processos em que, como em uma sinédoque, o mundo é tomado pela máquina e vice-versa.

O mundo pela máquina surge em Camões pela experiência amorosa, sendo a lírica a sua verdadeira viagem iniciática.[354] Esse acometimento não extrapola os versos, não os deforma,

---

348 CAMÕES. *Os lusíadas*, p. 363.
349 CAMÕES. *Os lusíadas*, p. 361.
350 CAMÕES. *Os lusíadas*, p. 361.
351 CAMÕES. *Os lusíadas*, p. 361.
352 HANSEN. A máquina do mundo, p. 160.
353 CAMÕES. *Melhores poemas*, p. 31.
354 Faz-se referência ao célebre estudo de Helder Macedo, intitulado *Camões e a viagem iniciática*, no qual defende-se que o "amor torna-se, desse modo, numa viagem para o desconhecido, numa exemplar procura de uma complementaridade qualitativamente nova dos seus diversos níveis – espírito e carne, ideia e experiência […]. É a expressão desse difícil trânsito dialético para o desconhecido através dos diversos níveis do amor que Camões assume, na lírica, como a sua responsabilidade individual perante o mundo, e que, complementarmente, na sequência complexa d'*Os lusíadas* irá adquirir o valor coletivo de uma viagem iniciática". Cf. MACEDO. *Camões e a viagem iniciática*, p. 22.

posto que o verso é já da ordem de algum fingimento. "Busque Amor novas artes, novo engenho",[355] brada o poeta, desejando inventar novas formas de dizê-lo, e essas formas, tal qual uma *pintura que varia*, são experimentadas em vilancetes, redondilhas, sonetos, canções, odes, em medida nova e em medida velha. O Canto X, no qual a máquina do mundo é apresentada (e presenteada), é posterior ao Canto IX, em que se dá a experiência da Ilha dos Amores. A poesia de amor (e a experiência subjetiva que a engendra) precede e prepara a máquina, a revelação. Há uma espécie de contínuo que se realiza pela viagem, como viagem – isso porque há aí, como há também nos trovadores e nas cantigas galego-portuguesas, a percepção do desejo como algo que move e se move na palavra. Mostramos no bloco anterior como a movência *na* palavra é a experiência que a linguagem nos oferece, oferta-nos.

Dar a palavra é um duplo performativo, no sentido em que descreve *o que é* o uso performativo da linguagem *realizando* a própria performatividade. Considerando, portanto, a máquina poemática do mundo, a engrenagem que atua nos regimes de visibilidade e legibilidade, nosso objetivo é propor um estudo da obra de três escritores de língua portuguesa, Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto,[356] a partir do modo como a poesia aparece *na* forma, tornando-a visível. Buscaremos, daqui em diante, recolher ritmos e figuras *exemplares*, que possam dar a ver o fazer e o refazer tanto no sentido do trabalho com a forma, quanto internamente à dinâmica de cada artista em questão.

Pelo termo *exemplo* entendemos o "conceito que escapa da antinomia entre o universal e o particular", o "objeto singular que, por assim dizer, se dá a ver como tal, *mostra* a sua singularidade".[357] Em Agamben, o exemplo é também o paradigma, "aquilo que se mostra ao lado", "no espaço vazio em que se desdobra a sua vida inqualificável e inesquecível".[358] Por estar ao mesmo tempo incluído e excluído na tradição que o circunscreve, ele é um caso *paradigmático*. O que visamos é, a partir do estudo dos *exemplos*, daquilo "que não é definido por nenhuma propriedade, exceto o ser-dito",[359] dizer como as formas emblemáticas se repetem, distorcem-se, sobrevivem e se contorcem a favor da irresolução. Ou, como nas palavras de HH: "e não haver 'exemplo' mas apenas uma forma rudimentar/desfechada".[360] Nesse conjunto de poemas intitulado precisamente de *Exemplos*, afirma-se que a ciência do poema "é um movimento das mãos contra o espelho", isto é, contra o reconhecimento, porque o exemplo é sempre da ordem da singularidade. Só existe ela, a

355 CAMÕES. *Melhores poemas*, p. 26.
356 A partir deste momento, por motivo de dinamismo textual, optamos por escrever o nome dos autores na forma de siglas formadas pelas iniciais, a saber, Herberto Helder (HH), Nuno Ramos (NR) e Paulo Henriques Britto (PHB).
357 AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 18. Grifo do autor.
358 AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 18.
359 AGAMBEN. *A comunidade que vem*, p. 18.
360 HELDER. *Ofício cantante*, p. 306.

origem, a forma imemorial, "matriz mater madre e madrepérola",[361] lugar de onde tudo emana sem fronteiras, a precedência inalcançável e, por isso mesmo, o rastro que abre.

Não por acaso, HH foi um verdadeiro destruidor de *exemplares*, impossibilitando a forma definitiva de sua obra completa. Ela não só foi constantemente alterada, como também seu nome sofreu mudanças: de *Ofício cantante* (1967; 2009) e *Poesia toda I* e *II* (1973) a *Poesia toda* (1981; 1990; 1996), passando por *Ou o Poema contínuo* (2004) e terminando com *Poemas completos* (2014), lançado postumamente. O escritor foi também o editor de sua própria obra, substituindo, cortando, acrescentando vocábulos e versos, o que culminou em diferentes versões de um mesmo poema e mesmo na *parcialidade* de noções como a de *origem*. Isso quando HH não retirou alguns exemplares de circulação, como é o caso de *Cobra* (1977), ou impediu a reedição de obras, a exemplo de *Apresentação do rosto*, que foi censurada pela Política Internacional e de Defesa do Estado (PIDE – órgão responsável, entre 1945 e 1969, pela repressão a todas as formas de oposição ao governo ditatorial português) no mesmo ano de sua publicação, 1968, e não foi mais reeditada.

Com esse gesto, o poeta põe em exercício a *metamorfose* como dispositivo de atualização e desestabilização da forma, que lhe será muito cara também no domínio semântico. HH é autor de obras de tradução, de poemas *mudados* para o português, como assim anuncia o subtítulo de *O bebedor nocturno* (1968), e também de livros que virão posteriormente, como *As magias* (1987), *Ouolof* (1997), *Poemas ameríndios* (1997) e *Doze nós numa corda* (1997). Essa incursão por outros domínios poéticos corrobora a sua concepção experimental da poesia (movimento através do qual surge a sua obra), que o faz, inclusive, estar sempre *mudando-se* nos poemas, alterando o seu idioma, tomando a liberdade de ajustar ao seu gosto "a temperatura da imagem, a velocidade do ritmo, a saturação atmosférica do vocábulo, a pressão do adjectivo sobre o substantivo".[362] A tradução assume a tarefa de desestabilizar os tempos, propondo outros sentidos para a contemporaneidade.

HH é um "reescritor", no sentido que dá Rosa Maria Martelo àquele que "sempre vê na publicação de um novo livro implicações heurísticas e estéticas sobre o que aparentemente estava feito, fechado, publicado".[363] Nesse sentido, buscamos entender como sua obra se realiza precisamente pelo desdobramento e pela alteração do que é próprio e alheio, entre a legibilidade e a ilegibilidade, na proposição de uma forma que testa constantemente seus efeitos e seus alcances. Em outro texto, Martelo esclarece: "o livro herbertiano é o tudo que nunca se deixará confinar entre as margens de um todo".[364]

---

361 HELDER. *Ofício cantante*, p. 312.
362 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 68-69.
363 MARTELO. *Os nomes da obra*, p. 29.
364 MARTELO. Assassinato e assinatura. In: *Os nomes da obra*. p. 90.

No *exemplo* de HH, a forma é, portanto, *invadida* pela metamorfose e pelo *informe* como forças de perturbação do que se propõe ser definitivo. Afirma o poeta em *Photomaton & Vox*: "Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa".[365] Traduzir, escrever, mudar, transmutar, selecionar poemas para antologias são todas manifestações da *inscrição do devir no corpo da linguagem* – esse corpo que não acaba, que sustenta tanto o acontecimento poético quanto a sua maquinação, isto é, o seu autofuncionamento, a sua derivação. Assim, recorreremos à parte da crítica que lê na alquimia proposta pelo autor uma *questão de linguagem*, e não um gesto místico, esotérico. São exemplos desses esforços de leitura os trabalhos de Silvina Rodrigues Lopes, Rosa Maria Martelo e Pedro Eiras, entre outros. Alguns deles nos serão fundamentais, inclusive, por tangenciarem a questão da forma, e a partir desse tangenciamento permitirem que o estudo analítico da poesia se faça *sobre* e *na* linguagem.

Em termos da seleção do *corpus* literário, optamos por trabalhar com algumas séries de poemas do período inicial de sua obra, como *A colher na boca* (1961), *Electronolírica* (posteriormente intitulada de *Poemacto*) (1961), *Lugar* (1961), *A máquina de emaranhar paisagens* (1963), *A máquina lírica* (1964) e *Húmus: poema-montagem* (1967), cujas posições no conjunto de sua extensa obra dizem da proposição de um projeto e de uma afirmação performativa da poesia. A máquina, mais evidente nos dois conjuntos os quais nomeia, permite que nos aproximemos de questões caras ao estudo da poesia, como as do lirismo, da subjetividade e da automação da linguagem. Tentamos ainda abarcar a fase posterior de sua obra, com a análise de alguns poemas de *A faca não corta o fogo* (2008).

Deslocando-nos para um outro contexto da língua portuguesa, abordaremos o trabalho experimental de Nuno Ramos, artista das movências, dos deslocamentos, das transições. "Um gênero inteiro em seu único exemplo",[366] adverte-nos o escritor, no sentido de nos fazer perceber a obra como singularidade absoluta, capaz de exemplificar apenas a si mesma. Um exemplo, portanto, como lugar do que se complexifica, do que resiste ao fechamento, ao arquivo, à *archê*. Curiosamente, NR é autor de múltiplos gêneros – começou com as artes plásticas, na década de 1980, no ateliê Casa 7, junto a Paulo Monteiro, Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa e Fábio Miguez. As experimentações do grupo tornaram-se reconhecidas pelas grandes dimensões e pelo uso de matéria descartável, barata, de pouca expressividade no meio artístico. Na década seguinte, dá-se início à publicação de obras literárias, sendo a obra inaugural, *Cujo* (1993), aquela que marca esse fluxo entre as diferentes práticas artísticas, afinal, trata-se de uma espécie de *prosa de ateliê*.

Até o momento, o artista permanece trabalhando concomitantemente com a palavra e a imagem, em obras híbridas que fazem experiência do limiar entre o literário e o dramático, como *Sermões* (2015) e o mais recente *Adeus, cavalo* (2017), ou entre a poesia e a fotografia, como *Junco*

[365] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 144.
[366] RAMOS. *Cujo*, p. 75.

(2011). Será dada a devida atenção à dobra entre as obras de NR, no sentido de tornar notório como há uma espécie de *exercício indireto*, que nos diz de uma prática artística que se move por *debilidade*. O artista é conhecido ainda pelas incursões no domínio da música, tanto nas instalações e performances que elabora quanto em composições, como é o caso das letras do álbum *Pedaço de uma asa* (2015), de Mariana Aydar, e da faixa composta para o espetáculo *Gira*, do Grupo Corpo. Em sua concepção, não há domínio que não possa ser testado, transgredido, penetrado, entortado.

Nesse sentido, tentaremos abarcar as produções nas quais a *performance* dobra a *forma*, criando-lhe ora uma intimidade complexa, ora uma excrescência indeterminada. A esse mesmo respeito, vale dizer que partiremos de um ensaio publicado na revista *piauí*, em 2013, intitulado "No palácio de Moebius", no qual o artista propõe uma espécie de teoria sobre a arte brasileira, cujo movimento se identificaria com a ausência de direção dessa superfície topológica amplamente presente no imaginário cultural e artístico brasileiro. Das ideias ali defendidas, de "certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo, [que] retorna como energia narcísica para a própria obra",[367] analisaremos a tortuosidade em suas obras plásticas e literárias, concedendo mais atenção a *Cujo* (1993) e a *Junco* (2011).

Não são poucos os críticos que atentaram para o investimento de NR na ideia de *formação*. No domínio das artes visuais, o diálogo se estabelece entre Rodrigo Naves, Alberto Tassinari e Lorenzo Mammì, sobretudo. É, inclusive, em entrevista ao primeiro que o artista afirma:

> Acho que o que acontece no meu caso é que trabalho com uma noção de forma fraca, o que me obriga a uma movimentação constante, como se o chão estivesse quente sob os meus pés. Este movimento expansivo, como um pulmão dilatando, é decisivo para cutucar o mundo e examinar o que a arte pode. Para isto, não tenho à disposição um coração formal, universalizante, como o construtivismo tinha. Ao contrário, minha idéia de forma é a de uma goma, sempre em potência e nunca completamente determinada. Além disso, no plano mais pessoal, nunca perdi uma admiração adolescente pela idéia de heteronomia, como ela aparece em Fernando Pessoa.[368]

Mas, se no âmbito das artes plásticas e visuais a questão da forma se manifesta mais notoriamente, desdobrando-se no próprio discurso teórico e crítico, no campo da literatura nem sempre esse valor se faz presente. Quem mais cuidadosamente problematizou esse conceito foi Júlia Studart, cuja contribuição para a série Ciranda da Poesia, em uma obra dedicada a NR, parte precisamente do entendimento de que o artista "opera radicalmente com essa noção de forma

[367] RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
[368] RAMOS *apud* NAVES. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade, [s.p.].

fraca".[369] Nesse sentido, seu estudo será uma referência com a qual tentaremos dialogar no sentido de transitar entre as distintas práticas artísticas, com as quais a forma se confronta.

Como terceiro exemplo, elencamos Paulo Henriques Britto e o seu exercício com a forma fixa. Escrevendo majoritariamente sob a *forma-fantasma* do soneto e do verso decassílabo, ou ainda da rima, sua poesia realiza uma dramatização da própria concepção de *exemplar*, no sentido do modelo antilírico, permitindo que aquilo mesmo que era evitado, como marcas da subjetividade, emerja e provoque o leitor. Há, se assim podemos afirmar, uma espécie de *suspeita do avesso* (em parte comparável à tortuosidade da hipótese da banda de Moebius, de NR), que viabiliza o pensamento de contrários.

Suas primeiras obras, *Liturgia da matéria* (1982) e *Mínima lírica* (1989), já se lançam propondo diálogos e questões sobre os procedimentos e as tendências da poesia do século XX. O hermetismo com que um João Cabral de Melo Neto trabalhava, em auxílio de uma linguagem direta, com o objetivo de excluir a subjetividade, é lido e deslido crítica e ironicamente em poemas de *Liturgia da matéria* (1982) e em *Trovar claro* (1997). Mais recentemente, o trabalho com os limites da forma, ou com a mudança na forma fixa que a máscara opera, desdobra-se em poemas que iremos ler mais de perto, pertencentes a *Macau* (2003), *Tarde* (2007), *Formas do nada* (2012) e *Nenhum mistério* (2018).

Por não sair da *forma-poesia*, dialogaremos com o trabalho crítico de Marcos Siscar, na atenção que este concede à *crise de verso* mallarmaica, e seus desdobramentos em outras tradições literárias, como a brasileira. Nas palavras do crítico, "a crise *de* verso não designa uma interrupção ou um colapso histórico do verso; antes, uma irritação *do* verso, dentro do verso, e a propósito dele".[370] Essa crise encetou a querela entre experiência *versus* experimentação, ou entre poesia formalista e poesia popular, muito em voga nas últimas décadas do século XX. No entanto, Siscar encontra uma espécie de sintoma, ao qual nomeia de *cisma*, que ocorre "como se a poesia, antes de mais nada, devesse explicar-se com o impasse da técnica para poder começar a falar", como se houvesse uma inquietação que demandasse uma reflexão sobre a "formalidade".[371] Quando toca a questão da *forma*, há, de fundo, uma ruminação sobre as oscilações entre poesia imediata e poesia como mediação, e as implicações dessa oscilação no trabalho com o verso. Nesse sentido, o esforço teórico de Siscar em *Poesia e crise* abre caminho para que outros pensamentos críticos se debrucem sobre casos e exemplos nos quais estão em jogo o lugar e o sentido da poesia em um regime de democracia da arte, e que serão imprescindíveis para a análise da poética de PHB.

---

[369] STUDART. *Nuno Ramos*, p. 10.
[370] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 107.
[371] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 155.

Há, como que no horizonte dessa discussão sobre a crise, um pensamento já bem desenvolvido sobre o *enjambement* como figura do corte, da cesura. Não por acaso, Jean-Luc Nancy verá na poesia o lugar de um desencontro, envolvendo, sobretudo, a forma. Se, como argumenta o filósofo, "[o] cálculo não é uma dedução: é uma visada",[372] a forma não separa, não distingue, mas desenha uma margem oscilante, tornando visível aquilo que calcula, ou, ainda, o próprio cálculo. Nancy, nesse célebre texto sobre a medida em Hölderlin, a quem tanto importava a alternância capaz de produzir ritmo (de que trataremos mais adiante), define a noção de forma: "O 'conteúdo' não é, para terminar, a verdadeira forma da forma. A forma é o incontenível do conteúdo, o inconciliável da conciliação: o um do todo, como pausa [*coupe*] e não como totalidade".[373] Nancy nega a distinção platônica, negando também qualquer superioridade formal na obra de arte. Propõe pensar a forma, então, como o excedente do conteúdo, e como aquilo que jamais se conciliará – mantendo a contrariedade de toda significação não limitada ao significar –, e sustentando, ainda, aquela suspeita distinção entre o substantivo (a poesia) e a qualidade (o poético).

Neste segundo momento do trabalho, em que nos propomos dar lugar ao estudo analítico e a uma leitura crítica de exemplos, por *ritmo* e *figura*, nos três autores de língua portuguesa elencados, entenderemos a relação sempre por se fazer da unidade com a multiplicidade no tempo e no espaço, ou seja, da espacialização do tempo e da temporalização no espaço, ambas as expressões sintomáticas do estrato arqueológico do qual tentaremos extrair alguma imagem do(s) impasse(s) do contemporâneo.[374] Com isso, não tomamos a linguagem verbal apenas em sua dimensão temporal, tampouco a imagem como exclusividade da matéria no espaço, como defende a tradicional descrição de Lessing: "a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista".[375] A formalização da matéria no tempo e no espaço responde a uma dinâmica ainda mais complexa que aquela que se pauta nas diferenças entre arte da linguagem e arte da imagem. Mais importante é, então, perguntarmo-nos como cada obra explora aquilo que não se formaliza, afinal, o real da obra ou o real da forma só se anunciam por impasses, contradições, cesuras.

Ainda que o estudo vise priorizar a poesia, tangenciaremos as artes plásticas e visuais de NR, a partir de uma ideia de ritmo que não se reduz à linguagem verbal. Com Henri Meschonnic,

---

372 NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demanda*, p. 119.
373 NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demand*a, p. 122.
374 Aqui, ao relembrar a *arkhḗ* também como comando, relacionamos a arqueologia como "a história dos impasses da formalização". Cf. ANTELO. A poesia não pensa (ainda), p. 91. Nessa expressão de Raúl Antelo ecoa a perspectiva lacaniana em Alain Badiou, para quem "não há esperança de conquistar o real fora da existência de uma formalização, de um arranjo, de uma forma. O real supõe que tenha sido pensada e construída a forma aparente daquilo de que um determinado real é o real oculto." Cf. BADIOU. *Em busca do real perdido*, p. 34.
375 LESSING. *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*, p. 213.

e todo o seu trabalho que faz a poesia atravessar domínios díspares do conhecimento, como a psicanálise, a filosofia e as ciências sociais, passamos a entender o acontecimento rítmico como a incorporação de tudo aquilo que a teoria do signo torna excêntrico ou excedente, como a subjetividade, os gestos, os corpos, integrando, portanto, o que atravessa os modos de o sujeito se organizar ritmicamente na linguagem. Em *Les états de la poétique*, o teórico recupera as primeiras décadas do século XX, na França, para mostrar como o desconhecimento dos textos do formalismo russo, que durou aproximadamente até a década de 1960, acabou por permitir que o estruturalismo se pautasse no signo: "La structure associe le triomphe de la raison, de la théorie du signe, et du scientisme".[376] Apesar das duras críticas que Meschonnic faz a teóricos como Barthes e Derrida, sua obra é importante pois dá a ver como o estudo sobre a forma tem como objetivo enfatizar não a *especificidade* da literatura, mas a sua *singularidade*.

Quando Rancière afirma que há sempre uma política da escrita, como sugere o título de uma de suas obras, política em ação *na* escrita, está se posicionando ao lado de um pensamento que chega sobre a arte, ou sobre a arte que chega com a democracia, e que ressoa também em Meschonnic, quando este declara: "L'enjeu d'une théorie du sujet, du rythme, de l'historicité, l'un par l'autre, rejoint une politique du sujet, et par lá une pensée de la démocratie".[377] Todas essas categorias compõem uma espécie de teoria do sentido, que é também uma "critique au sens d'une réflexion fondatrice dans e pour une crise".[378]

Crise e crítica, na articulação proposta por Meschonnic, e no aproveitamento que se fará aqui, serão fundamentais para entender o modo como a poesia devém metamorficamente, fazendo da própria possibilidade de mudança o seu *topos outopos*. Na arqueologia desses dois termos, realizada por Koselleck, é interessante notar que o que hoje se entende como o ato de uma decisão, na época da Antiguidade clássica respondia pelo sentido da *Krisis*. Seu emprego, em geral circunscrito por uma situação jurídica, já envolvia a questão da separação. Na tradição judaico-cristã, o sentido da crise diz respeito ao Juízo Final, e, na Idade Média, foi direcionado para contextos médicos, nos quais se decidia a intervenção mais adequada a um certo tipo de tratamento. Por outro lado, a crítica, que, no grego, possui a mesma origem linguística de *Krisis*, acabou, com o tempo, afastando-se dessa semelhança, livrando-se do sentido da "gravidade de uma decisão, tal como ocorria no sentido teológico, jurídico e médico da crise".[379]

---

376 "A estrutura associa o triunfo da razão, da teoria do signo e do cientificismo" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 34. Tradução nossa).
377 "A aposta de uma teoria do sujeito, do ritmo, da historicidade, uma pela outra, une-se a uma política do sujeito, e por isso a um pensamento da democracia" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 29. Tradução nossa).
378 "[…] crítica no sentido de uma reflexão fundadora na e pela crise" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 43. Tradução nossa).
379 KOSELLECK. *Crítica e crise*, p. 203.

Meschonnic recupera esse comprometimento inerente a ambos os termos e mostra como, pela disjunção que o estado crítico promove, o ritmo será, ademais, uma desmesura: "Il va du visual à l'oral, du sujet au politique".[380] Para um sentido do ritmo e um ritmo do sentido, não importa a regularidade formal ou a mesura, mas os descompassos, os múltiplos funcionamentos de organização do sujeito na linguagem, que não prescindem da disjunção, do desencontro, da irregularidade. Essa organização, como suspeitamos a partir da teorização da fita de Moebius, proposta por NR, pode ser inclusive da ordem de uma torção na relação do sujeito com a operação linguística, em que contrários não se excluem.

Por esse motivo, por atuar pela viabilização de um pensamento de contrários, pensaremos o ritmo, então, como ordem política, tentando estabelecer outras relações, que não de simples oposição, entre forma e sentido, experimento e experiência, linguagem do corpo e linguagem verbal, fala e escrita. A rigor, para Meschonnic, "c'est le primat du sens qui est formaliste: la forme est un effet du sens. L'effet-résidu".[381] Assim, não haveria uma hierarquia ou uma superioridade inerente, mas uma tensa manifestação de reenvios e provocações recíprocas – ainda que, para além do sentido, encontremos não só a forma, mas também a experiência, ou uma experiência que se produz também em forma.

O ritmo, como processo dos complexos e muitas vezes arbitrários cruzamentos entre biológico e histórico, sujeito e gesto, enunciado e enunciação, acaba por inscrever a própria ordem do movimento e do contínuo, garantidos pela reciprocidade entre a organização da linguagem, a significância e a experiência. "Le rythme n'est pas une totalisation du sens, mais une infinitisation", comenta Meschonnic.[382] Ele é aglutinador, porque tortuoso. Porque há qualquer coisa como uma continuidade sempre em risco do sujeito na linguagem, há também um desdobramento sem fim em uma cadência, um acordo e um acorde temporais e espaciais que se manifestam ritmicamente.

Cada obra de arte emerge da condição crítica, solicitando, também através da forma, uma atenção particular da crítica, que faça jus à gravidade da decisão que não só está implicada em seu mecanismo, mas também implica os sujeitos na linguagem. A obra não só é fruto de uma *agitação*, mas também tem a potência de atualizar uma nova forma à medida que dá a conhecer a forma antiga, alterando a sua compreensão. Passemos, portanto, ao estudo de como essas dinâmicas fazem a dificuldade da forma.

---

380 "Ele vai do visual ao oral, do sujeito à política" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 79. Tradução nossa).
381 "[…] é o primado do sentido que é formalista: a forma é um efeito do sentido. O efeito-resíduo" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 160. Tradução nossa).
382 "O ritmo não é uma totalização do sentido, mas uma infinitização" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 165. Tradução nossa).

HERBERTO HELDER

METAMORFOSE

NO PRINCÍPIO ERA O RITMO

Pátios de lajes soerguidas pelo único
esforço da erva: o castelo
a escada, a torre, a porta
                a praça.
Tudo isto flutua debaixo
de água, debaixo de água.
                – Ouves
o grito dos mortos?

A pedra abre a cauda de ouro incessante,
só a água fala nos buracos.

São palavras pronunciadas com medo de pousar,
uma tarde que viesse na ponta dos pés, o som
devagar de uma
borboleta.
                – A morte não tem
só cinco letras. Como a claridade na água
para me entontecer,
                a cantaria lavrada:
com um povo de estátuas em cima,
com um povo de estátuas em baixo.
[…][383]

[383] HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 225.

O cenário descrito por HH parece construir-se sobre uma dobra: o que flutua debaixo de água, um povo de estátuas em cima. Nesse ínterim, o ritmo dá princípio à matéria, entontece o sujeito. "Não sei como dizer-te que minha voz te procura",[384] escreve HH. É a voz que orienta a busca pelo ritmo, na medida em que é também ela que é buscada para dar ritmo à linguagem. Nessa caçada, Orfeu desce aos infernos, por amor, fazendo do próprio empenho e procura o motivo de seu canto. Estariam os poetas fadados à procura da voz perdida, encontrando na linguagem apenas a imagem do objeto desejado? Seria toda voz um chamamento derradeiro? Por que, afinal, a voz seria exemplar do entrelaçamento rítmico entre o vivente e a linguagem?

Em *Húmus*, obra que, quando veio a público, em 1967, possuía o subtítulo *poema-montagem*, as vozes estão espalhadas em cima e embaixo. Elas se liberam do verso que começa no limite esquerdo – há sempre um travessão mais à direita que se destaca das estrofes. Uma outra dinâmica tipográfica se estabelece entre todas as vozes do poema. Essa seria uma das marcas do drama órfico no texto, do drama daquele que, segundo HH, "desce aos infernos para reunir a sua dispersão na unidade final do canto".[385] É isso o que se encena na obra cujo horizonte é o da morte, e todo o mundo que a ele se conecta na busca por uma voz. "Ouves o grito dos mortos?", pergunta-se reiteradamente o sujeito lírico. Funcionando como uma espécie de epígrafe, o mote: "*Material: palavras, frases, fragmentos, imagens, metáforas do* Húmus *de Raul Brandão*", que serão revolvidas, escavadas, por meio da única "*Regra: liberdades, liberdade*".[386]

HH encontra primeiramente na obra desse outro escritor português uma ressonância – uma pista, que, inserida em todo um método indiciário, conferirá andamento ao empreendimento da procura pela unidade talvez não do canto, mas *no* canto. Entre o texto próprio e a leitura, uma dobra, a possibilidade de o texto devir-outro. Daquela prática surrealista dos *vasos comunicantes*[387] HH aprende a lição de uma comunicação entre vivos e mortos, entre autoria e tradição. Como se sabe, o poeta, em meados dos anos 1950, participou da segunda geração de surrealistas, intitulada Grupo do Café Gelo, em distinção ao grupo surrealista que se encontrava em outro café lisboeta, de nome Café Royal. A singularidade do conjunto composto por HH, Mário Cesariny, Helder Macedo, Luiz Pacheco, Ernesto Sampaio, entre outros, estava na dimensão iconoclasta e veemente que vem sobrepor-se à estetização da vida.

---

384 HELDER. Poema "II", de *Tríptico*. In: *Ofício cantante*, p. 15.
385 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 134.
386 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 224.
387 Em 1932, André Breton, influenciado por interpretações freudianas, publica o manifesto *Les vases communicants*, apresentando as possíveis relações entre o sono e a vigília, e as implicações estéticas, políticas e filosóficas de tal relação. O intuito era reaproximar o ato artístico das experiências do inconsciente e do imaginário, de modo que desse encontro resultasse uma espécie de libertação (sobretudo da consciência e da racionalidade) via associação livre. Em suas palavras: "le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve" ["o poeta que vem superará a ideia deprimente do divórcio irreparável da ação e do sonho"]. Cf. BRETON. *Les vases communicants*, p. 170. Tradução nossa.

Marca dessa radicalidade é o modo como a obra helderiana terá a ver sempre com o cruzamento entre um projeto de iniciação e uma aptidão para a violação, como abertura, na citação, à transfiguração e à ressemantização. Essa descida às camadas mais baixas (da linguagem, do *sentido* da linguagem) torna o poeta não só um decifrador, como também um transgressor, um antropófago, na medida em que a procura devém sempre *montagem* de algo que se possui com algo que clama no encontro; *montagem* de uma tradição dos mortos com uma tradição viva, a se vivificar na voz. As palavras que em marcha perseguem os mortos perseguem a morte da voz, a voz da morte, mas formam uma corrente que abre caminho para a respiração: "Só a água fala nos buracos".[388] Descer ao inferno é consentir com a necessidade de atravessá-lo: "Também eu atravessei o inferno".[389] É não ceder àqueles fantasmas que se insinuam, autores de cantos que são também tentações, ilusões: "O meu horrível pensamento só a custo continha/o tumulto dos mortos".[390]

Vincenzo Russo, em seu estudo sobre o neobarroco na poesia portuguesa do século XX, comenta sobre a linguagem notoriamente profusa como estratégia de enfrentamento ao contexto de repressão da ditatura salazarista, que ainda duraria até 1974:

> A tumultuosa anunciação metafórica das coisas, o imaginário transbordante dos versos, a vertigem de uma nova língua desconhecida correspondiam, em suma, ao desafio entre excesso vital e aridez de morte e luto dominantes e por tudo isto alcançou o estatuto, já canónico, sobretudo depois da releitura dos anos setenta, de poeta obscuro, enigmático, o poeta "órfico", cuja sabedoria se instala para além da racionalidade e funcionalidade ocidental (pelo menos pós-iluminista), para se ligar a um tipo de sabedoria mais antiga, ancestral na sua relação mágico-alquímica, ou mesmo xamânica, com as coisas da Natureza.[391]

Não é fortuita a relação de HH com Orfeu, sobretudo através da ênfase no caráter obscuro do poeta e de sua poesia, e na capacidade de transformação e transfiguração através do canto. António Ramos Rosa talvez tenha sido um dos primeiros a traçar essa filiação, em um ensaio contemporâneo à publicação de *A colher na boca* (1961), que integrava *O amor em visita*, de 1958. Neste estudo, Rosa declara:

> É transcendendo a realidade aparente e a falsa interioridade que nos separa do exterior, das coisas humildes e mínimas, que o poeta logra atingir esse espaço uno em que interior e exterior não estão divididos, em que o espírito e as coisas e os seres se comunicam e se fecundam mutuamente através de equações poéticas.[392]

[388] HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 226.
[389] HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 230.
[390] HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 230.
[391] RUSSO. *Suspeita do avesso*, p. 246.
[392] ROSA. *Poesia, liberdade livre*, p. 132.

Em *Húmus*, em que se traça um contínuo de contenção e de inclusão entre a escuta das vozes dos mortos e o encontro com a morte da voz, o diálogo é estabelecido, de fato, pela obscuridade, nesse espaço em que o exterior *troca* com o interior. De fato, toda uma discussão se estabelecerá em torno da pertinência dessa filiação, e parte da discordância entre os críticos responde pela ênfase que alguns dão à possibilidade de essa transformação operada pelo canto vir a desaguar em uma transformação extralinguística. No entanto, reconhecer a importância tanto da voz quanto da imagem de Orfeu não é necessariamente consentir com as implicações místicas. Gastão Cruz, na leitura que faz de HH, revela sua ancoragem na linguagem:

> Discursiva e barroca […], a poesia de Herberto Helder, poderoso e fascinante edifício metafórico, talvez sem paralelo na poesia portuguesa como criação de uma realidade separada, autónoma, de um *lugar*, utiliza os recursos da retórica tradicional, nomeadamente a elaboração de vários tipos de estruturas paralelas ou repetitivas, de crescendos expressivos, como travejamento e suporte de uma complexa organização da linguagem.[393]

Esse paralelismo, mais do que corresponder a uma simetria entre homem e mundo ou entre obra e real, sustenta a *comunicação* entre elementos incomunicáveis, como é o caso dos mortos de *Húmus*. Sua elaborada estrutura sintática, fonética e prosódica cria um espaço para que a água fale nessas lacunas. Nesse sentido, mantemos nossa análise em conformidade com o que defende Pedro Eiras, em seu trabalho de fôlego *Esquecer Fausto*: "a 'palavra' não é mera exposição do ser, mas elemento resistente de (auto-)revelação, forma. A revelação deve ser entendida a partir da sua resistência formal, isto é, não há conteúdo da revelação aquém ou além do discurso propriamente dito".[394]

Perscrutar o vestígio das vozes dos mortos constitui, assim, "uma solução técnica da poesia necessariamente histórica".[395] No escuro, não vemos, mas ouvimos, por se tratar de um território sonoro, de uma "expedição subterrânea".[396] Nessa expressão de Pascal Quignard, dá-se a ver que as grutas, as cavernas, as criptas são como "instrumentos musicais cujos muros foram decorados. Elas são ressonadores noturnos que foram pintados de uma maneira que não era absolutamente panorâmica: foram pintados no invisível".[397] Por esse motivo, nesses lugares, escutamos e pressentimos a morte como perda da voz e a linguagem que "é simultaneamente voz e memória da morte".[398] Na história do homem, as irregularidades e particularidades das

[393] CRUZ. *A poesia portuguesa hoje*, p. 204.
[394] EIRAS. *Esquecer Fausto*, p. 382.
[395] EIRAS. *Esquecer Fausto*, p. 383.
[396] QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 86.
[397] QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 88.
[398] AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 67.

superfícies das cavernas, o "drapeado das estalagmites",[399] interfeririam tanto nas imagens quanto no som dessas imagens, na produção de ecos, tornando-se uma espécie de guia para os seres que ali habitavam em meio à total escuridão.

Esses restos (e a transformação deles em poesia) não têm necessariamente a ver com uma religação (da ordem da religião, como *religare*) factível entre o sujeito e o mundo, ou mesmo entre palavra e coisa. Em *Húmus*, parte-se do princípio de que toda e qualquer palavra engendra o seu próprio processo de decomposição, é por isso que o poeta revolve a terra. Vivendo na umidade, ela ressurge de um processo de mineralização que, no aterramento da voz, retorna a um estágio primordial, fóssil – mas textual. A poesia, aqui, mantém-se original por se manter de alguma maneira próxima à sua origem, e nessa origem está a criação. Assim, não se trata só de morte, mas também de alimento e promessa de um rearranjo. "É o sonho em marcha",[400] escreve o poeta. A marcha dá início a um ritmo, ritmo que não prescinde da morte, do pavor, do entontecimento, da fascinação, porque é precisamente desses estados de acometimento que ele nasce, ou, mais precisamente, do efeito alucinatório e fantasmagórico desses eventos que surge uma energia.

É o ritmo, enquanto aquilo que "segura os homens em suas redes",[401] o que irá sustentar o encontro com os mortos, o confronto com a morte. É ele que ampara, que dá assistência ao movimento e, ao mesmo tempo, assiste ao sujeito do movimento. Na concepção exposta em *Photomaton & Vox*, "a forma é o ritmo;/o ritmo é a manifestação da energia".[402] Pelo fato de o ritmo manifestar-se na junção do tempo com o espaço, ele cria um *campo magnético* no qual escrita e leitura, fala e escuta se atraem. "Ponho o ouvido à escuta de encontro ao mundo:/ouço-me para dentro."[403]

Russo afirma que é pela "insistência na forma e na estrutura da composição", "no uso dos instrumentos", "na descida telúrica à oficina do poeta" que escrever passa a corresponder a uma "suspeita do avesso".[404] "Somos/um reflexo dos mortos",[405] escreve o poeta, tornando sensível a importância do que resiste na obscuridade, do que não pode ser visto, mas pode ser pressentido, suspeitado. Afinal, à pergunta da escuta do grito dos mortos não há resposta no poema, mas há o poema – o poema que produz imagens, que se escreve nas imagens. Para Sérgio Lima, a interseção entre o texto de HH e o de Raul Brandão não faz nascer "apenas o que compreendemos como sendo uma metamorfose, mas também como uma síndrome

399 QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 89.
400 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 236.
401 QUIGNARD. *Ódio à música*, p. 37.
402 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 137.
403 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 229.
404 RUSSO. *Suspeita do avesso*, p. 249.
405 HELDER. *Ofício cantante*, p. 226.

metamorfóptica, na medida em que toda visão do 'objeto' não coincide com sua realidade. A visão que a vida 'afigura' é sempre 'iluminada por outra claridade"'.[406] Para ver, o poeta fecha os olhos. Para dizer, cala-se. Aí sim, na privação dos sentidos, põem-se a caminho outras imagens, imagens do avesso, fragmentárias.

De certo modo, podemos pensar essa metamorfóptica como um sintoma da própria espectralidade trabalhada no poema helderiano (e também na estruturação dos versos). A escrita se torna um verdadeiro *criptograma* tentando sustentar as múltiplas passagens, a tradução do grito dos mortos em palavras, a experiência de uma voz que carrega em si a morte, assombrando a vida das palavras. É como se o escritor se valesse também de uma *mnemotécnica* capaz de inscrever e registrar o inarticulado dos mortos em uma linguagem minimamente legível. Não sabemos nunca quem está a falar, quem são os pronomes pessoais que emergem principalmente nos travessões recuados à direita da página. Por isso, a montagem também se faz nas vozes, introduzindo uma espécie de variabilidade na enunciação.

No meu trabalho de dissertação de mestrado, nomeado de *O poema é um animal*, notei como o *húmus* da voz é a origem do homem:

> Etimologicamente, as palavras *homem* e *terra* confluem, resguardando uma intimidade de sentido na origem de suas formações. *Homo,* o homem, é feito de *humus,* terra*,* que apresenta a mesma raiz de *homo.* Em hebraico, a estreiteza permanece: Adão, *Adam,* o primeiro homem criado por Deus, possui a mesma raiz de terra, *adamah,* a matéria de que é formado. A terra é composição e fatalidade; origina ao homem e outorga-lhe o destino final. A ação da terra aterra o homem, como o húmus o humaniza. O homem é terra e compreende a terra e todos os seus frutos enquanto conserva pragmaticamente sua natureza terrena, humana, *humilis*, húmile, humilde.[407]

Entre homem e terra, tradição viva e morta, entre as várias vozes do poema, há uma espécie de eco ou de espectro, produção de uma imagem fantasmática refletida, de um avesso. À medida que esse rastro guia pelos aspectos sonoros, cria também o mistério da voz perdida, da promessa de uma imagem que possa ser reencontrada, reconhecida. No poema "O corpo o luxo a obra", o poeta escreve: "Quando/as veias dos mortos fazem um nó furioso/com as minhas veias,/a voz/costura-se com as linhas de sangue/da sua fala".[408] A costura é, a rigor, uma montagem – e *húmus* é a criação de um ritmo através de um gesto que estabelece outras velocidades para os elementos da frase, para as imagens que esses elementos geram conjuntamente, nos efeitos inesperados de seus deslocamentos gráficos. Há, de fato, um *ritmo gráfico* que surge da montagem.

---

406 LIMA. *A morte não tem só cinco letras*, p. 21.
407 ANGLADA. *O poema é um animal*, p. 48.
408 HELDER. *Ofício cantante*, p. 325.

É interessante pensar que, para Eisenstein, a potência dessa técnica, no caso do cinema, era de fazer advir a colisão e o choque. De fato, a costura se traça com as linhas de sangue, radicalmente. Ela produz um nó furioso, um amálgama que vive na tensão e que pode a qualquer momento irromper, interromper. "Ah, cinematografar/a morte de uma flor, uma tábua atónita,/um nome transfigurado",[409] escreve o poeta como se *Húmus* fosse também um roteiro, que em sua condição de projeto prevê a transfiguração como realização cinematográfica, como movimento do espírito moderno. À lente da câmera de escrita cabe montar os destroços da morte, os rastros da voz, em uma paisagem minimamente legível/visível.

No fragmento intitulado com o termo com que os portugueses se referem a roteiro, "*(guião)*", a possibilidade de atualização da forma está de alguma maneira inscrita na própria obra: "A forma lida renasce continuamente após cada leitura e permanece em equilíbrio no perigo de uma multiplicação de legibilidades".[410] O que a montagem irá fazer é acentuar a multiplicação das leituras no modo como permite que algumas imagens se espalhem pelo poema, deslocando elementos que se repetem, desdobrando cenas, criando espectros. "O poema funciona em estado de máquina vital",[411] mais adiante conclui-se. O poema grita diante da morte, recolhe o grito do poeta que escuta os mortos.

A rigor, a montagem funciona como máquina de criar assombros, um procedimento que traz para a lírica não o reconhecimento, mas a perplexidade. "Imaginem/isto, imaginem/o lojista em debate com a vida subterrânea,/o lojista deparando com uma alma esplêndida,/e depois outro assombro./E atrás deste assombro há outro assombro."[412] A rigor, depois do medo há outro medo, depois do espanto, mais espanto. Na arqueologia que *Húmus* propõe, o movimento não é só vertical, mas também espraiado, propagado, em múltiplas frentes. "Por trás de mim há uma coisa que apavora",[413] e apavorar-se, aqui, pode responder pelo assombro de não haver nada além do poema reincidente, das reticências, do repercutir, do que resplandece. "Oh, palavras não,/porque tudo está vivo: o assombro, o esplendor,/o êxtase,/o crime."[414]

Aquele grito dos mortos invoca o poeta, sem, no entanto, durar como origem da convocação. Há uma espécie de ofuscamento daquele(s) que chama(m). "O que existe é monstruoso",[415] monstruoso porque possui muitas bocas. "A um grito embaixo corresponde logo/um grito em cima./Os seres/extraordinários/que ainda não tinham entrado no mundo"[416]

---

409 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 236.
410 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 132.
411 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 132.
412 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 230.
413 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 231.
414 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 238.
415 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 231.
416 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 235.

entram pela voz, *na* voz. Essas imagens não deixam de ecoar, além dos próprios gritos, o imaginário surrealista, mas também o experimental (posto que, como sabemos, HH foi responsável na década de 1960, junto a António Aragão, pela publicação de algumas edições experimentais). Russo defende que, além desses dois grandes movimentos que a poética helderiana atravessa, nota-se certo barroquismo "não só através da operatividade experimentalista do lúdico e do combinatório, baseada numa concepção de texto como jogo, mas também através de um impulso catalisador estilístico e formal relativo a uma poesia […] altamente discursiva e retórica".[417]

A forma atua, portanto, como catalisador, máquina de estímulos. É a experiência de possuir uma voz, ou, no caso do homem, de ser possuído pela linguagem que está no lugar da voz, o que faz com que a poesia suporte tanto o sentido quanto o não sentido, o articulado e o inarticulado dos gritos, entre outras matérias catalisadas. Se os mortos assombram, desreferenciando a convocação que proferem, tornando impossível localizar a origem do chamado, por outro lado, no fim do poema, em que se afirma a necessidade de se "matar os mortos,/outra vez,/os mortos",[418] faz-se a defesa de uma reorientação da escrita como lugar da subjetividade que vem, como testemunho de uma voz que está a se formar combativamente, experimentalmente.

Dentro da obra de HH, por ter sido publicada ainda na década de 1960, *Húmus* trata não da terra como origem, mas da escuta entranhada e indistinta da voz, como fundamento das imagens por vir. O caminho é tentador, nele não se enxerga muito bem, não se ouve plenamente, mas as palavras que desse estado emanam reafirmam a condição de a própria palavra ter a ver ao mesmo tempo com a vida, com a obscuridade, com o trágico. É precisamente *na* palavra que se pode recriar as origens, que se pode propor outros tipos de fidelidade com as vozes anteriores, de maneira que a experimentação seja outro nome para a liberdade.

*

Como se nota, a voz realiza uma costura entre a algaravia das vozes, alargando as possibilidades de uso do inarticulado, daquela voz que é puro mostrar, indicação de um *lugar* da poesia.[419] *Edoi lelia doura*, título da "antologia das vozes comunicantes da poesia moderna

---

417 RUSSO. *Suspeita do avesso*, p. 253.

418 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 239.

419 É possível afirmar, junto com Agamben, que o humano está entre os animais cuja Voz rompe com a voz do próprio animal. Como debatemos no bloco anterior, partindo da negatividade do *Dasein* heideggeriano, como o *ser-para-a-morte* ou o *ser-o-aí*, e do capítulo "Das Meinung und das Diese", da *Fenomenologia* hegeliana, no qual se afirma a inapreensibilidade do Isto [*Diese*], o pensador conduz-nos em uma reflexão sobre os limites da linguagem. Em *A*

portuguesa", organizada pelo poeta na década de 1980, cria mais uma camada de sentido no conjunto daquelas *práticas da voz* que resistem à passagem ao articulado, ao discurso, ao sentido. Em relação aos *vasos comunicantes* surrealistas, HH os viola mais uma vez, fazendo da antologia uma seleção de *vozes comunicantes*. Assim, encontra no cancioneiro medieval essa cantiga de amigo de Pedro Eanes Solaz, cujo verso sem tradução definitiva e segura é um duplo refrão, presente em parte na segunda linha de todas as estrofes, e na íntegra na quarta linha dos quartetos. Há especialistas que acreditam que o verso tenha sido escrito em árabe, significando "e a noite roda" ou "e a noite é longa", e outros que o consideram uma expressão em língua romance, proveniente do latim *et hodie*, dando o sentido de "é hoje a minha vez".[420]

Sob o breu, sob a terra submersa, a voz é a infância do homem, ela é a linguagem possível da origem. Quando o poeta desce aos infernos, ou recupera um verso sem tradução definitiva, a linguagem é signo de uma busca, e essa busca é já a experiência da origem possível. No entanto, os restos disponíveis no contemporâneo nem sempre são suficientes para a formalização do sentido, tampouco é possível recuperar a voz da cantiga, e nisso reside o gesto radical de HH, que inscreve a modernidade literária portuguesa sob o signo desse mistério, desse rastro e desse rasgo que a língua da cantiga performatiza (à maneira daquela cisão performativa da língua de Safo, de que tratamos na primeira parte deste trabalho).

Em outros momentos de sua obra, o poeta procura nas cantigas precisamente o que não pode ser traduzido. Em um poema de *A faca não corta o fogo* (cuja primeira versão data de 2008), destinado a uma puta, escreve-se violentamente: "¡ai dolor!/se sabedes novas da minha amiga, socôrro de minha baixa biografia/ai Deus e u é?/vou à procura, encontro, jógo/vitrítolo em teu rosto".[421] O tema da cantiga (*mudada* a partir do refrão de D. Dinis) é precisamente o da busca – a procura pela amiga, pequena, puta, move o poeta até a língua que é movida pela perda. O poder é fruto do desencontro e produz a *dobra* onde os encontros se tornam possíveis. A língua da poesia é, então, a língua *rediviva*, aquela que não prescinde da palavra morta, da palavra sem tradução,

---

linguagem e a morte, Agamben parte dessa negatividade que funda o ser, para concluir sobre a passagem do significar para o mostrar. Os *shifters*, na figura dos pronomes, por exemplo, seriam a marca da necessidade de contextualização da indicação, da passagem da língua para a fala. Para Agamben, a Voz só pode significar na supressão da voz animal, da voz da indicação: "A voz – que é suposta pelos *shifters* como ter-lugar da linguagem – não é simplesmente a φωνή, o mero fluxo sonoro emitido pelo aparelho fonador, assim como o Eu, o locutor, não é simplesmente o indivíduo psicossomático do qual provém o som. Uma voz como mero som (um voz *animal*) pode certamente ser índice do indivíduo que a emite, mas não pode de modo algum remeter à instância de discurso enquanto tal, nem abrir a esfera da enunciação. A voz, a φωνή animal, é, sim, pressuposta pelos *shifters*, mas como aquilo que deve ser necessariamente suprimido para que o discurso significante tenha lugar." Cf. AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 56.

[420] As interpretações e análises dessa cantiga e de outras, assim como o acervo crítico, lexical e teórico da produção medieval galego-portuguesa, encontram-se no arquivo elaborado pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), da Universidade Nova de Lisboa, disponível no site: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/>. Acesso em: 30 ago. 2018.

[421] HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 545.

porque é nela que se vive, cruzando os mundos, saltando entre os intraduzíveis. Escreve o poeta: "e tudo o que é visível abala/o território invisível./Redivivo".[422] Ali, encontra-se um ritmo, no sentido que dá Valéry, citado por Silvina Rodrigues Lopes: "o movimento mais ou menos oculto pelo qual o que não existe ainda existe já no que existe".[423]

A poesia moderna portuguesa é, então, na perspectiva de HH, toda concebida como prática rítmica da voz. Curiosamente, em *Edoi lelia doura*, o primeiro poema após a canção de Solaz é um poema de Gomes Leal, "À memória de minha irmã", escrito em quartetos, tal qual a cantiga, porém, com os três primeiros versos em alexandrino, e o quarto com seis sílabas. Mais uma vez, o poema está a serviço da busca daquela que não se encontra, mas que sobrevive na palavra, tal qual o grito dos mortos.

Mais uma vez, o poema atualiza uma forma tornando compreensível a forma antiga. A semelhança não está apenas no plano do que o poema diz, mas também em *como* ele diz. Dos primeiros seis poetas contemplados pela antologia, incluindo Camilo Pessanha, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, HH escolhe, para abrir cada seção, poemas cuja primeira estrofe é sempre composta de quatro versos, seja em alexandrino, decassílabo, ou, no caso de Pessoa, em redondilha maior. Nesse sentido, podemos afirmar que a antologia, sob a sombra da cantiga medieval como uma das mais importantes "vozes comunicantes" da modernidade, acaba não por identificar um arquétipo da poesia vindoura, mas por reconhecer uma espécie de base ressonante, diferencial e comparativa, para as múltiplas obras que se encontram ali expostas. E essa base não corresponde só à forma do quarteto, mas também ao modo como esses quatro versos, e também as outras estrofes, estão, de alguma maneira, sob a influência de uma mesma força, mesmo que seja sob a força da procura pela palavra, pela língua rediviva. Escreve HH no prefácio à antologia: "Quando os lemos lado a lado, a todos estes poetas e poemas, sabemos estarem eles entregues ao serviço de uma inspiração comum, a uma comum arte do fogo e da noite, ao mesmo patrocínio constelar. O que varia é a política das formas".[424]

Do mesmo "estilo de alimento, de morte, de mudança" emergem imagens que dialogam, como as múmias do poema de Pessoa, o álcool em Sá-Carneiro, a furna em Vitório Nemésio, além dos muitos poemas dedicados uns aos outros, sobretudo a Gomes Leal. HH parece atualizar, assim, aquela antiga concepção da inspiração como recebimento da palavra por outrem, que também está posta em *Húmus*. A espectralidade mais uma vez se insinua como liberação do próprio significante que se *reflete* em outros, das imagens metamorfópticas.

---

[422] HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 596.
[423] VALÉRY *apud* LOPES. *A inocência do devir*, p. 74.
[424] HELDER. *Edoi lelia doura*, p. 8.

As múltiplas reverberações que se traçam entre os nomes, entre as imagens dos nomes, em vez de reafirmarem a figura do poeta e o valor da recepção de uma obra, atestam a marginalidade de uma vida, a partilha no desconforto com as identificações automáticas e com a exposição. A poesia vai se construindo pelas bordas, nas margens dos gestos que a constituem, e dos gestos que a destituem de uma autonomia, de uma individualidade. "O que é fundamental não é a construção de uma imagem acabada mas o modo como se estabelecem ligações", comenta Lopes.[425] Essas ligações, que estão sempre por se fazer e se refazer, podem, inclusive, desfazer-se. No poema "A Antonin Artaud", de Mário Cesariny, incluído na antologia, a assinatura devém assassinato:

> Haverá gente com nomes que lhe caiam bem.
> Não assim eu.
> De cada vez que alguém me chama Mário
> de cada vez que alguém me chama Cesariny
> de cada vez que alguém me chama de Vasconcelos
> sucede em mim uma contracção com os dentes
> há contra mim uma imposição violenta
> uma cutilada atroz porque atrozmente desleal.
> […][426]

Mais adiante, o poeta é exclamativo: "Por outro lado, se eu tivesse um nome/um nome que me fosse realmente o meu nome/isso provocaria/calamidades/terríveis".[427] Nesse poema cujo título é também uma dedicatória, observa-se a composição de uma espécie de ode à dispersão, à perda da identificação. Das palavras de Artaud, lemos: "Eu sou o Antonin Artaud/e se o disser/como sei dizê-lo,/imediatamente,/vereis o meu corpo actual/voar em estilhaços".[428] A forma que sobra desse estilhaçamento é aquilo que a explosão não pode conter, o que não faltou à destruição, ao mesmo tempo que ela sustenta o processo de desmantelamento, as falências biográficas.

Assinar e assassinar possuem uma semelhança não só no nível de uma aliteração. Rosa Maria Martelo escreve sobre essas duas noções na poética de HH, em sua obra dedicada a leituras de poesia que passam por uma *forma informe*, título da recolha de ensaios. No prefácio, a crítica portuguesa assume a teoria do poema, de Jean-Luc Nancy, para quem a poesia não coincidiria consigo mesma, a fim de tratar dos procedimentos de *desequilíbrio* nos quais estariam em ação o dispositivo do *informe*, como seria o caso dos expressionistas e dos surrealistas. Essa perspectiva corrobora a leitura didi-hubermaniana do operador batailleano, de que estaria em questão, na

[425] LOPES. *A inocência do devir*, p. 13.
[426] CESARINY. A Antonin Artaud. In: HELDER. *Edoi lelia doura*, p. 214.
[427] CESARINY. A Antonin Artaud. In: HELDER. *Edoi lelia doura*, p. 214.
[428] ARTAUD. *Eu, Antonin Artaud*, p. 165.

obra, uma dialética que não se resolve: "o equilíbrio acontece sempre em tensão com o desequilíbrio, devendo mesmo incorporá-lo, num jogo partilhado", defende Martelo.[429] Haveriam, portanto, diversas manifestações do desequilíbrio postas nas relações entre palavra e mundo, som e sentido, verso e poema.

Para trabalhar o informe em HH, a crítica debruça-se sobre a irresolução entre autoria e dissolução da autoria, entre assinar e assassinar. Ao ler poemas sobretudo de *A faca não corta o fogo*, Martelo parte da inviolabilidade daquela língua que a lâmina não seria capaz de cortar, anunciada no provérbio grego que é epígrafe da obra: "*Não se pode cortar o fogo com uma faca*".[430] Mas como cogitar uma língua inviolável? HH menciona a criação de "uma língua dentro da própria língua",[431] com certa autonomia em relação à língua-mãe. Em outros momentos, ela é descrita como "o sangue escrito",[432] a palavra afim tanto do fogo quanto da água, que se faz rediviva no "espaço que o corpo soma quando se move".[433] Enquanto, em *Húmus*, o sujeito mata os mortos, para fazer a voz renascer na morte, dobrando escuta e escrita, aqui, há uma espécie de vida múltipla da língua, às vezes partida, como a de Safo, às vezes à parte, como é próprio do poeta integrar ortografias do português brasileiro, sinais gráficos do espanhol, grafias antigas e já em desuso, como o ph em "epiphânico".

Nessa imensa variação das concepções de língua, Martelo nos chama a atenção para o modo como língua e lírica se tornam indiscerníveis, a exemplo de uma relação entre forma e informe. Isso porque as variadas maneiras de se elaborar a dimensão rítmica da linguagem seriam já a abertura para as múltiplas subjetividades se manifestarem. Em outras palavras, há a "possibilidade ontológica de um ritmo".[434] Como a crítica observa, há várias cenas de escrita em que a caneta Bic está introduzida entre a linguagem e o corpo: "entre sujeito e acto, a quanto preto bic do escrito".[435] A ênfase no instrumento, em perspectiva com o trabalho de um certo ponto de vista, parece querer enfatizar o gesto que corresponde ao ato da escrita – escrita sanguínea, que toma corpo e ocupa espaço. Há todo um investimento e uma preparação que coloca o corpo do escritor a serviço dos utensílios da escrita, sejam eles a língua e/ou a caneta, numa economia que excede a racionalidade estrita e excede também a palavra.

Corroborar o argumento helderiano sobre a importância do ritmo na escrita é, portanto, enfatizar a questão do gesto, de modo que se torna possível equiparar os exercícios críticos que se ancoram não na mistificação da transformação, mas na fisicalidade da mudança enquanto ação na

---

429 MARTELO. *A forma informe*, p. 11.
430 HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 534. Itálico no original.
431 HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 572, p. 574.
432 HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 572.
433 HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 576.
434 MARTELO. *A forma informe*, p. 101.
435 HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 581.

palavra. Sobre o elemento rítmico, à mão do escritor, o estudo de Lopes, fulcral para essa compreensão, sinaliza a capacidade aglutinadora e catalisadora de sua operação: "Tudo se expõe através do ritmo".[436] Em *Húmus*, quando se afirma que "A morte não tem/só cinco letras",[437] a palavra "morte" é tomada como uma espécie de palavra-projétil, habituada a se lançar e tomar de assalto o sujeito, revestindo-se de uma plasticidade no idioma poemático, adquirindo uma qualidade quase tátil, tangível. É esse processo de excedência da língua, de gestualidade da palavra, que faz do ritmo lírica:

> Pense-se ainda que os substantivos não são palavras,
> mas objetos distribuídos;
> e os adjectivos, por exemplo: as qualidades e circunstâncias da colocação dos objetos no espaço. E são até por vezes poderosos substantivos, eles mesmos objetos rompendo pela sua pressão as membranas morfológicas: são substantivos inventados por circulações imprevistas, por pesos novos.
> Tudo isto instiga à percepção do ritmo […].[438]

A *forma informe*, nesse caso, é o transbordamento das membranas morfológicas das palavras, que contribui para a formulação de um novo sentido de unidade formal do poema, para a qual importa mais a construção de um dispositivo que enfatize a plasticidade, o movimento, a metamorfose, do que a ordem sintática. É a produção de uma diferença que permanece em tensão com a semelhança, como no caso das palavras "assinar" e "assassinar". Em outro poema de *A faca não corta o fogo*, escreve-se: "e tu, Canção, se alguém te perguntasse como não morro,/responde-lhe que porque morro, também por política rítmica, outro, louco,/da força que lhe dava a língua, queria tudo".[439] A política do ritmo, que só se constrói na tensão entre dois, entre o que morre e o que sobrevém, o que abdica e o que almeja, garante o trânsito e a transmissão, a substituição e o renascimento, a própria inapreensibilidade do idioma poemático.

Nesse caso, o ritmo da obra não é formado apenas pela constância, pela regularidade, pelo equilíbrio, por " uma comum arte do fogo e da noite".[440] O que varia, a "política das formas", também compõe o ritmo em variação, em relação, evidenciando como o campo da língua não se faz sem discordância, sem desencontro, sem a tensão permanente entre as vozes do poema. "Ela [a escrita do poema] é assinatura, afirmação da existência como devir, ou seja, da capacidade de tocar/ser tocado pelo pensamento, pelas coisas", pontua Lopes.[441] A *morfologia* não é, portanto, o estudo da configuração que a matéria pode tomar, mas a possibilidade de percebermos como as formas surgem em relação, de seus trabalhos intrínsecos e circunstanciais.

---

436 LOPES. *A inocência do devir*, p. 10.
437 HELDER. Húmus. In: *Ofício cantante*, p. 225.
438 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 142.
439 HELDER. A faca não corta o fogo. In: *Ofício cantante*, p. 583.
440 HELDER. *Edoi lelia doura*, p. 8.
441 LOPES. *A inocência do devir*, p. 10.

É preciso colocar as imagens umas ao lado das outras, o poema e o grito dos mortos, a cantiga e a poesia moderna, para que do gesto imprevisto surja movimento.

*

A política rítmica é uma assinatura e um assassinato. Perceber essa dimensão, na linguagem, é permanecer na crítica da linguagem (verbal ou imagética). O poema "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio", parte de *Lugar*, é inteiramente construído por barras, entrepostas em expressões como "de/lado", "no/acto", "à/direita", "por/detrás".[442] Essas interrupções produzidas não pelo espaço, mas pela intrusão de um sinal gráfico que substitui o espaçamento, criando o que convencionalmente se traduziria como uma opcionalidade entre os termos, chamam a atenção para uma sintaxe toda ela posta sob suspeita.

O primeiro verso do poema diz: "Retratoblíquo sentado".[443] Retratar o sujeito em poesia cria uma perspectiva enviesada que revela a dimensão oblíqua da própria linguagem, como percebemos com a leitura do poema:

> Retratoliquamente livre e martelado
> em sua leveza.
> Com algum espinho meio/visível perto
> da cabeça. Como se a cabeça
> fosse uma rosa venenosa, ou coisa
> inclinada e dolorosa. Para ser defendida
> ou ferida no/acto
> da exaltação. Retrato frio. Num grau
> de ausência, num degrau de alucinação.
> Frio nas fronteiras do concreto, e ardente
> perto perto
> Por/cima, nuvens de cinza revoltada.
> Em/baixo, fruta aberta.
> Fundos de paisagem veemente e incompleta.[444]

O retratar assemelha-se a um ritual, no qual o risco é a própria perda da cabeça – motivo que também se encontra em *Photomaton & Vox* e ao menos em um poema mudado para o português.[445] Em um dado momento, afirma-se: "Qualquer coisa no retrato ressalta/do espírito

[442] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 179.
[443] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 179.
[444] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 180.
[445] No fragmento "*(magia)*", HH descreve os desdobramentos trágicos decorrentes da exibição de um filme inspirado em um texto seu, em África. Por se tratar de uma obra cinematográfica "muito boa", o escritor decide, então, destruir o poema que deu origem a ela. Logo a seguir, narra a aquisição de uma máscara que só poderia ser tocada por quem a fizera. A máscara adquirira tanta energia que teria lhe causado um acidente de automóvel, envolvendo uma pedra de 60 quilos que lhe acertara na cabeça. Para além da associação entre magia, autoria (autoridade) e obra, podemos ainda afirmar a importância que a própria associação tem enquanto operação de mudar o rumo dos

de um homem que foi assassinado".[446] "Este homem não fala", "Rodearam-lhe a voz".[447] Por isso, toda a escrita do poema é barrada. É como se a criação dessas opções se oferecesse, na verdade, não como oportunidade, e sim como corte, laceração. Aqui a faca corta; "Morte ao/meio".[448] Cortar a palavra ou cortar a sintaxe na qual a palavra se insere é assinar na língua um sujeito também assassinado pela sua assinatura. "Nele tudo ousa", termina o poema: "Vai morrer imensamente (ass)*assinado*".[449]

Essa espécie de jogo irônico, elaborado *na* linguagem, faz com que nos atentemos para a especificidade da performatividade na literatura. Como discutimos na primeira parte deste trabalho, Derrida critica Austin quando mostra que a assinatura não é a garantia da origem e, portanto, condição assegurada para a efetividade do performativo. HH comprova que há casos em que a assinatura é também morte da origem, porque a assinatura tem a mestria de barrar a voz. No entanto, há uma performatividade na linguagem que realiza aquilo que está dito no plano semântico, ainda que, como todo proferimento literário, trate-se de um uso "sempre vazio ou nulo *de uma maneira peculiar*", nas palavras de Austin.[450]

Dizer na poesia é fazer, a poesia. Não se trata de assassinar o nome, em troca de outro nome, como é o caso da heteronímia pessoana, que, por sua vez, remonta à tradição simbolista da "desaparição elocutória" do poeta e ao "homem fragmentado" da sinceridade romântica. Diante das maquinações e das montagens helderianas, dos gestos de tradução e de confecção de antologia, o *drama-em-gente* pessoano permaneceria "um drama estático".[451] Haveria pensamento, e pensamento de uma legião, mas não haveria um colocar em ato essa alteridade. Se o escritor é um "ser de papel", como pensou Roland Barthes, ele é também "alguma coisa audível, sensível./Um movimento"[452] sem substância própria, diríamos, apenas ritmo e relação, como depreendemos do fragmento a seguir:

> Sei que há este intento: o da relação, segundo uma forma básica, entre a intensidade pessoal e a intensidade do mundo.
>
> Essa forma básica é o ritmo orgânico, a imposição rítmica do corpo. Talvez seja esse ritmo que cria as coisas, a sua insistência, a figura e a ordem em que se encontram.

---

acontecimentos a partir de relações incontroláveis obras. Já em *Ouolof*, há uma série de cantares dos caxinauás, *mudados* para o português, nos quais se descreve o nascimento da lua a partir de diferentes motivos de decapitação, como se a forma originária da cabeça indicasse precisamente essa inclinação para o aluar, para a alucinação.

[446] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 181.
[447] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 181.
[448] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 180.
[449] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 182.
[450] AUSTIN. *Quando dizer é fazer*, p. 36. Grifo do autor.
[451] HELDER. *Photomaton & Vox,* p. 165.
[452] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante*, p. 113.

> Inquiro se o corpo não será uma memória, forma colocada no imaginário pelo próprio ritmo; se o ritmo não é apenas circulação de uma energia, e se tal circulação não se processa como uma espécie de consciência.[453]

A partir desse fragmento intitulado "*(feixe de energia)*", podemos entender o nome próprio, a subjetividade em devir, como exercício do ritmo enquanto conjunto de raios de energia paralelos ao conjunto de raios de energia do próprio mundo. Esses raios podem agir convergindo ou divergindo de si mesmos. Assim como na física, um feixe se caracteriza pela matéria corpuscular que o forma e que é colocado em movimento pela energia cinética – essa energia resultará na proposição de um "mundo com rosto de poema".[454]

Em uma de suas últimas obras publicadas em vida, intitulada *A morte sem mestre* (2014), escreve-se: "e o fogo é que dá ao mundo os fundamentos da forma.".[455] Por esse duplo procedimento, de sustentar a queima e de gerar a forma pelo fogo, de fazer a dispersão e de recolher os restos da explosão, a forma se inscreve na arqueologia encontrando precedentes e irrupções naquela história dos impasses da formalização. Ela mata os mortos, mas criptografa seus gritos. Do fogo que consome e alastra, o que resta é a obra ou o nome de autor? O ritmo que tenta pôr em curso as transformações queima o (nome do) sujeito ritmado da linguagem. "Sobre um rosto eu diria: é um rosto? Sobre/uma vida eu perguntaria se era/a força de uma vida", escreve HH, dizendo da equivalência entre a afirmação e o questionamento daquele que escreve em um verso que começa e termina com a mesma preposição: "Sobre". No entanto, o que se preposiciona é a própria relação entre a pergunta e a força da vida, o poema e a potência vivificadora, transformadora.

[453] HELDER. *Photomaton & Vox,* p. 130.
[454] HELDER. *Photomaton & Vox,* p. 131.
[455] HELDER. *A morte sem mestre*, p. 29.

Transforma-se o amador na coisa amada, com seu
feroz sorriso, os dentes,
as mãos que relampejam no escuro. Traz ruído
e silêncio. Traz o barulho das ondas frias
e das ardentes pedras que tem dentro de si.
E cobre esse ruído rudimentar com o assombrado
silêncio da sua última vida.
O amador transforma-se de instante para instante,
e sente-se o espírito imortal do amor
criando a carne em extremas atmosferas, acima
de todas as coisas mortas.

Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro.
E a coisa amada é uma baía estanque.
É o espaço de um castiçal,
a coluna vertebral e o espírito
das mulheres sentadas.
Transforma-se em noite extintora.
Porque o amador é tudo, e a coisa amada
é uma cortina
onde o vento do amador bate no alto da janela
aberta. O amador entra
por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate.
O amador é um martelo que esmaga.
Que transforma a coisa amada.

Ele entra pelos ouvidos, e depois a mulher
que escuta
fica com aquele grito para sempre na cabeça
a arder como o primeiro dia do verão. Ela ouve
e vai-se transformando, enquanto dorme, naquele grito
do amador.
Depois acorda, e vai, e dá-se ao amador,
dá-lhe o grito dele.
E o amador e a coisa amada são um único grito
anterior de amor.

E gritam e batem. Ele bate-lhe com o seu espírito
de amador. E ela é batida, e bate-lhe
com o seu espírito de amada.
Então o mundo transforma-se neste ruído áspero
do amor. Enquanto em cima
o silêncio do amador e da amada alimentam
o imprevisto silêncio do mundo
e do amor.[456]

[456] HELDER. A colher na boca. In: *Ofício cantante*, p. 13-14.

Na arqueologia das formas em ato na obra de HH, deparamo-nos com o flamejar do fogo do amor camoniano, como força propulsora, *pathos*. Não se trata de fazer daquele que sofre alguma coisa, o *pathetikos*, o incapaz da ação, da reação.[457] No primeiro poema do conjunto "Tríptico" (incluído em *A colher na boca*, que outrora fez parte de *O amor em visita*, sua obra inaugural), o primeiro verso, que é também um dos versos mais célebres e enigmáticos, é insuflado pela forma de uma origem.

Camões retira o seu "Transforma-se o amador na cousa amada" de Petrarca. Para além daquilo que afirmamos, com Agamben, sobre a poesia provençal e estilonovista, de que só se pode conhecer algo por imagem (por imaginação), e que todo o processo de cognição se faz por reenvios, com a versão de HH, o pensamento amoroso e lírico camoniano encontra, ao mesmo tempo, um desdobramento e um limite. Da imagem originária do enamoramento, outras imagens são construídas em torno do amador e da coisa amada. Aquela impressão interior, responsável por manter vivo o desejo, e por proporcionar todo um pensamento sobre a relação entre jogo [*joi*] e gozo [*jocus*] na linguagem, é atacada violentamente: "O amador entra/por todas as janelas abertas. Ele bate, bate, bate".[458] O lirismo se torna um combate entre amador e língua, entre escritor e tradição, pois em ambos os casos o apetite devém violência, da qual resulta um resto em forma de ruído e silêncio.

HH figura todo o seu campo de batalha na linguagem por meio de alterações daquele verso canonicamente mélico, harmonioso. Ao desejo do poema de Camões, entrevisto nas variações de "deseja", "desejado", "desejo", o poeta adiciona verbos como "entra", "corre", "bate", como se ao apetite sucedesse um confronto infinito, em relação seja ao objeto amado real, seja à imagem que dele se faz no imaginário do amante. A manutenção do desejo só se dá insistentemente, sem repouso. Por isso, não há palavras na língua do enamoramento, apenas grito e agressividade, como no húmus escuta-se o clamor dos mortos.

A partir da forma da origem, HH cria uma variação que é também violação das origens, transgressão da forma do soneto construído em versos decassílabos, heroicos, pela força do *informe*. O fogo camoniano arde e alastra-se no poema originado, desfazendo a integridade e a circularidade perfeita do soneto que performatiza o encontro dos amantes. O esquema métrico em HH não segue um padrão, fazendo as 10 sílabas poéticas resistirem (re-existirem) em apenas alguns poucos versos, à exceção inclusive do primeiro, originariamente camoniano, que é

---

457 Didi-Huberman, ao analisar o *Pathosformel*, de Aby Warburg, que, de certa maneira, foi uma espécie de arqueólogo das imagens, percebeu como há ali um trabalho crítico que visa "acabar com as definições puramente negativas ou privativas do páthos, que tradionalmente o opõem à ação [*poein*], à substância [*ousia*], em virtude da qual a paixão se aproxima ontologicamente do conceito de acidente], à impassibilidade [*apatheia*] e, portanto, à sapiência [*sophia*]". Dialogando ainda com Nietzsche, o historiador da arte mostra como é necessário ver no *pathos* uma força produtora de formas (DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*, p. 177).

458 HELDER. A colher na boca. In: *Ofício cantante*, p. 13-14.

invadido por duas palavras "com seu". Esse suplemento de sentido, além de realizar a diferença na forma que performatiza outros sentidos para o poema, enfatiza a singularidade de cada ato amoroso. O verso de Camões, que não deixa de se portar como um enigma, é violado singularmente na medida em que assiná-lo é também assassinar a integridade do poema, do amante-poeta, da amada-língua.

O *poien*, origem da poesia no sentido de *fazer*, é da ordem de um impulso afetivo, que, acometendo o sujeito, coloca-o em movimento na sintaxe. O ritmo indeterminado do poema manifesta a concepção de Meschonnic: "Le rythme est une relation éthique des sujets".[459] Essa indeterminação, essa inarticulação que põe em marcha o grito, o ruído, o silêncio, faz a passagem entre sujeitos, e "les constitute en sujets par ce passage même".[460] Nos poemas, eles estão em estado de pronomes pessoais de terceira pessoa, pronomes pessoais impessoais posto que a transformação ainda está em curso – nessa altura, só se pode dizer *indicando*, *mostrando* os sujeitos implicados.

A passagem para um eu, para uma voz própria, só se faz pelo experimental exercício na linguagem. "Quando digo: não sei." Os últimos versos desse poema de *Lugar* equiparam o dizer e o não saber, o momento em que se fala e em que ainda não se sabe. "E os montes compridos então para cima e eu/em baixo irrespiravelmente digo: não sei como:/pensar, respirar, dizer, saber./Então irrespiravelmente quando puro e não/sei. E acabo."[461] O poema constrói, a partir de um ter-lugar da linguagem, a relação entre os ritmos da respiração e os da fala, do pensamento e da escrita, da natureza e da cultura. Não nos convém mais pensar a elaboração rítmica por uma constância, por uma periodicidade, mas como uma organização que entrelaça os domínios antes estrategicamente separados. No feixe de energia que é o rosto do poema, os ritmos são também divergências, forçações, batidas não ao som do coração, mas ao som do martelo que esmaga.

*

Na dobra entre a língua dos mortos e a língua rediviva, encontra-se o exercício tradutório de HH. Sobre essa prática, que não é exatamente lateral ou menor em relação à escrita do próprio poema, mas parte integrante do *corpus* de sua própria poesia, o escritor afirma: "Quanto a mim,

[459] "O ritmo é uma relação ética dos sujeitos" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 136. Tradução nossa).
[460] "[…] e os constitui como sujeitos nessa passagem mesma" (MESCHONNIC. *Les états de la poétique*, p. 136. Tradução nossa).
[461] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 175.

não sei línguas. Trata-se da minha vantagem".[462] Ainda que seja possível desconfiar da sentença pouco inocente, há uma defesa inegável do intuito que move o seu labor: traduzir que tem a ver não só com o exercício da *mudança* "pelo sentido emocional, mental, linguístico",[463] mas também com o comprometimento que é o mesmo compromisso que move *Húmus*: "A regra de ouro é: liberdade".[464]

Os objetos escolhidos para serem traduzidos dizem muito da poética helderiana. HH propõe-se *mudar para o português* expressões dos povos ditos primitivos, como os maias, os incas e os astecas, além de excertos bíblicos, cantares ameríndios, orações etc. O que poderia ser lido como uma tentativa de busca pela palavra original é negado pelo próprio poeta, em um texto publicado ainda na década de 1950, como parte de opúsculo escrito por ele, Carlos Camanho e Jorge Freitas:

> Nunca a Poesia foi uma tentativa para as origens. Quanto mais longe da essencialidade do homem e do mundo, mais poética é a Poesia. Quer-se dizer: quanto mais falsa em relação ao fundamentalmente humano do homem e ao fundamentalmente natural da natureza, mais verdadeira é a Poesia. A verdade dela está na falsidade do homem e das coisas. Para ser-se poeta é, pois, condição primordial ser-se mentiroso.[465]

HH já anuncia o que, posteriormente, viria a desenvolver em termos de uma poética voltada para a performatização irônica das suas percepções críticas. Eiras salienta que o valor da não verdade é trabalhado nietzscheanamente, "não como mera inversão dos valores, mas como transmutação".[466] Vale ressaltar, por ora, o modo como o poeta concebe o trabalho da linguagem da poesia como alternativa ao próprio do homem, como capacidade que o ritmo tem de modificar a lógica que rege os próprios valores e que os condiciona a uma dinâmica de oposição. A transmutação, diferentemente da metamorfose, ocorre de maneira fluida, revelando a realidade múltipla e metamórfica do que existe. Nesse sentido, HH não busca a origem, porque "não há 'linguagem da origem' anterior ao texto", como pontua Eiras,[467] assim como não há uma forma originária, uma essência, que seria base da transmutação.

A criação de um ritmo é, portanto, a criação de uma direção, e essa direção, esse acesso, não existe sem linguagem. Octávio Paz, ao definir a poesia, menciona precisamente essa relação: "Sentimos que o ritmo é um 'ir em direção a' alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja

462 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 68.
463 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 69.
464 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 69.
465 HELDER. Aviso indispensável. In: *Poemas bestiais*, [s.p.].
466 EIRAS. *Esquecer Fausto*, p. 381.
467 EIRAS. *Esquecer Fausto*, p. 387.

essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo."[468] Curiosamente, em um poema árabe *mudado* para o português por HH, esse sentido da direção do ritmo é realçado e se torna uma espécie de paradigma que norteará a tradução. Trata-se de um dístico do poeta Al-Mutanabbi, que viveu de 915 a 965, e é tido como um dos mais importantes compositores de língua árabe. Na tradução para o inglês, encontramos os seguintes versos, que fazem parte de um poema maior:

> The desert knows me well, the night and the mounted men
> The battle and the sword, the paper and the pen.[469]

No entanto, o modo como o poeta português desata-os de seu contexto e redistribui a ordem das palavras diz muito da importância da construção rítmica em função desse acesso de sentido, ao inserir entre os versos o *enjambement*:

> Conhecem-me os cavalos e a noite e os desertos
> traiçoeiros e a guerra e as feridas e o papel e a pena.[470]

A cadência elaborada pelo poeta não privilegia a rima, como faz a versão em inglês, pareando *men* e *pen*. O único verbo é posto logo no início para depois se erigir a cadeia de substantivos, enquanto, em inglês, o que abre o poema é "o deserto". Há ainda a inversão de termos e a ocultação do advérbio "bem" na versão helderiana, mas o que de fato sobressai como diferença entre as versões é o *enjambement*. Criando uma cesura entre a significação que vem sendo construída no primeiro verso e o segundo verso, com o adjetivo "traiçoeiros", HH realiza o que Agamben classifica como "desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático",[471] partindo rumo a uma transgressão de unidade e de identidade, e fortalecendo o sentido de cisão.

É o deserto que separa. Como se o poema, ao ser deslocado da antiguidade para o contemporâneo, e por ter atravessado línguas, precisasse alterar também a sua forma e a sua medida, como imagens de mundos aos quais se vinculam e se desvinculam. Nessa passagem, os homens montados caem do cavalo, e restam apenas os cavalos – eles são os primeiros a conhecer o enigma do poema, e fazem desse enigma o encavalgamento do verso, o encaminhamento de uma paisagem despovoada para uma paisagem cenário de elementos traiçoeiros como a guerra, a ferida, o papel e a pena.

A forma do dístico é o lugar da diferença, lugar de um descompasso onde o deslocamento rítmico da linguagem produz intensidades, energias, sentidos, experiências distintas, quando não contrárias. Mas, como toda diferença, ela não é gerada sem um combate,

---

468 PAZ. *O arco e a lira*, p. 69.
469 AL-MUTANABBI. *Poems of Al-Mutanabbi*, p. 154.
470 HELDER. *O bebedor nocturno*, p. 101.
471 AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 31.

sem um desejo, que são internos à própria relação da poesia com a linguagem, e que, por serem de dentro da poesia, podem permanecer na indecidibilidade do contraste. As imagens da transformação lírica, do entrelaçamento amoroso, são portanto imagens da busca da voz pelo seu campo de ação e de atuação, a fazer do poema o laço entre o jogo e o verídico construído poematicamente.

As casas são fabulosas, quando digo:
casas. São fabulosas
as mulheres, se comovido digo:
as mulheres.
As cortinas ao cimo nas janelas
faíscam como relâmpagos. Eu vivo
cantando as mulheres incendiárias
e a imensa solidão
verídica como um copo.
Porque um copo canta na minha boca.
Canta a bebida em mim.
Veridicamente, eu canto no mundo.
[…][472]

[472] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante*, p. 105-108.

O que faz o dizer e cantar? HH escreve essa série de cinco poemas, intitulada *Poemacto*, durante a sua estadia em Santarém, entre 1961 e 1963, quando estava a serviço das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Gulbenkian. Neles, a performatividade da linguagem os atravessa desde o título, acusando, ao mesmo tempo, um plano de ação para a poesia, em afinidade com toda a "estratégia programática de ação"[473] crítica proposta pela Poesia Experimental na altura. Como defende Luis Maffei: "*Poemacto*, obra que, já a partir do título, supõe a produção poética como gesto".[474]

Nesse conjunto, algo do real ou do real da palavra parece ser evocado pela linguagem, e nela fazer sua defesa, a defesa de seu modo muito particular de produzir efeitos. No primeiro poema, que se inscreve sob o signo do canto, diz-se: "As casas são fabulosas, quando digo:/casas".[475] E continua: "São fabulosas as mulheres, se comovido digo: as mulheres".[476] Casas e mulheres *são* quando o poeta as *diz*, quando *nomeia-as* ou *invoca-as*. A maior parte dos verbos encontra-se no presente do indicativo. O poeta não canta *o* mundo, como já demonstramos ser próprio do pensamento clássico e representativo, mas trabalha o canto e a ação do canto no mundo, entrelaçando a linguagem corrente às alterações próprias do uso performativo que dela faz. "Que é preciso recriar o criar, meu Deus, ser truculento."[477] Há, decerto, uma expectativa de que o ato da linguagem tenha poder diante da falha da linguagem. É desejo do poeta que seu canto participe do mundo, aja na materialidade, como percebemos numa das estrofes do quarto poema:

> Eu penso mudar estes campos deitados, criar
> um nome para as coisas.
> Onde era estábulo, na doce morfologia,
> fazer com que as estrelas mugissem e as poeiras
> ressuscitassem.
> Dizer: rebentem os taludes, enlouqueçam as vacas,
> que minha inteligência se torne terrífica.
> Unir a ferocidade da noite ao inebriado
> movimento da terra.[478]

De certo modo, toda a operação de mudança do mundo, de alquimia, transmutação ou de encantamento, revela-se operação linguística, de nomeação. Transmutar é mudar não a essência ou a verdade, mas aquilo que se dá a conhecer. Aquela imagem do poeta órfico, cujo canto tem a força de atuar na relação entre as palavras e as coisas, revela-se menos pertinente que

[473] RUSSO. *Suspeita do avesso*, p. 212.
[474] MAFFEI. *DO MUNDO DE HERBERTO HELDER*, p. 112.
[475] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 106.
[476] HELDER. Poemacto. In:*Ofício cantante,* p. 106.
[477] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 119.
[478] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 118-119.

a imagem de Orfeu enquanto um criador de jogos. Segundo Manuel Gusmão, essa qualidade alucinatória da poesia helderiana "é entretanto a invenção fabulosa de novas formas de um *maravilhoso* da poesia, *obra* do poema na linguagem e, nesse sentido, invenção de forma, de-formação, trans-formação".[479] O que nos faz pensar que talvez a mudança ocorra na própria palavra, quando nela se vive: "Faço tudo como quem desejasse cantar,/colocado nas palavras./Respirando o casco das palavras".[480] A convivência e a ambientação com a língua não tornam tudo familiar, mas fazem dessa experiência possibilidade de enlouquecimento, de rotação, de maquinação. Eis o mote: conhecer para tornar irreconhecível, deixar que o poema se apresente como poema, para fazê-lo diferença.

Nessa série de poemas, *Poemacto*, o poeta também convive com outros ofícios na arte da mudança na palavra. Para além do cantor (e do canto), presente em quase todos os poemas, há também o ator, cuja atuação é descrita no terceiro poema do conjunto. Se o primeiro tem o artifício da voz, esse elemento reverberativo, o ator tem, além da voz, o gesto – o corpo mais presentemente notado. Como se na morte do autor surgisse o ator. "O actor é um tenebroso recolhimento/de onde brota a pantomima."[481] Nesse caso, pelo uso que faz das máscaras, da "cabeça/de búfalo", "De veado", "De rinoceronte", pela sua "unidade", pelo modo como "diz uma palavra inaudível", ele manifesta mais diretamente a questão da relação performática do sujeito com a voz ou com as linguagens. Porque a performance implica o sujeito falante no ato, há qualquer coisa de uma reversibilidade fundamental complexa entre o corpo e o modo como ele se presentifica: "Porque o talento é transformação./O actor transforma a própria acção/da transformação./Solidifica-se. Gaseifica-se. Complica-se./O actor cresce no seu acto./Faz crescer o acto/O actor actifica-se".[482]

O ato do ator é mais nítido que o ato da linguagem sem ação. Por isso o performativo é a pressuposição de um ato implicado, de uma reconfiguração do uso da língua que condiz a um ato muito particular. Porque não é qualquer ato, e sim um poemacto, a ação não mais vive em função daquela correspondência entre semelhantes, mas em função de equivalências outras, que nascem da própria montagem do poema, da mudança que ele propõe quando monta imagens, frases, palavras.

No segundo exemplar da série, a simetria provoca estranhamento: "Eu jogo, eu juro", escreve HH.[483] Mas o que teriam em comum essas duas ações, da jura e do jogo? Para além da centralidade da enunciação, seja ela verbal ou não verbal, trata-se de casos de relação com a

[479] GUSMÃO. Herberto Helder ou "a estrela planária", p. 385.
[480] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 122.
[481] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 117.
[482] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 116.
[483] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante,* p. 110.

linguagem que demandam a *performance* ou, mais especificamente, que só existem na *performance*. Em um ensaio do pesquisador e professor da UFPR Alexandre Nodari, cria-se o termo *encenunciação* para dar conta da indiscernibilidade entre a enunciação e a encenação do ato poético. Nodari descreve, então, o que ocorre nessa *encenunciação*:

> É por jamais ter ocorrido de uma vez por todas que uma enunciação fictícia não cessa de recorrer, de ocorrer a cada vez que é performada (pela sua composição, pela sua leitura, mesmo que silenciosa, pelas suas traduções e adaptações): é por não ter acontecido em nenhum espaço e em nenhum tempo que ela não cessa de acontecer, sem que seu acontecer cesse, se dê de uma vez por todas, em qualquer espaço e em qualquer tempo – a suposta universalidade e eternidade dos textos literários deriva disso.[484]

O que é defendido, nesse ensaio, é a semelhança entre uma partitura, um roteiro e um poema. A partir da leitura crítica de textos teóricos de Barbara Smith, o ensaísta sustenta que todos esses três documentos corresponderiam a estruturas linguísticas e não a eventos linguísticos. Estruturas que programam a performance, que lhe dirigem, mesmo que a leitura ou a performance venham a se desprogramar. Nesse sentido, a relação travada anteriormente entre modernidade e performatização adquire mais um sentido: o da intensificação da noção de *projeto* e *programa* na prática artística, e a derivação desse projeto em experimentação.

Poemacto dá voz ao ato, unindo ação, atuação e canção. Essa intensificação responde como um somar força dos múltiplos modos de emprego da voz e do corpo, que, juntos, dramatizam criticamente a cena do poema. Encenar e enunciar *dobram-se* um sobre o outro – esse é, no entanto, um jogo bastante perigoso. Como na figura do oroboro, o ato da poesia sempre implica o sujeito criador, constituindo, nesse sentido, um ato necessariamente implicado. Modificar o poema é também modificar-se no poema. No *Poemacto*, a reversibilidade fundamental, herdada de Camões, e de seu "Transforma-se o amador na cousa amada", manifesta-se no interior do ator e de sua ação, entre o fazer e o que é feito: "O actor actifica-se",[485] ele é sujeito e objeto, ator e receptor, dupla-posição jamais estabilizada.

Se podemos dizer, junto a Martelo, que há, em HH, "ambição de ser poema",[486] de o sujeito converter-se no seu objeto, há também um desejo do poeta de se transformar no seu ato. Como Edmond Jabès escreveu, entre tantos outros que pensaram o mesmo: "Tu es celui qui écrit et qui est écrit".[487] Nas palavras de HH: "O poema dói-me, faz-me".[488] Em *Do mundo*, a mesma

---

484 NODARI. Quase-evento: sobre a estoricidade da experiência literária, p. 57.
485 HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante*, p. 116.
486 MARTELO. *Os nomes da obra*, p. 17.
487 JABÈS. *Le livre des questions*, p. 13.
488 HELDER. A colher na boca. In: *Ofício cantante*, p. 43.

reversibilidade: "obreiro e obra são uma só forma instantânea/do verbo ouro nativo".[489] A matéria do poema é o que contém e o que está contido na forma que realiza essa mútua implicação. A poesia passa a corresponder ao desejo de uma coerência em que interno e externo se anulem, a uma apresentação das línguas em ato, como apresentação do irrespresentável que é o ritmo.

O devir, nesse sentido, não tem como regra o assumir de uma forma estável, definitiva, posto que ele opera continuamente, jamais estabilizando-se. Seus sentidos e os sentidos que se insinuam pelo caminho não são apenas diferenças. Seu procedimento é, a rigor, *diferencial* e *diferenciante*. Por isso, pode-se afirmar a pertinência do performático em relação ao devir, posto que é através da instauração de uma cena, e não da referenciação, que o movimento semântico e sintático se estabelece, impondo ao significado a decifração de um enigma que é enigma porque está sempre se deslocando na linguagem.

> Posso mudar a arquitectura de uma palavra.
> Fazer explodir o descido coração das coisas.
> Posso meter um nome na intimidade de uma coisa
> e recomeçar o talento de existir.
> Meto na palavra o coração carregado de uma coisa.
> Eu posso modificar-me.
> Ser mais alto que a corrupção.[490]

A repetição de "Posso", assim como a reiteração e o dizer de novo, ou ainda o "digo", performatizam a hesitação e a instabilidade do negativo na poesia, mesmo na ausência do *enjambement*. Todas essas marcas impedem a leitura desatenta, apressada, obrigando o leitor a (re)pensar o verso, assim como o autor está também procurando maneiras de dizer diferente, de se aproximar melhor das imagens, de propor outras velocidades para as coisas, com o intuito de que, através do ritmo, elas se comuniquem umas com as outras, enfim, para que elas *passem*, afinal, a *passagem* é, ao menos desde Baudelaire, uma maneira muito própria de a poesia realizar-se. Se o moderno não suporta mais a ligação, a poesia obscura de HH opta pela passagem como possibilidade de propor outras articulações.

Na formação da obra, a autoformulação da vida. Para Lopes, "Quando deixa de ser 'usada' apenas para comunicar ou agir, e passa a ser uma maneira de participar, de ser, a linguagem propicia o pensamento, condição de um novo nascer, um nascer outro do que já nasceu".[491] Esse estar disponível para as coisas do poema faz do sujeito o centro de uma experiência não do saber, mas de um *sofrer*, daquele *pathos* que é também força atuante. "Falando

[489] HELDER. Do mundo. In: *Ofício cantante*, p. 505.
[490] HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante*, p. 119.
[491] LOPES. *A inocência do devir*, p. 18.

de amor, eu falo do génio destruidor."[492] No verso seguinte, HH escreve: "Falo que é preciso criar a velocidade das coisas".[493] As coisas nas palavras não possuem ritmo próprio, e essa impropriedade é o que está em jogo no regime estético. O poeta sabe que é preciso instaurar outras medidas, destruindo o encadeamento, se preciso for.

Não por acaso, essa teatralização geral da cena enunciativa, seja em versos, seja na prosa, permeia boa parte da produção contemporânea. Lembremos: "a forma é o ritmo;/o ritmo é a manifestação da energia".[494] Essa afirmativa faz parte de um fragmento intitulado "*(imagem)*", que se destina a descrever os processos de produção imagética da poesia, imagens que, em certa medida, já existem no mundo, mas adquirem outras velocidades no mundo do poema, na recosmogonia que ele propõe. "O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética unificando tudo num símbolo: a existência."[495] A forma, no poema, não está mais ligada ao universal nem a um *a priori* no sentido de determinação, mas é também ela uma experiência de criação.

Ou o poema contínuo é sintomático, portanto, desse esforço de continuidade que, aqui, insinua-se pela proximidade entre HH e os poemas, entre o criador e a criação, realizada pela disposição gráfica que o título e o nome do autor ocupam na capa. Entre eles, a obra e o homem, um limite permeável, "uma disjunção inclusiva",[496] uma passagem possível, porém paradigmática. Para que a obra se realize, para que o ato (e o enunciado) se identifique com sua enunciação, o autor promete implicar-se ao ceder seu nome para a voz (para a obra, para a voz da obra). O que significa que a circularidade, ainda que se anuncie como alternativa (pela partícula *ou*), é a chegada ao que já estava no fim, um retorno ao que se está sempre por se fazer – obra à qual sempre se volta, como sabemos, posto que HH manteve-se sempre refazendo, revisando, deslocando os textos dentro de sua poesia (in)completa. É ainda: "o paradoxo de o esvaziamento de um nome no mundo poder levar à sua hipertrofia na obra – que afinal o devolve ao mundo".[497]

*

A possibilidade de uma "indissociabilidade entre autor (nome de autor) e a obra"[498] é também o que possibilita o prodígio da transformação, que HH pensa como o dom do homem e

492 HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante*, p. 119.
493 HELDER. Poemacto. In: *Ofício cantante*, p. 119.
494 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 137.
495 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 136.
496 MARTELO. *Os nomes da obra*, p. II.
497 MARTELO. *Os nomes da obra*, p. 13.
498 MARTELO. *Os nomes da obra*, p. 14.

o relaciona ao trabalho da poesia. Porque há uma mútua implicação entre um e outro, há também uma estratégia de sobrevivência da escrita mesmo após o anúncio de sua impossibilidade. Percebemos isso em *A máquina de emaranhar paisagens*, publicada pouco tempo depois de *A máquina lírica*, ambas fruto da participação de HH no grupo Poesia Experimental. Nela, trechos do Gênesis são embaralhados com cenas do Apocalipse, além de excertos de Dante, Camões, François Villon e do próprio autor. À medida que o texto avança, a autoria é apagada, os trechos se misturam, indeterminam-se. A máquina realiza, no plano formal, a destruição e a criação enunciadas no domínio semântico. Não somos mais capazes de saber se os excertos estão descrevendo a invenção ou o fim do mundo, ou, ainda, se o conjunto acaba por performar uma criação pós-destruição, como no seguinte trecho, resultante do embaralhamento:

> Na maravilha dessa luz inextricável, vi os homens e as mulheres que estavam como estrelas, como figos deslumbrados. E o sol negro e a lua de sangue caíram no vento, nas águas, na terra, caíam da selvagem figueira por cima do firmamento que subia e girava como um livro terrível, uma colina que se enrola.[499]

As descrições do fim e do começo tornam-se imagens no *devir* do poema. O poema é o testemunho do seu encaminhamento, e sua leitura habitua-nos a ver e a ler mesmo quando tudo já não se reconhece, quando as coisas perdem o fio condutor que as ligava ao seu tempo original, isto é, às suas aspas, à sua citação-proteção. "Toda a profecia se fez sempre a nível de linguagem", afirma o poeta.[500] Algo semelhante ocorre na *Máquina lírica*, em que o conceito de poesia e de lirismo, por uma "vertigem hipnótica",[501] transforma-se em alguma outra coisa, diferente de si mesmo, mas sempre por uma transformação no nome. Ele perde o seu caráter de identidade e de reconhecimento e investe-se de um potencial de *estranhamento*. Por meio da técnica da montagem, da referenciação e da desreferenciação, evidencia-se o *poder arrasador* da própria linguagem – esse poder demoníaco que a linguagem tem de aplanar deixando sob a superfície apenas o vestígio de uma outra origem. Talvez criada, talvez transformada, considerando o desejo violador da linguagem poética e a ironia como implosão dos seus limites.

Derrida, no ensaio "D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie", opera, de certa maneira, uma espécie de desconstrução (ou desmistificação) do discurso apocalíptico, a partir da leitura de um texto tardio de Kant, intitulado "De um tom senhorial adoptado há pouco em filosofia", no qual o filósofo alemão denuncia a prática de certos pensadores contemporâneos que realizam um desvio da norma do discurso filosófico. Esses pensadores, por adotarem um

499 HELDER. *Ofício cantante*, p. 219.
500 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 119.
501 RUSSO. *Suspeita do avesso*, p. 256.

tom que não só diz, mas também performa o fim da filosofia, leva Derrida a tentar encontrar a tensão que envolve desde sempre a noção de *tom*:

> *tonos,* tone, first signified the tight ligament, cord, rope when it is woven or braided, cable, strap, briefly the priviledge figure of everything subject to structure. […] From this value of tension, or of elasticity (for example, in a ballistic machine), we pass to the ideia of tonic accent, of rhythm, of mode.[502]

O filósofo argelino reflete sobre como há, na filosofia, alguns tons que estão entre a *voz da razão* e a *voz do oráculo* (esta, propriedade dos mistagogos, para Kant), e que essa indiferenciação se realiza toda vez que há uma mistura das vozes, sendo lida e sentida também como um tom apocalíptico. Derrida recorre à narrativa apocalíptica e percebe como o apóstolo João recebe da voz de Jesus, a mensagem do fim, que, por sua vez, fora-lhe confiada por Deus. Esse embaralhamento acaba por realizar, performativamente, aquilo que se anuncia como Apocalipse, ditando uma espécie de regra: "as soon as one no longer knows who speaks or who writes, the text becomes apocalyptic".[503] Mais à frente, Derrida conclui:

> By its very tone, the mixing of voices, genres, and codes, apocalyptic discourse can also, in dislocating, destinations, dismantle the dominant contract or concordat. […] we could even say that every discord or every tonal disorder, everything that detones and becomes inadmissible [irrecevable] in general collocution, everything that is no longer identifiable starting from established codes, from both sides of a front, will necessarily pass for mystagogic, obscurantistic, and apocalyptic.[504]

O ensaio derridiano nos mostra como há sempre um rendimento por parte dos discursos que se valem do tom apocalíptico, e como esse tom apocalíptico já é, em si, o rendimento da ausência de uma origem. Percebemos, então, como todo texto que anuncia o fim ou o início de algo engendra uma engrenagem performativa comprometida com a realização da mensagem enunciada. Aquela tarefa que cabia aos mistagogos, de condução ao mistério e de condução do mistério, acaba por corroborar a imagem do poeta em HH, como aquele capaz de fazer o contínuo entre destruição e criação, entre formação e deformação.

---

[502] "[…] *tonos*, tom, primeiro significou o ligamento tenso, o cordão, a corda tecida ou trançada, cabo, cinta, em suma, a figura de tudo que é sujeito à constrição. […] A partir desse valor de tensão, de ou elasticidade (por exemplo, em uma máquina balística), passamos à ideia de sotaque, de ritmo, de modo" (DERRIDA. *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, p. 9. Tradução nossa).

[503] "[…] desde que não saibamos quem fala ou quem escreve, o texto torna-se apocalíptico" (DERRIDA. *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, p. 27. Tradução nossa).

[504] "Por seu próprio tom, a mistura de vozes, gêneros e códigos, o discurso apocalíptico também pode deslocar destinos, desmantelar o contrato ou concordata dominante. […] poderíamos até dizer que toda discórdia ou todo distúrbio tonal, tudo o que detone e se torna inadmissível [inaceitável] em geral, tudo o que não é mais identificável a partir de códigos estabelecidos, de ambos os lados de uma frente, passará necessariamente por mistagógico obscurantista e apocalíptico" (DERRIDA. *Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy*, p. 29-30. Tradução nossa).

"Meu Deus, faz-me com que eu seja sempre um poeta obscuro",[505] clama o poeta em *O. P. E. V*. Em *Photomaton & Vox* ele declara: "A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas)".[506] A obscuridade não é efeito nem causa; ela é um *acontecimento* que tem a ver com a própria linguagem poética, e que culmina na abertura de um espaço disjuntivo entre efeitos e causas. Essa disjunção é, ela mesma, o *mistério* que envolve o acontecimento poético: a sua condição de exceder a causalidade na simetria de palavras como "jogo" e "jura". Porque HH não manuseia a técnica da *montagem* para alcançar alguma verdade escondida, como os surrealistas fizeram com a escrita automática, tendo em vista a revelação do inconsciente, cito o escritor: "as coisas têm entre si relações de mistério, não relações de causa e efeito".[507] O poema maneja a linguagem para que ela mesma revele seus mecanismos, fazendo da enunciação uma atualização dos domínios motores, cognitivos, linguísticos.

*

Os mecanismos artísticos jamais são operados sem certa maquinalidade, sem certo automatismo que se encontra, inclusive, na linguagem. A questão da performatividade revela aqui a importância em ser pensada em relação à maquinação. Derrida afirma que "[a] performatividade jamais se reduzirá à performance técnica",[508] isso porque toda performatividade, à maneira da teoria austiniana, carece de um sujeito que fale em primeira pessoa. No entanto, esses mesmos performativos, como categoria dos *atos de fala*, a exemplo do pedido de perdão, participam de certa engrenagem apta a arrastar o gesto para uma correnteza de palavras que se multiplicam compulsivamente, na tentativa de realizar o que se enuncia; nesses casos, instala-se "uma espécie de máquina que articula, entre eles, acontecimentos que deveriam resistir a toda mecanização, a toda economia da máquina, a saber, juras, atos de fé jurada: jurar, conjurar, abjurar".[509]

Há ainda uma outra maquinação em operação, posto que em toda obra literária há também uma ação do tempo que trabalha relativamente sozinha em favor de sua leitura, de sua compreensão. Para além do trabalho manual da escrita, haverá sempre uma operação maquínica atuando dentro e fora da obra, por uma espécie de graça. Lendo as *Confissões* de Rousseau, Derrida percebe uma crença na redenção que seria também uma crença na obra:

[505] HELDER. *Os passos em volta*, p. 131.
[506] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 137.
[507] HELDER. As turvações da inocência, p. 30.
[508] DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 38.
[509] DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 52.

> Esse ato de fé, essa paciência, essa paixão da fé vem selar, de alguma maneira, o tempo virtual da obra. A obra operará por si mesma. A obra realizará sua obra de obra para além e sem a assistência viva de seu signatário, qualquer que seja o tempo necessário, qualquer que seja o tempo por vir […] O tempo não custa mais nada. Como não custa mais nada, ele é dado graciosamente em troca do trabalho da obra que opera sozinha, quase maquinalmente, virtualmente, e, portanto, sem o trabalho do autor […].[510]

É a partir da percepção do autofuncionamento da linguagem que HH joga no texto *Comunicação académica*, no qual a primeira frase, "Gato dormindo debaixo de um pimenteiro", desdobra-se em toda uma série de derivações. O texto imagina a cor do gato, a cor das folhas do pimenteiro, a forma do sono, até que os elementos desdobrados passam a criar imagens *en abyme*. Por fim, toda a cadeia de desmembramentos culmina na própria morte, "um gato de dentro desaparecendo num pimenteiro: pimenteiro desaparecendo: a cal morrendo no sonho das folhas pequenas: o silêncio de tudo no mundo inteiro",[511] como se o discurso da academia fosse responsável por, ao mesmo tempo, fazer viver e fazer morrer imagens, descontroladamente, desdobrando de si mesma as conclusões, como uma teoria essencialmente autóctone.

O texto acadêmico é finalizado ironicamente com o seguinte dizer: "et caeteramente vosso inteiro://herberto helder//em janeiro://mil novecentos e sessenta e três//1963", assumindo que a lógica acadêmica exige aquela escrita por extenso, ainda que ilogicamente, como redundância. O poema não se tece apenas como uma crítica irônica, mas também como a observação do mecanismo de um sistema, que parece ter fome, como aquele descrito em uma "*(carta a uma instituição requerendo uma bolsa)*", parte de *Photomaton & Vox*: "[o sistema] alimenta-se dos poderes opostos, devora a carne que não é da sua natureza e transforma-a na natureza da sua carne, devido àquele engenho e disposição de decompor e recompor, para exultante benefício da saúde e longevidade dele".[512]

Essa maquinação antropófaga é também uma questão de poder, "a energia do poder, a efectivação do poder". [513] O academicismo, ou a ciência detentora do poder, devora metodicamente os corpos, os gestos intransigentes, produzindo medo. Contra esse poder, a ironia, a forma da ironia exposta e trabalhada para não ser reconhecida como ironia, mas que não deixa de se revelar ferozmente irônica: "Gostaria que a minha frontalidade não fosse interpretada como ironia. Sou sensível à forma; permito-me, por sensibilidade, inclinar-lhe o sentido, comprometer o sentido, corromper o alcance dessa forma".[514]

---

[510] DERRIDA. *Papel-máquina*, p. 51.
[511] HELDER. *Ofício cantante*, p. 186.
[512] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 104.
[513] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 105.
[514] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 107.

A ironia possui seus próprios meios de desconstrução da forma. Em *A máquina lírica*, de HH, escrita no mesmo período que *Comunicação académica* e *A máquina de emaranhar paisagens*, percebemos a desconstrução da própria lírica como efeito da montagem. Leiamos a primeira estrofe do primeiro poema, que se constrói sugerindo substituições desconcertantes:

> Em marte aparece a tua cabeça –
> eu queria dizer. No lugar onde
> despareceu a janela,
> a cabeça de vaca de fogo, aparece
> a cabeça. Onde era a cortina fria,
> de pássaro escutando.
> Em marte, como a roupa bate no vento
> e na terra as ferraduras batem
> no meu cabelo.
> Como o fogo dentro da pedra turquesa,
> em marte aparece a tua
> cabeça de vaca. Por trás da fria cortina –
> eu queria dizer.[515]

O poema testa outra velocidade de dicção, ditada pela máquina, de modo a entrelaçar o não saber e a estranheza, a memória entrevista pelo uso do tempo verbal passado e o futuro que se anuncia no automatismo. Lembremos os versos de Ana Hatherly, para quem o poeta é um "calculador de improbabilidades". A permuta entre as palavras e entre as letras, e a repetição desordenada de certos vocábulos, como o que acontece em maior ou menor grau em todos os poemas da série, parecem fazer parte de uma estratégia que, pela imposição de uma regra combinatória, visa à libertação do subjugo do poema em relação à consciência determinante do poeta.

A tentativa é a de experimentar um "novo alfabeto",[516] a abertura das letras, as letras encontradas na terra, as palavras encontradas nos nomes. "Era tudo uma máquina com as letras lá dentro."[517] No entanto, a máquina avança com a palavra, com as letras vivas, respirantes, enquanto o pensamento as acompanha de modo retardado. Esse descompasso entre as velocidades é afirmado ao fim do primeiro poema, quando se escreve: "Só agora/escrevendo eu sei". Em outras palavras: só porque a realidade do poema não está mais condenada ao par verdadeiro e falso ela se identifica com a sua própria condição de possibilidade: criando tempos descontínuos na descontinuidade imagética das próprias palavras aproximadas. Ao mesmo tempo, enunciado e enunciação revelam sua disjunção constitutiva.

---

[515] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante,* p. 189.
[516] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante,* p. 192.
[517] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante,* p. 195.

De certo modo, é essa disjunção entre a escrita e a leitura da escrita o que impede a completa autonomia da máquina. "As letras da chuva loucas nas costas –/escrevendo, escrevendo."[518] A mão na máquina no gerúndio, como uma ação em andamento, faz emergir um efeito de subjetividade denominado aqui de *lírica*, assim como o próprio amor torna maquinal o lírico do poema. Há, decerto, uma crítica àquela concepção ancorada na teoria de Hugo Friedrich, que se pauta, por sua vez, nos românticos de Iena, e postula a lírica como essência da poesia: "O que diz Novalis sobre a poesia refere-se quase exclusivamente à lírica, a qual aparece agora como o 'poético pura e simplesmente'. Pertence à sua essência a indeterminabilidade e a infinita distância de todas as outras formas da literatura".[519] Por se fazer no intervalo entre o enunciado e a enunciação, o poema lírico exprime-se na ideia de uma progressão indefinida, cujo fim (e finalidade) não pode ser determinado.

Michael Hamburger, em *A verdade da poesia*, esforça-se para ler a modernidade em sua complexidade, tentando desvencilhar-se das caracterizações parciais de Friedrich. Por isso, o crítico britânico, também leitor de poetas de língua portuguesa, consegue, por ampliar o seu espectro de objetos, realizar uma análise apurada do cenário da poesia, considerando as contradições entre "a coisa dita" e o "modo de dizê-la", atentando-se para o *como,* isto é, para a sintaxe e para a enunciação poética. Para ele, "[a] verdade da poesia, e da poesia moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões".[520]

Assim, Hamburger discorda do termo "despersonalização" e opta pela ideia de uma "identidade descontínua",[521] com o intuito de abarcar também o pensamento da prosa, da filosofia e da psicologia a respeito da subjetividade e da experiência interior. Dialogando, em certa medida, com outras áreas do conhecimento e com outras tradições literárias, chega-se à perspectiva de uma "verdade das máscaras".[522] Ao ler Hofmannsthal e Valéry, Hamburger percebe a experiência da forma como máscara, uma espécie de dramatização das contradições entre poesia e prosa, que faz das decisões estéticas e construtivas uma questão de encenação, tomando em seu bojo também as teorias de diferenciação dos gêneros.

Quando essa máscara cai, surge, então, outra máscara, porque a máscara é também linguagem, uma linguagem que se faz corpo. É notória, em *A máquina lírica*, a reincidência de termos referentes à composição corporal, como "cabeça", "cabelo", "menstruação", "braços", "sangue", que pouco a pouco vão dando lugar a partes de corpos de outras formas de vida, como

[518] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 189.
[519] FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 28.
[520] HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 61.
[521] HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 85.
[522] HAMBURGER. *A verdade da poesia*, p. 86.

"asas", "seiva", "patas", "crinas". Se lidos como uma série, na continuidade e descontinuidade que oferecem em conjunto, é possível imaginar uma espécie de transmutação na velocidade de "Mulheres correndo, correndo pela noite./O som de mulheres correndo, lembradas, correndo/como éguas abertas, como sonoras/corredoras magnólias".[523]

A aceleração das imagens acarreta a correria das mulheres, a transformação delas enquanto correm. A questão, no caso, é tentar desenfrear tanto o amor quanto a máquina, tanto a lírica quanto a engrenagem, de modo que se produza algo novo, uma imagem imprevista surgida daquele enunciado que nunca compreende completamente as variáveis da enunciação. Deus é trazido à cena pela carga simbólica de seu poder de criação, de fazer as coisas surgirem *no* movimento: "Com seu motor à popa, veloz, peixe/sumptuoso, o espírito de Deus, motor de um nú-/mero de cavalos".[524]

O culminar dessa máquina de aceleração de partículas é a corporização das letras despregadas em uma unidade que já não se sabe mais se se trata do corpo do poema, do sujeito lírico ou do da própria lírica. "Unidas as letras nos cotovelos, unidas/dormindo/nos seus frios joelhos de letras."[525] Mais adiante, diz-se: "Meus lábios unidos às letras dormindo".[526] A lírica maquinada resulta em um corpo único que se acessa por múltiplas entradas, como depreendemos do último verso desse conjunto: "Castiçal, silveira, linho – e://porta porta".[527] Martelo é categórica no intuito dessa superfície especular, dessa "intensa figuração de autor em função de sua transmutação em poema"; trata-se, a rigor, de um atravessamento do sujeito para, por dentro da lírica, "voltar a ser possível".[528]

HH trabalha pela abertura da lírica. Diante da abertura, outra abertura. Como percebemos, não se trata de fazer a experimentação pela experimentação, mas de experimentar o próprio experimento com objetivo de produzir aquela *infinita estranheza*, que Silvina Rodrigues Lopes comenta:

> O novo só é pensável como aquilo que não tem qualidades e por isso introduz a relação de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável, algo que resiste à catalogação justamente porque não se deixa fixar: o novo só existe no tempo, em mudança, sendo por isso a própria possibilidade de início enquanto diferenciação, e não ruptura.[529]

[523] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 201.
[524] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 206.
[525] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 210.
[526] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 210.
[527] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 214.
[528] MARTELO. *A forma informe*, p. 111.
[529] LOPES. *Literatura, defesa do atrito*, p. 31.

O novo inaugura, mas não necessariamente rompe. Ele se inscreve na ordem do acontecimento, do excesso que constitui sua imprevisibilidade. Quando se associa à escrita, à produção de uma singularidade linguística, não faz competir homem e máquina, mas trabalha na complexidade dessa relação, acrescida do elemento natural, de uma natureza, tanto para o homem quanto para o poema, que talvez nós mesmos teremos criado. "Como só agora sei com as letras",[530] diz um verso de *A máquina lírica*.

*

Se a voz põe em marcha as múltiplas manifestações do inarticulado, a poesia em HH, assim como os outros exercícios que compõem o gesto de autoria, como o de antologista e tradutor, fazem experiência desse limiar no qual a palavra ainda não equivale ao saber ou "como se a consequencialidade dos versos veiculasse um saber que deixa de ser conhecível, para proporcionar uma nova percepção do real e das coisas".[531] Não é à toa que, desde as primeiras publicações, o *canto* se faz presente como anúncio, *na voz*, da própria poesia, de um uso da linguagem que é também ação, atuação. "Cantar? Longamente cantar", escreve o poeta em um dos poemas de *A colher na boca* (1961).[532]

O canto é a possibilidade de demora na voz, para que tudo que se canta permaneça nesse indecidível entre a articulação e a desarticulação, entre a assimilação e o estranhamento, entre a fala e o discurso. Claro está que a escrita desse canto não faz dele uma canção propriamente dita, no sentido que tinham as canções medievais, por exemplo, mas permite que, através da repetição contínua de vocábulos como "boca", "garganta", "cantante", a palavra esteja em diálogo com o mitologema da voz.

Apesar da defesa de uma vida resguardada, do pouco aparecimento em público, HH emprestou sua voz à leitura de seus poemas em duas ocasiões. Durante o ano de 1968, foram lançados dois *singles*, nos quais são recitados alguns poemas, e, na altura da publicação de *A morte sem mestre*, em 2014, um CD acompanhava o livro. Curiosamente, à altura do primeiro, HH prometeu-se o silêncio, segundo escreve em *Photomaton & Vox*, este livro nomeado por vocábulos referentes à imagem e ao som: "Devo ainda falar e falar, depois de 1968, o ano em que – finalmente! – me prometi ao silêncio? 1968 foi a minha melhor descoberta, e também um ano que me custou a respiração. Pois parece ser necessário que fale".[533] Mesmo que não saibamos o

[530] HELDER. A máquina lírica. In: *Ofício cantante*, p. 190.
[531] RUSSO. *Suspeita do avesso*, p. 247.
[532] HELDER. A colher na boca. In: *Ofício cantante*, p. 19.
[533] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 42.

motivo desse voto de silêncio, o poeta retoma a obra e lança sua voz ao mundo, criando um espaço experimental auditivo para a sua poesia. Sabemos que maio de 1968 foi um momento de intensas transformações no Ocidente; vivenciá-lo, portanto, teve a ver com uma alteração no modo de atenção, nas condições de dizibilidade e de escuta. Teve a ver, ainda, com a urgência política de *tomar a palavra*.

Para além do fato de a outra gravação realizar a proximidade da morte com a voz, anunciada desde o título, há algumas inscrições notórias da presença da *vocalidade* nos poemas escritos, como o uso do sinal de interrogação no início dos versos interrogativos, à maneira da língua espanhola. Nesse sentido, essa marca atua como uma *notação*, ou, como descreve Ana Maria Porrúa nas suas pesquisas sobre o colocar em voz a poesia, "una explicación – si se quiere – de aquello que altera la caligrafía habitual".[534] A essa categoria de caligrafia a especialista nomeia de *caligrafia tonal*, caracterizada pelas "adherencias extravagantes a la partitura o como texto por fuera del texto, [que] se propone o impone una forma de interpretación pero también el modo de la escucha".[535]

Mais do que situar a poesia em uma espécie de antiguidade, a voz, na obra de HH, propõe a experiência do aspecto *imemorial*, permitindo, seja pelas raras vezes em que a sua própria voz presta-se à recitação dos poemas, seja pela "voz imaginária"[536] que é conduzida e nos conduz pelos versos, que se percebam as múltiplas camadas de sentido dos variados empregos vocais, assim como as diversas camadas intertextuais. Agamben nos lembra que *Stimmung*, derivada de *Stimme* [voz], em Heidegger, respondia por uma espécie de inclinação ou orientação emotiva, que permanecia ligada à esfera acústico-musical. Por ser "o 'modo existencial fundamental', através do qual o *Dasein* se abre a si mesmo", o ser-aí se identifica com essa abertura [*Da*] promovida pela *Stimmung*, que, por sua vez, "é anterior a todo conhecimento consciente".[537]

HH parece se sentir convocado pela vocalização, por essa invocação anterior até mesmo à linguagem formalizada. Ela está em todo o poema, atuando como uma força propulsora, recuperando a sua capacidade de atuação. Em "*(vox)*", descreve-se performativamente: "e a voz agarra em todo o espaço, desde o epicentro às contelações/dos membros abertos",[538] "e a voz ascende de todas as raízes entrelaçadas/– a largura, o sangue, o movimento: a fruta em claridade/entre as unhas/labaredas, um puro génio mundial".[539]

---

534 "[…] uma explicação – se se quer – daquilo que altera a caligrafia habitual" (PORRÚA. *Caligrafia tonal*, p. 157. Tradução nossa).
535 "[…] aderências extravagantes à partitura ou como texto fora do texto, propõe-se ou impõe-se uma forma de interpretação, mas também ao modo de escuta" (PORRÚA. *Caligrafia tonal*, p. 158. Tradução nossa)
536 Cf. PORRÚA. *Caligrafia tonal*, p. 160.
537 AGAMBEN. *Potência do pensamento*, p. 73.
538 HELDER. Dedicatória. In: *Ofício cantante*, p. 339.
539 HELDER. Dedicatória. In: *Ofício cantante*, p. 341.

Não é fortuito o fato de o escritor ter intitulado uma de suas obras mais importantes de *Photomaton & Vox*, unindo ritmicamente imagem e voz. Esta talvez seja aquela que mais notoriamente cumpre o exercício de uma autolegitimação, de uma poética que é também "interpretante do 'poema contínuo' herbertiano".[540] O que não significa que outras obras, como *Os passos em volta*, também não se sintam convocados a exercitar uma metadiscursividade no plano tanto da palavra quanto da imagem, daquele "enxame de palavras"[541] tantas vezes evocado poeticamente.

Se, por um lado, HH recusou a filiação surrealista,[542] referindo-se ironicamente ao movimento como "desastre que não se sabe",[543] por outro, é inegável o modo como as palavras parecem propor *campos de magnetismo* através dos quais elas se atraem e se repelem, convocando também o leitor para deles participar. O feixe de energia é um operador desse campo. Não se trata de condicionar sua obra àquela redução simplista de equalização entre arte e vida, mas de perceber como a emergência de um regime estético tem a ver com a inclusão dessa dimensão antes subtraída, que é a da recepção, como força física capaz de encetar a dinâmica projetada em sua engenhosidade, de atualizar a forma lida.

A voz é, portanto, uma maneira de convocação. "Para o leitor ler/devagar", também pertencente à série *Lugar*, traz para o espaço do poema, para o ter-lugar da linguagem, o ter-lugar da leitura. Todo ele é construído com uma sintaxe interrompida, na qual o dizer parece sempre ser retomado como um querer dizer, como na estrofe:

> – Todo o leitor é de safira, é
> de. Turquesa.
> E a vida executada. Devagar.
> Torna-se a infiltrada cor da. Pedra
> do leitor.
> Volto para essa pedra absoluta. Relativa
> à minha pedra.
> Minha pedra pensada com a forma
> de. Uma lenta vida elementar.[544]

Ainda que no ter-lugar da linguagem haja também um lugar para o leitor, suas pedras e as do autor são relativas, porque há sempre uma cesura, um acesso não garantido entre eles. Os pontos realizam a inscrição caligráfica da própria pedra, de sua impenetrabilidade, no ritmo.

---

[540] MARTELO. *Os nomes da obra*, p. 31.
[541] HELDER. Última ciência. In: *Ofício cantante*, p. 401.
[542] No Café do Gelo, em Lisboa, em meados dos anos 1950, com Cesariny e companhia, considerados como a segunda geração, o poeta provavelmente conheceu as técnicas e engrenagens da escrita automática que faziam surgir as imagens surrealistas providas de livres associações e sonhos.
[543] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 126.
[544] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 128-129.

Escrever sob o signo da voz, reiterando sua importância ininterruptamente, é, portanto, afirmar a sua condição inarticulada, apesar de toda tentativa de articulação com a leitura. Por isso o poeta se volta para o leitor, "As mãos/espalmadas. As costas/das. Mãos". A espera pelo leitor é a espera pela volta do poema, pelo poema que volta sobre si mesmo, sobre o verso que retorna no *enjambement*. Que volta de sua ida em direção ao leitor. Para Agamben, "[o] transporte rítmico, motor do lance do verso, é vazio, é apenas transporte de si. E é esse vazio que, enquanto *palavra pura*, a cesura – por um instante – pensa, suspende, enquanto o cavalo da poesia para um pouco".[545]

Em outras palavras: a leitura é interrompida para que o próprio procedimento contínuo de ler seja realçado. São poucas as palavras com as quais o poema se constrói, "leitor", "pedra", "devagar", "Deus", "espera", ainda que a estratégia do poema seja a sua repetição. No entanto, a cesura como interrupção abruta faz com que elas se revelem *palavras puras*, tornando sensível a própria representação em conflito. Se o poeta volta sua existência para o leitor, voltando a palma de suas mãos para as mãos dele, não há encontro ou leitura garantida precisamente porque a sintaxe é truncada. Há ainda uma espécie de estribilho irregular, que produz a *iterabilidade* no próprio ritmo devagar do poema. Os últimos versos das estrofes dizem: "Uma vida distribuída por solidão", "Escutada lenta", "Uma lenta vida elementar", "Mergulhados/filamentos no terror/devagar", "Poema devagar", "A solidão. Trémula devagar", "Ondas de um leitor devagar",[546] dizendo de novo, de outro modo, sobredizendo, ressaltando o próprio dizer.

No entanto, esse ritmo permanentemente truncado acaba por revelar os dilemas do intuito da voz de fazer do poema escrito uma realidade oral. Torna-se sensível, pela leitura interrompida, o contraste da poesia em relação ao canto, posto que a escrita revela-se uma experiência essencialmente tipográfica, e a importância dessa grafia é a importância de a própria forma viabilizar a realização do sentido também no plano dos elementos gráficos, como em "Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio" ou em *Poemacto*. Não há, na escrita da voz, uma consciência apenas da estrofe, como unidade métrica, mas também do verso, como unidade sintática.

Quando o ritmo da interrupção torna visíveis as *palavras puras*, por meio da desconexão entre o pensamento e a língua, entre o autor e o leitor, torna visível também algum aspecto da voz, ainda que ela atue também na disjunção que forma o poema. Neles, a voz se transformará "en un ejercicio complejo de lo audible y lo visible, porque la emisión de la voz, su ausencia o su

[545] AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 35.
[546] HELDER. Lugar. In: *Ofício cantante*, p. 128-131.

obstrucción, es lo que se ve".[547] De fato, toda a poesia de HH, assim como também seus textos de *Photomaton & Vox*, a começar pelo título dessa obra, trabalham a produção de imagens e a passagem dessas imagens ao canto, à voz. Quando não há passagem ao sentido, as letras e palavras permanecem no indecidível do audível e do visível, do compreensível e do perceptível. A dissonância, o grito dos mortos, as letras tornadas autônomas pela máquina lírica, assim como todas as outras manifestações de resistência, são matéria para a voz, e também para a *máquina performática*, atuando em favor de um *campo experimental*, que se constitui "como conclusão de uma série de operações: abrir o texto a uma multiplicidade de conexões e construir uma sequência que recupere signos ínfimos e despercebidos".[548] O objetivo, nesse caso, é perceber como o texto, consciente da esfera da recepção, do trajeto tipográfico do poema, do caminho pontuoso que os liga, insiste na performance como possibilidade de atuação e atualização daquilo que a obra evoca, seja em forma de vazio ou de presença.

Em HH, o aspecto formal não parece se contrapor à matéria, tampouco à negatividade fundante da linguagem, revelando-se um modo complexo de transformação. Pela forma ser ritmo, não haveria não forma ou não composição – em toda obra na qual se trabalha com a questão rítmica, haveria manifestação formal como sinônimo de vitalização da vida. "[O] acordo entre/ritmo e/iluminação",[549] escreve o poeta. Se HH sente a liberdade e a inflamação necessárias para realizar os cortes, as transgressões da tradição, a forma e o informe não se portam, por esse sentido, como opositores, mas sim como forças oscilatórias necessárias ao devir do poema. "Devir é entrar num ritmo."[550] Isso não significa, porém, que a forma não imporia um limite, mas que o limite é o modo mesmo da percepção rítmica. A pontuação como interrupção de "Para o leitor ler de/vagar" propõe não apenas a percepção do ritmo, mas também o ritmo da percepção, o ritmo como possibilidade de percepção das coisas, das formas de vida. Essa questão limítrofe se tornará ainda mais evidente no caso da obra de alguns artistas brasileiros, dos quais trataremos adiante.

*

Dizer e ser afetado pelo que se diz são processos que se realizam por ritmos distintos. Primeiro a forma se presentifica. Depois, ela desperta descontentamento. O poema exige – mas a realidade não é algo imutável. Tampouco a obra o será. Sofre-se lentamente das exigências de

[547] "[…] em um exercício complexo do audível e do visível, porque a emissão da voz, sua ausência ou sua obstrução, é o que se vê" (PORRÚA. *Caligrafía tonal*, p. 186. Tradução nossa).
[548] AGUILAR; CÁMARA. *A máquina performática*, p. 11.
[549] HELDER. A faca não corta o foto. In: *Ofício cantante*, p. 587.
[550] LOPES. *A inocência do devir*, p. 33.

mudança, do que na obra não tinha sido visto, mas agora o olha, clamando seu olhar. O autor se sente possuído pelo que possui, pelo que criou, e que escapou a ele.

Tão cedo dão-se as primeiras publicações, logo elas são alteradas, como é o caso de *Cobra*, editada originalmente em 1977, pela pequena editora & etc. Desde que essa série de poemas é incluída nas reuniões helderianas – também elas renomeadas, continuamente, de *Ofício cantante* (1967; 2009), *Poesia toda I e II* (1973), *Poesia toda* (1981; 1990; 1996), *Ou o poema contínuo* (2004), terminando com *Poemas completos* (2014) – observam-se as reiteradas mudanças sofridas. O que leva Eiras a concluir: "*Cobra* não existe como texto oficial, mas como versões".[551]

Originalmente, *Cobra* é composto de cinco partes: "Memória, Montagem" (hoje incluído apenas em *Photomatom & Vox*); "Exemplo"; "Cobra", o centro da obra, composto por poemas; "Cólofon", constituído por um só texto; e, por último, a quinta parte intitulada "E Outros Exemplos", formada por um conjunto de cinco poemas numerados. No entanto, sabe-se que, das 1.200 cópias, nem todas apresentavam a mesma configuração – e que o texto homônimo, central, era o que apresentava mais variações. Curiosamente, *cobra*, para os trovadores galego-portugueses, tinha o sentido de estrofe, e, como já mencionamos, era a estrofe [*stanza*] o receptáculo ou a morada do poema (e do poeta). De fato, todo o *Cobra* é construído por blocos, espécies de móbiles sinuosos, vertiginosos, que se arrastam e, futuramente, escamoteiam-se nas outras obras, depois que o autor os retira de circulação. Nesse caso, não é apenas a forma da cobra que nos intimida, mas também a vida de sua forma que sobrevive parcialmente, em pedaços.

Qualquer coisa de inapreensível, característica do poema, encontra na imagem do animal uma semelhança, uma dinâmica próxima. Por isso, é possível dizer que a obra performa o sentido de seu título. No texto intitulado "Memória, montagem", que se torna fragmento quando deslocado para *Photomaton & Vox*,[552] o poeta reivindica: "O poema é um animal",[553] e escrevê-lo tem a ver com uma luta fatal. Nesse fragmento, no qual se realiza uma defesa da poesia como "qualidade particular de visão e execução",[554] a montagem surge como possibilidade de vida deslocada, de sobrevivência em partes. HH escreve mais adiante: "o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos".[555] Mesmo não destinado à vida, mesmo que o poema não exista em função do leitor, por ser um animal tal qual uma cobra, ele sobrevive ainda que rival do mundo.

---

551 EIRAS. *Esquecer Fausto*, p. 415.

552 Na primeira reunião de poemas organizada após a publicação de "Cobra", intitulada *Poesia toda* (1953-1980), constam apenas quatro dos cinco textos originais, a saber, "Exemplo", "Cobra", "Cólofon" e "E outros exemplos", ausentificando-se, portanto, "Memória, montagem", que passa a constituir o corpo de *Photomaton & Vox*. Já na reunião de 1990, os textos perdem seus títulos e passam a experimentar uma outra ideia de continuidade.

553 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 138.

554 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 139.

555 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 139.

Sobrevive porque sua vida tem a ver com o corte, tanto com o *corte óptico*, sensível nas *cesuras* e nas quebras dos versos, quanto com o *corte orgânico*, a laceração no sentido. A captura dessas diferentes modulações da linguagem no tempo e no espaço é favorecida pela objetiva que são nossos olhos, por onde entra aristotelicamente a memória. O poeta mantém-se em estado de caçador: "a caça: 'é um movimento uma forma"', que deve ser apreendida selvaticamente, de modo que mantenha a ferocidade de sua enunciação.[556]

Observamos, portanto, como na obra de HH a mudança toca no nervo da fobia, ao propor experiências de decomposição e experiências apocalípticas, não sem produzir imagens que geram uma espécie de atenção no leitor. *Cobra* é outro exemplo do poder *metamorfóptico* das palavras. Com toda a fantasmagologia clássica e medieval, e também com os poetas e cineastas modernos, HH aprende não só a centralidade do conceito de imagem, mas ainda o modo como as imagens produzem-se sempre em circularidades nas quais estão implicadas também os produtores: "O filme projecta-se em nós, os projetores".[557] Essa talvez seja uma das principais heranças da filosofia analítica: os jogos de linguagem (e de imagem) não estão separados das formas-de-vida. Não se trata de tentar restituir uma lógica de causalidade, mas de mostrar como, na imagem, por causa da energia, as coisas se implicam mutuamente, as ações se reenviam, libertando-se de sua dependência dos fins. A rigor, o trabalho realizado por HH com a metamorfose, na metamorfose da obra, faz dela um objeto incapturável, uma realidade que não coincide nem consigo mesma. A poesia, nesse caso, está como um centro em toda parte, uma dicção acentuada que gera energia, mas que gera também obscuridade, espraiando a dificuldade que faz seu acesso ao sentido.

Aquilo que se entrevê com o exemplo de *Cobra* é paradigmático para toda a concepção de metamorfose em HH. Se "A realidade é um repto" e "A poesia é um rapto",[558] a forma do poema é a experiência de uma torção habilidosa, de um tangenciamento inescrutável, de modo que a iluminação gerada *na* palavra dá a ver as necessárias mudanças, os precisos deslocamentos no verso que produzem estranhezas e semelhanças, enigmas e vestígios. Claro está, no entanto, que o desafio enunciado por esse real mutante e exigente desafia a própria forma da obra contínua, que parece não poder nunca se contentar definitivamente, fazendo da fuga e do ataque uma estratégia de defesa e de persistência. O poeta seria, então, aquele que, trabalhando na metamorfose e na transmutação, trabalha para fazer do poema uma experiência incapturável, tornando-se ele mesmo um enigma no jogo da linguagem que a poesia propõe.

---

[556] HELDER. Cobra. In: *Poesia toda*, p. 536.
[557] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 141.
[558] HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 23.

NUNO RAMOS

PERFORMANCE

DIFICULDADES DA FORMA

Como uma via intermediária, procuro entrar e permanecer no reino da pergunta – ou de uma explicação que não explica nunca. Assim, suspenso, murmuro um nome confuso a cada ser que chama minha atenção e toco com meu dedo a sua frágil solidez, fingindo que são homogêneos e contínuos. Posso, até mesmo, anotar em meu caderno características do que toco, como "pinta-se de verde antes de reproduzir", "mostra extrema ansiedade antes do ocaso", ou "destila o breu dos carvalhos ao redor", mas não devo, em hipótese alguma, regredir à cadeia causal interminável, como um cachorro mordendo a cauda. Acabo por me conformar com um vaga e humilde dispersão dos seres, fechados em seu desinteresse e incomunicabilidade de fundo, e como um modelo mal-ajustado ao modelado permaneço em meu torpor indagativo, deitado na relva, tentando unir pedaços de frases a pedaços de coisas vivas.[559]

[559] RAMOS. *Ó*, p. 18-19.

O trabalho com a forma anima-nos, ao oferecer meios para que permaneçamos no reino das perguntas, ali onde a dúvida, a incerteza e a indeterminação são valores de abertura, a nos convidar para uma conversa infinita entre vozes e matérias. Trata-se, de fato, de uma conversa nem sempre linear, a indefinir muito mais do que a certificar, a deslocar mais do que a localizar. Quando a forma está *entre* estratégias e recursos artísticos, fazendo a *passagem* entre palavra e imagem, entre o corte e o contínuo, ela obriga a nossa atenção a se voltar para o incessante e para o interminável que se constrói entre obras, convertendo a escassez em potência de recomeço, de deslocamento, de experimentação.

Assim, o exemplo nos interroga, interrogando igualmente nossa arqueologia, o desejo e a força desse movimento investigativo sobre a origem, mas também sobre o que não se encontra na origem. Como não é nosso objetivo esgotar o estudo sobre a forma no contemporâneo, tampouco seríamos capazes de fazê-lo, passemos agora à obra do escritor Nuno Ramos, na tentativa de vislumbrar alguns sentidos do uso desse conceito, primeiramente em um ensaio desse artista que é também crítico, pensador da cultura e da história, dos processos aporéticos e paradigmáticos em que a realidade se relaciona com a sua representação. Curiosamente, o exercício do pensamento, em NR, parece responder a uma demanda interna à sua obra plástica, visual e literária, propondo outras possíveis ligações entre o conceito e a imaginação, o mundo e as imagens. Da continuidade helderiana, trabalhada pela metamorfose, passamos agora ao estudo da (im)possibilidade da serialidade e da sequencialidade que acabam por impor dobras aos múltiplos gestos que compõem seu trabalho.

Nesse sentido, buscaremos deslizar entre essas diferentes empreitadas, na tentativa de, junto ao seu pensamento experimental, compor um panorama parcial não só de sua obra artística, mas também do contemporâneo com o qual seu trabalho não perde o contato. Como já mencionamos, em entrevista a Rodrigo Naves, NR diz trabalhar com uma noção de "forma fraca", que o obriga a se manter em movimento constante. Logo adiante, confirma tal proposição alegando que não possui um "coração formal".[560] Essa afirmativa nos oferece mais do que uma chave ou uma explicação, mas uma espécie de elemento com qual debateremos, no intuito de identificar o paradigma ou a configuração da indeterminação que parece sobrepujar a dimensão formal de suas obras.

Essa movimentação constante, a afirmação da desmesura, o trânsito irrestrito entre as práticas artísticas, acabam por revelar uma espécie de afirmação do estado de ambiguidade do artista contemporâneo, que muito tem a ver com a experiência da *figura* da banda de Moebius, aquela superfície topológica formada pela junção de duas extremidades de uma fita torcida sobre

[560] RAMOS. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade, [s.p.].

si mesma, e cuja presença é fecunda na história da cultura brasileira, pelo menos desde a construção em aço inoxidável que o artista suíço Max Bill faz da fita em *Unidade tripartida*, obra vencedora do prêmio de escultura na primeira Bienal de São Paulo. Nela, a partir da experimentação do vazio, cria-se uma superfície curva, cujos dentro e fora, verso e reverso são dinâmicos, intercambiáveis. Não por acaso, ela foi trabalhada também na obra *Caminhando*, de Lygia Clark, em que uma tesoura propõe abrir a fita, tornando ao mesmo tempo infinito e particular a caminhada.

A fita, tomada não só como superfície topológica, mas também como espécie de engrenagem formada por uma *torção*, dá a ver, por uma perspectiva muito particular, os processos de reenvio mútuo e de desestabilização entre externo e interno, alto e baixo, margem e centro, sobretudo se pensarmos o rendimento que dela tirou Lacan em sua reflexão sobre a *extimidade* como "extimidade íntima".[561] Por mais que o psicanalista tenha focalizado a dimensão topológica dessa *figura*, há que se convir que tal dimensão existe em função de sua *forma*, da configuração que ela estabelece e engendra em termos de espaço.

Existindo em função da *orientabilidade*, a especificidade desse constructo responde pelo modo como, quando deslizamos em sua superfície, eventualmente nos encontramos no mesmo ponto de onde partimos, tendo a região superior se transformado em inferior. Importa-nos, portanto, salientar a importância da *figura* e da *forma* dessa torção que, no caso da arte, assume no próprio corpo da obra uma *coincidentia oppositorium*, o que nos instiga a perscrutar a maneira como toda forma se revela experiência e toda experiência se traduz em forma. Tania Rivera, ao estudar as implicações da fita na arte brasileira, descreveu: "O eu se revira poeticamente no espaço, abrindo mão da expressão direta para tornar-se ele mesmo forma sinuosa, forma indefinida. Forma".[562]

Se no contemporâneo a indefinição adquire estatuto positivo como manutenção da coincidência de opostos, isso nem sempre foi assim. Para lidar com ela, o discurso crítico valeu-se da ideia de *formação*. Que se trata de um de um verdadeiro *paradigma* para se pensar o Brasil dá-nos testemunho a recorrência do termo em títulos de obras ensaísticas como *Formação do Brasil contemporâneo*, do historiador Caio Prado Júnior, *Formação econômica do Brasil*, de Celso Furtado, *Formação histórica do Brasil*, escrita por Nelson Werneck Sodré. No âmbito da cultura, a análise do percurso traçado pelos brasileiros no seu "desejo de ter uma literatura"[563] é empreendida pela célebre obra de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira*, publicada em 1959. Nota-se, portanto, que o gesto interpretativo do Brasil não só se detém nas linhas evolutivas mais ou

[561] LACAN. *O seminário, livro VII*, p. 169.
[562] RIVERA. *O avesso do imaginário*, p. 213.
[563] CANDIDO. *Literatura e sociedade*, p. 27.

menos contínuas, as quais são nomeadas como *formação*, mas que esse mesmo processo, ao mesmo tempo que narra, classifica e descreve, também acaba por inaugurar performativamente o próprio campo do pensamento teórico-crítico em formação.

Candido é o precursor de um modo de pensar a produção literária que rompe com a linearidade de certa perspectiva histórica, presente, por exemplo, em *A literatura no Brasil*, obra monumental de Afrânio Coutinho, e também em seu *Conceito de literatura brasileira.* A decisão pelo dispositivo da *formação*, por Candido, procura dar a ver os processos cumulativos e de continuidade que possam ser tomados enquanto constituição de um sistema orgânico, no qual se interligam obra, público e fator social. Como comenta Roberto Schwarz: "Não se trata da continuidade pela continuidade, mas da constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças em presença e solicite o passo adiante".[564]

Por enfrentar, ao mesmo tempo, o objeto literário e a sua relação com a sociedade, Candido pode perceber a necessidade de se enfatizar menos a estrutura literária que o seu processo estruturante. Ensaios posteriores, como "Literatura e subdesenvolvimento" e "Dialética da malandragem", reconhecem a coexistência de formações literárias diversas, que nem sempre se integram à formação em primeiro plano, mantendo-se à margem dos valores e poderes dominantes. É pelo reconhecimento de uma forma da tradição e de uma forma moderna que o crítico passa de uma perspectiva em que a literatura brasileira visa participar do sistema para aquela em que ela se coloca contra o sistema.

Assim, toda uma corrente de críticos latino-americanos, constituída a partir de Candido, irá pensar a literatura brasileira a partir da especificidade da *forma*, como devir de um processo estruturante, considerando, para tal, a corrosão e a descontinuidade, e tomando a origem como um vazio, em torno do qual só é possível exercer uma atividade *genealógica*, como o faz, por exemplo, Sérgio Buarque de Holanda, diagnosticando que "a sociedade foi mal formada nesta terra, desde as suas raízes".[565] Esse descompasso se apresenta ainda no pensamento de críticos como Alfredo Bosi, para quem "[u]ma história da literatura brasileira que pretendesse ser verdadeira, isto é, fiel ao seu objeto, deveria admitir que os textos dispostos no tempo do relógio não têm nem a continuidade nem a organicidade dos fenômenos da natureza".[566]

Na ordem da obra foucaultiana, a genealogia vem suplementar a prática arqueológica – enquanto a segunda, como aqui nos propomos a fazer, descreve e analisa o que se diz, como se diz e por que se diz, a primeira busca a *configuração* dessas dizibilidades, o modo como elas se

[564] SCHWARZ. Nacional por subtração, p. 30-31.
[565] HOLANDA. *Raízes do Brasil*, p. 494.
[566] BOSI. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária, p. 11.

solidificam, materializam-se em *figuras*, a partir, sobretudo, da relação com fatores externos, contextuais. Não por acaso, o professor Ettore Finazzi-Agrò, leitor arguto de Candido e também da literatura brasileira, identifica na prática genealogista de invenção de uma tradição um importante dispositivo para se pensar o Brasil. A busca por uma forma ou por uma figura do disparate é, de fato, um dos maiores desafios políticos do método adotado por Candido. Portanto, estaria em nossas mãos não

> […] remontar o curso do tempo para descobrir no passado uma possível razão de ser do presente, mas sim investigar a "disseminação" dos fatos e das imagens, até recompor uma constelação precária de *figuras* em que se pode – e nos pode – surpreender um sentido comum.[567]

Ainda que pudéssemos supor uma linha cronológica a ancorar o desenho de uma *formação*, o que se percebe, na obra de Candido, é o procedimento de cruzamento entre arcadismo e romantismo, como dois dos momentos fundamentais em que a literatura brasileira se consolida como um conjunto de obras em que está posta uma função total, maior do que a soma das funções sociais, ideológicas, culturais etc. O disparate que vem à tona no estudo desses dois períodos assinala o desdobramento de uma das principais problemáticas advindas de nossa formação: o da *dupla fidelidade*. Atravessando tanto os árcades da segunda metade do século XVIII quanto os escritores do século XIX, essa marca se caracterizaria pela dinâmica da nossa formação ao mesmo tempo europeia e americana, notável, portanto, tanto em Cláudio Manuel da Costa quanto em Machado de Assis.

Entre *o não ser e o ser outro*,[568] entre as duas verdades, distintas e simultâneas, o artista brasileiro, sem possibilidade de articulação direta com o universal (quase sempre, sinônimo de europeu), e desafiado a inventar a tradição escrita a partir de seu vazio, que é também sempre o lugar negativo da linguagem, encontra-se, irremediavelmente, no *indecidível*, de que fala Derrida: "O indecidível não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões. Indecidível é a experiência daquilo que, estrangeiro, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, deve no entanto – é de dever que é preciso falar – entregar-se à decisão impossível, tendo embora em conta o direito e a regra".[569] Ele habita essa margem, esse limiar, ocupando-se tanto do que é próprio quanto do que recusa a apropriação, e elaborando, nesse sentido, um novo saber, um saber que precisa ser novo na medida em que estipula uma temporalidade própria, a irredutibilidade do paradoxo. Por isso, impõe-se ao artista investir nessa experiência da aporia, nessa tensão e nessa *torção*, em forma de Moebius ou de redemunho – os quais, embora pareçam

[567] FINAZZI-AGRÒ. Em formação. A literatura brasileira e a configuração da origem, p. 172. Grifo nosso.
[568] GOMES. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento, p. 90.
[569] DERRIDA. *Força de lei*, p. 46.

imobilizar qualquer produção, revogam justamente a necessidade e a urgência de se pensar o caso incalculável, o estrangeiro em nós mesmos, a *coincidentia oppositorum*.

*

NR, através de uma prática que poderíamos situar na linhagem *genealogista*, realiza uma espécie de giro na espiral da indecidibilidade, por meio do ensaio "No palácio de Moebius", como anteriormente citado, publicado na edição de novembro de 2013 da revista *piauí*, mas também através de alguns desdobramentos trabalhados em sua obra plástica, visual e literária. O texto é fruto de uma questão que já o mobilizava desde 2001, quando, ao escrever sobre Hélio Oiticica, atentou para o que lhe pareceu ser um paradoxo: no impulso de colocar a obra no mundo, de fazê-la encontrar uma recepção (isto é, na dobra denominada por Candido de sistema, constituída por autor, obra e público), ela mesma acaba criando uma dobra interna, uma cavidade, uma fenda. Alguma coisa não funciona bem na tríade, "resultado da absoluta falta de ressonância do objeto cultural na vida em que se insere",[570] de modo que podemos pensar que a própria noção de sistema é posta em xeque, sobretudo nas obras entre o final do século XIX e as últimas décadas do século XX. No ensaio mais antigo, o crítico nomeia esse processo de "dinâmica formal mais íntima",[571] na qual estaria em questão uma certa "ambiguidade entre dentro e fora",[572] própria de quase tudo aquilo que Oiticica produziu.

NR inclui nessa ambiguidade não apenas a relação da obra com o seu entorno, isto é, entre o artista e a recepção, mas também a estrutura binária estabelecida entre obra e texto, que produz uma espécie de circularidade e de eco entre cada uma dessas instâncias. Ao mesmo tempo, a qualidade dúplice (ou a *dupla fidelidade*) se manifesta na duplicação da vida nos interiores da obra e que, na especificidade da arte moderna, em vez de lhe garantir o contato com o mundo, distancia-a e a preserva disso. Se observamos, por um lado, algumas expressões do modernismo europeu, em franca tentativa de criar outros laços e diálogos com a vida, o contexto do Brasil faz dessa tentativa um modo de se interiorizar cada vez mais. Em suma, "materializar a obra no mundo acaba por criar um refúgio dentro dele".[573]

Por insistir nessa dobra interna, nessa intensificação da perspectiva de dentro, a obra de arte adia indefinidamente sua fronteira exterior, seu contorno definitivo. Essa seria uma das implicações na própria *dificuldade da forma*, de que fala o crítico Rodrigo Naves, e com quem NR

570 RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
571 RAMOS. À espera de um sol interno, p. 119.
572 RAMOS. À espera de um sol interno, p. 120.
573 RAMOS. À espera de um sol interno, p. 123.

dialoga tanto no ensaio da *piauí* quanto no do *Jornal do Brasil*. Na obra intitulada *A forma difícil*, Naves expõe aquilo que ele qualifica como uma "morosidade perceptiva",[574] que assola e atravessa obras de Mira Schendel, Amilcar de Castro, Guignard, Volpi, Debret, Segall. Sem esse compromisso com a exterioridade, tão característico da arte moderna, a arte brasileira ou a arte contaminada pelo *exemplo brasileiro* responderia através do desenvolvimento de uma "interioridade problemática".[575] São marcas dessa fase a profusão de ovos, cobras, corpos informes e andróginos, além de outras expressões que dão a ver a "o movimento íntimo e retraído"[576] das obras desse contexto.

Diante da *dificuldade formal* que se instaura com a modernidade, expressa também em uma *política da forma*[577] ou na poesia como o próprio acesso à dificuldade, de que fala Nancy, afirma-se na arte plástica brasileira, ou na obra de artistas que foram tangenciados pela experiência no Brasil, como Debret e Segall, não uma natureza qualquer, mas uma "natureza remissiva",[578] algo da ordem de um retraimento. Um passo é dado, mas esse passo não é nem para frente nem para trás, posto que, nesse caso, o cenário se aproxima à imagem da fita de Moebius. NR procura uma figura para dar a imagem desse paradoxo, e encontra na configuração dessa superfície topológica a possibilidade de pensar "certa dificuldade de expansão, de exteriorização, de embate com o mundo, [que] retorna como energia narcísica para a própria obra".[579]

Quando Lygia Clark decide por disponibilizar suas obras fora de toda moldura formal ou institucional, está, ao mesmo tempo, convidando o público para que a ative. O que o crítico nota é que para que a ação reanime a obra, ela precisa estar em repouso, imóvel ou adormecida. Nasce da *atividade* da primeira fase uma *passividade* crescente, na obra de Clark, que irá adquirir um sentido quase pedagógico em suas obras finais. Rivera compartilha, de certo modo, dessa perspectiva ao afirmar: "O *Caminhando* fará Lygia chegar ao 'pensamento mudo': nada além de pensamento, que nem precisa ser falado para o outro, que não é falado nem para si próprio".[580] Consciente do solipsismo típico do contexto brasileiro, mas também por causa de uma demanda interna à própria obra, sua engrenagem a faz voltar-se para dentro, para suas entranhas, para o seu nascimento. Não é por acaso que obras desse período intitulam-se com termos oriundos da biologia, como *Casulo*, *Bichos*, *Ovo*.

---

574 NAVES. *A forma difícil*, p. 19.
575 NAVES. *A forma difícil*, p. 25.
576 NAVES. *A forma difícil*, p. 27.
577 A expressão é utilizada por Raúl Antelo na introdução à obra *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*, para destacar o intuito da obra do crítico brasileiro.
578 NAVES. *A forma difícil*, p. 27.
579 RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
580 RIVERA. *O avesso do imaginário*, p. 37.

No caso de Oiticica, o corpo adentra o invólucro da obra, como nos famosos "Penetráveis" e "Parangolés", e também nas "Praças" e "Ninhos". A tendência de certa arte moderna de promover a fusão da arte e da vida é entendida aí como uma tentativa de estender a borda da obra, fazendo com que ela coincida com o mundo. Gonzalo Aguilar concorda com NR, ao tomar essa fase e a fase dos "Bólides" como

> as duas faces de um mesmo devir: voltando-se para o interior, para as vísceras, os *bólides* avançam rumo ao invisível para torná-lo tátil e dar um salto em relação à noção do que é arte. Desdobrando-se no fora, os parangolés testam o espaço público e buscam transformá-lo com imersões corporais e participações do espectador.[581]

No entanto, o corpo é apenas mais um elemento no labirinto criado com as dobras internas – ele é embrulhado por algo que devém circular, repetição. Sobre os "Ninhos", Waly Salomão escreve: "'Ninhos' e suas estruturas de arquipélagos: nem inteiriça nem linear nem insular: como uma televisão que transcodificasse o recôndito mais privado da vida privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: mundo-abrigo".[582]

Para Aguilar, os "Bólides" podem ser considerados como uma espécie de divisor na trajetória de Oiticica. "[U]ma fresta, um salto, uma ferida."[583] Quando no *Bólide caixa 01*, intitulado *Cartesiano*, superfícies são juntadas e anexadas por uma dobradiça, com o objetivo de construir uma caixa, essa *dobra* que já estava presente nos "Relevos espaciais" cumpre outra função, que é a de deixar uma parte da obra oculta. Só se desoculta a sua estrutura pela mão do espectador, posto que não se trata de um relevo, mas de um volume.

Para NR, ao mesmo tempo que o plano da obra é ser ativa, algo a condiciona a uma passividade para que seja o *participador* aquele que dará a sua dinâmica. Porque o corpo repousa, ele pode também dançar, como nos "Parangolés". Não por acaso, a continuidade de ordem musical que NR observa nas obras de Oiticica o direciona para o campo da música, propriamente dita. Não se trata apenas do contágio do artista visual com a musicalidade, ou da concepção de poema como canção, mas da realização de uma obra na qual esteja implicada o corpo, o ritmo, a visualidade. Em entrevista a Ligia Pape, Oiticica declara: "Faço música, pois acho que isso está mais perto de música do que de outra coisa qualquer. E não se trata de coisa musical. É música".[584]

NR partilha com o artista a importância do aspecto vivencial e propositivo da canção na cultura brasileira, e, em seu artigo sobre a "energia narcísica" da cultura brasileira, inclui o álbum

---

581 AGUILAR. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase*, p. 17.
582 SALOMÃO. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*, p. 27.
583 AGUILAR. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase*, p. 9.
584 OITICICA *apud* SALOMÃO. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?*, p. 33.

branco de João Gilberto, de 1973, e sua matéria "espessa, lenta, grave, sóbria",[585] que seria exemplar do efeito moebiusiano no aspecto da *duração*, característica mais notadamente cíclica no domínio da música. São efeitos intermináveis de *looping*, com mínimas variações, que garantem a apreensão "do núcleo profundo de toda música: o tempo".[586] Uma só energia produz e perpassa toda a peça, comprimindo as suas partes que, posteriormente, poderão retornar, dando prosseguimento ao circuito moebiusiano. A construção harmônica é, nesse sentido, atrasada ou adiantada: "A harmonia em João Gilberto, como se sabe, parece muitas vezes adiantada, como uma equipe de batedores que investigasse o caminho antes da passagem da melodia, ou atrasada, como se examinasse o que ela deixou para trás".[587]

Enquanto João Gilberto retorna para a aspereza da voz, para a dureza de um canto no qual as palavras importam menos que essa harmonia dissonante, Lygia Clark regressa ao feto, ao renascimento mais próximo da animalidade. Esse ir e vir se complexifica ainda mais na obra de Graciliano Ramos, em que a alfabetização revela-se tanto ferramenta de poder e de opressão quanto possibilidade de sobrevivência. O analfabetismo destaca-se em Graciliano em oposição ao grande alfabetizado que seria Guimarães Rosa e seu Zé Bebelo, estabelecendo uma oposição que é também indecidibilidade.

A artista visual Mira Schendel encerra o ensaio de NR, tendo a letra identificada como o elemento complexo de sua obra, a partícula mínima muitas vezes indistinta do traço, do rabisco, da mancha. Dois movimentos se realizam ao mesmo tempo em suas conhecidas *Monotipias*: o de expansão, tornando tudo legível, e o de contenção, proporcionado pelo anteparo extremamente frágil, a folha de papel-arroz. E essa irresolução não impede a obra, ao contrário, prolonga-a em extensas séries, sem, no entanto, torná-las densas, infladas ou excessivas.

Sem mencionar a discussão a respeito do *campo ampliado*, proposta por Rosalind Krauss, na segunda metade do século XX (coincidindo com o momento compreendido pelo ensaio "No palácio de Moebius"), NR acaba por sinalizar, indiretamente, como o caso brasileiro dialoga com essa tendência. A crítica norte-americana defende que, a partir de sua "condição negativa", imposta pela quebra de sua associação com o monumento (e pelo cancelamento da própria função do aspecto monumental), é a escultura que "vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem-lugar e extremamente auto-refencial".[588] Da negatividade surgem, portanto, dois conceitos com os quais a escultura não se identificava: o de paisagem e o de arquitetura. Ao observar obras de

[585] RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
[586] RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
[587] RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
[588] KRAUSS. A escultura em campo ampliado, p. 132.

Robert Morris, Richard Serra, Sol LeWitt e Bruce Nauman, Krauss nota como paisagem e não paisagem coincidem, assim como arquitetura e não arquitetura, traçando, a partir daí, um quadro com os quatro parâmetros, que, através de uma análise combinatória, responderiam pela ampliação do espectro de definições e práticas escultóricas possíveis.

Ainda que seja através da identificação de uma positividade com uma negatividade que a crítica pense a ampliação, o *exemplo brasileiro* impõe uma contenção nesse alargamento das fronteiras, perceptível também em outros artistas, como NR defende:

> Nisso, apesar de tão distantes, pode-se unir Mira Schendel e Graciliano Ramos, como também Oswaldo Goeldi, Paulinho da Viola e João Cabral de Melo Neto – numa certa anemia do que neles é ativo, na ausência de assertividade, no pertencimento de seus atos a um solo que os retém e anula. São, todos, artistas essencialmente antirretóricos (ao contrário de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Glauber Rocha ou Caetano Veloso), desconfiados da potência da linguagem que utilizam e procurando olhar com distância para os projetos que lhes foram oferecidos ou que encontraram sozinhos. Não é tanto pela força de um paradoxo (deparar involuntariamente com a pausa no ato, o dentro no fora, o retorno no impulso, como em Lygia Clark ou Hélio Oiticica) que entraram no palácio de Moebius, mas atraídos pelo silêncio de seus quartos vazios.[589]

Na engrenagem da obra desses artistas, a ilegibilidade, o repouso, a paragem e a fragilidade não cedem. Mira passa a escrever com algodão, acrílico, pó de tijolo – matérias tão leves quanto primitivas. Ao mesmo tempo que a artista é moderna, é também paleolítica por fazer as reentrâncias e irregularidades do anteparo inscreverem suas marcas naquilo que se escreve. Quando comenta sobre a crítica, NR expõe sua inclusão na lógica do indecidível:

> O *vazio* atribuído ao trabalho de Mira por tantos críticos (e inclusive por ela mesma) talvez seja, na verdade, a plenitude deste campo já *cheio*. Tudo o que for depositado nele deve servir apenas para acioná-lo, para mostrar sua autossuficiência, numa intrusão paradoxal.[590]

NR, por meio do gênero do ensaio como prática extremamente livre, breve e polêmica, que tanto tem a ver com a América Latina, desconstrói muito do que se entende comumente como *formação* de uma obra ou mesmo de uma dada cultura circunscrita espaço-temporalmente. O processo não se dá progressivamente, mas por desdobramentos de contrários, coincidência de opostos, manutenção da indecidibilidade em toda decisão. Segundo Derrida, "[o] indecidível permanece preso, alojado, ao menos como um fantasma, mas um fantasma essencial em qualquer decisão, em qualquer acontecimento de decisão".[591]

---

589 RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
590 RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.].
591 DERRIDA. *Força de lei*, p. 48.

Ainda que o crítico delimite temporalmente essa pulsão narcísica da cultura brasileira, não nos equivocamos em identificar a permanência de um sentimento de desencontro entre obra e público, além de uma polarização e de uma indecidibilidade, que podem ter no processo de formação interno à obra do artista a sua força mais singular. Afinal, em muitos casos, não se trata de tentar encontrar nem o próprio nem o impróprio, mas de aprender a permanecer no limiar. "Velar esta fronteira, filtrá-la, deixá-la lá como sombra e promessa mas atenuando e controlando sua presença, como quem vai fechando a persiana, é formalizar em termos próprios esta dificuldade", alerta-nos sensivelmente o crítico.[592]

*

NR trabalha com as figuras da *torção*, do *giro*, da *volta*. Mais fundamentalmente, poderíamos ressaltar o sentido de um movimento circular partilhado por essas figuras. No *Traité des tropes*, escrito no século XVIII, Du Marsair explica a constituição do sentido de *tropo*, que, para a presente pesquisa, tanto teria a dizer sobre a questão do significado *dos* e *nos* trópicos, para além de o termo também constituir a origem do *trobar*:

> Les Tropes sont des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification, qui nest pas précifément la signification própre de ce mot; ainsi pour entendre ce que cest qui une trope il fault comencer par bien comprendre ce que cest que la signification propre d'un mot. Ces figures sont apelées *tropes* du grec tropé, conversio, dont la racine est *trepo*, verto, *je tourne*. Elles sont aussi appelées, parce que quand on prend un mot dans le sens figuré, on le tourne, pour ainsi dire, asin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre.[593]

Quando salientamos a importância da *maneira* de o poema dizer, de seu *meio* ou *modo* particular de uso da linguagem, estamos enfatizando apenas parte da tradução de *tropos*. Esse termo, raiz linguística e simbólica dos trópicos, constrói-se precisamente no impasse entre contrastes, na manutenção de uma ambiguidade fundamental. Para onde a obra se volta, como ela volta, ao que o artista permanece voltado, disso se trata a questão. João Camillo Penna, em *Tropo tropicalista*, cuja epígrafe cita o tratado, desdobra a querela estabelecida entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso, a respeito do tropicalismo. Sabe-se que a leitura que o crítico faz de

[592] RAMOS. À espera de um sol interno, p. 140.
[593] "Os Tropos são figuras pelas quais uma palavra é construída para ter um significado que não é precisamente o significado daquela palavra; então, para ouvir o que é um tropo deve-se começar por entender o que é o significado próprio de uma palavra […] Figuras são chamadas *tropos*, do grego *tropos*, *conversio*, cuja raiz é trepo, verto, eu viro. Elas são assim chamadas, porque quando tomamos uma palavra no sentido figurado, ela se transforma, por assim dizer, para significar o que não significa no sentido apropriado" (DU MARSAIS. *Traité des tropes*, p. 14. Tradução nossa).

Verdade tropical, em ensaio homônimo, detém-se sobretudo na pretensa falta de comprometimento e identificação do artista em questão com o povo brasileiro durante a ditadura de 1964. Penna se propõe, a partir de uma leitura cerrada do relato de Caetano, bem como de suas canções, a identificar essa ligação, afinal, "[c]omo pode desaparecer o 'povo' se este respira a cada vez que pulsa o ritmo contramétrico, como eterno retorno desencontrado a si da presença negra (afro-brasileira) de sua matriz?".[594]

De maneira geral, essa discussão nos compete, aqui, posto que o problema se estabelece a partir das divergências quanto às condições de possibilidade e de impossibilidade da ação artística enquanto ação política e sobre as diferenças entre regime representativo e regime estético. Como certeiramente identifica Camillo Penna, os movimentos decorrentes de Maio de 1968 se pautam por uma crítica aos modos de *mediação*, "a favor da criação de canais *imediatos*".[595] Schwarz não teria notado a força da canção popular porque, a seu ver, "a canção não é uma forma, simplesmente isso".[596] A forma transfere sua função de mediação, como observamos em Lukács, por exemplo, em *A alma e as formas*, para a de uma experiência e um experimento. A rigor, a percepção lukácsiana da forma como condição da verdade é emblemática de toda uma tradição marxista, que tem na mediação sua verdade, como comenta Judith Butler: "a 'forma' literária nem é conjurada subjetivamente nem imposta objetivamente; antes, ela estabelece a possibilidade de uma *mediação* – e até mesmo de um vínculo indissolúvel – entre o subjetivo e o objetivo".[597]

Quando se abandona essa concepção da forma como articulação, sua política da *imediaticidade* terá a ver, portanto, com a proposição de uma *equivocidade*, isto é, com um emprego que não se resume ao sentido que aparenta. Retornando a NR, o que sobressai de seus dois ensaios, em diálogo com a querela repensada por Camillo Penna, é que parece sempre restar algo da ordem de uma potência não realizada na arte brasileira, em aliança com a multiplicidade, com o que há de vir, com o sentido figurado que dobra a significação, verte-a para dentro. À primeira vista, parece um *equívoco*. Em NR, o que importa é precisamente a possibilidade de uma *imediaticidade* da memória que resiste na canção, fazendo durar não tanto a palavra, mas o descompasso:

> a *história* nasce em nossa canção. Mas já nasce como retorno, e é a partir desse retorno que consegue se perceber como progresso. Tudo o que foi se oferece novamente, podendo ser revisto, recantado, colocado no circuito não natural daquela harmonia dissonante, daquela voz que, se de um lado corrige os trejeitos do bolero e do samba-canção, de outro cria estranhíssimas dicções e manias, daquele violão que abre o tempo para minuciosos circuitos e intervalos,

[594] PENNA. *O tropo tropicalista*, p. 162.
[595] PENNA. *O tropo tropicalista*, p. 165.
[596] BURNETT. Sobre "O tropo tropicalista" de João Camillo Penna, [s.p.].
[597] BUTLER. Introdução, p. 14. Grifo nosso.

> fugazes labirintos internos que a batida tradicional do samba não conseguia escutar.[598]

João Gilberto estranha a música. Se, para HH, a gravidade da decisão corresponde à necessidade de *mudança* da obra para que ela se torne contínua, para que ela realize o contínuo nas vozes, no exemplo de NR, há uma espécie de determinação tornando a decisão muito menos nítida do que a indecidibilidade, o que posteriormente será assumido como potência das múltiplas significações.

Nesse mesmo sentido, os "Parangolés" de Oiticica, por exemplo, impossibilitam a totalização da experiência, a unificação dos pontos de vista – dificultando o acesso à obra, ao criarem "compartimentos, lajes, esconderijos, malas de fundo falso, tabiques, puxadinhos, biombos que não passam pela mediação da sociedade que os acossa".[599] É por esse motivo que NR classificará a obra de arte de meados do século XX como *solipsista*. A saída para enfrentar o mundo se revela o afastar-se dele. Essa reversibilidade é notada também por Waly Salomão, na sua obra-homenagem ao artista:

> Igual a um labirinto e a arte proverá das favelas do Rio de Janeiro. Variedade de elementos e, principalmente, ambiguidade de tratamento. Escrever tateando como se experimentasse saber das coisas que não se sabia ainda que se sabia. Os materiais heteróclitos, multiformes, *almejando um sentido esperto de forma*. A passagem do caos ao cosmo, e a rara capacidade de se esvaziar de novo e retraçar o caminho inverso, do cosmo ao caos.[600]

De certa maneira, esse caminho para dentro, *do cosmo ao caos*, é o desdobramento particular de uma situação mais generalizada, comentada por Adorno em sua "Palestra sobre lírica e sociedade", na qual se afirma que "a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela".[601] NR, em sua produção visual e literária, não cessa de emitir algumas perguntas sobre esse mesmo *deslizamento* entre matérias, como se algo desse processo ainda precisasse ser entendido não tanto hermeneuticamente quanto esteticamente, ou na dobra entre esses dois domínios. Há em sua obra, como na de Oiticica, um lugar onde a própria transitividade adquire estatuto de permanência e potência afirmativa. Tudo aquilo que é identificado como defeito nas descrições da arte brasileira, em termos de *má formação*, *falta de proporção*, *ausência de genética*, adquire um outro sentido, mais *esperto* talvez. Interessa-lhe, portanto, menos a formação de uma arte tipicamente brasileira do que trabalhar com os estados inconclusos da matéria, transformando-os em um paradigma e criando meios para que eles sejam

[598] RAMOS. No palácio de Moebius, [s.p.]. Grifo do autor.
[599] SALOMÃO. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé*?, p. 47.
[600] SALOMÃO. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé*?, p. 8. Grifo nosso.
[601] ADORNO. Palestra sobre lírica e sociedade, p. 66.

pensados e experimentados em seu próprio devir, ou em sua própria impossibilidade de devir, como o que escreve em *Ó*:

> Estamos afundados em nossa carne, com mínimas janelas de conexão. Toda linguagem, toda ciência, toda poesia quer aumentar a transparência desse vidro frágil, mas acaba por aumentar sua espessura – em vez de fazer durar a epifania, substitui-se a ela, criando uma nova camada de isolamento.[602]

Quando NR se debruça sobre o exemplo brasileiro, tentando reconhecer o enredo problemático que o fundamenta, e ao propor na figura de uma torção a sua imagem mais particular, está também afirmando a importância da hipótese e do ensaio para a questão da origem, dando uma forma provisória e precária a esse início ou a esse estado de coisas. Se a forma é função do espaço e do tempo, ela é também um corte, uma decisão que ao mesmo tempo junta e separa, inclui e exclui dados de seu contexto. É nesse sentido que a espiral da indecidibilidade propõe um pensar de outra forma, apto a relacionar elementos de discursividades diferentes, de origens distintas. À pergunta de como se escrever uma história que não seja nem sequencial nem consequencial, ou à de como liberar essa energia narcísica, NR propõe hipóteses em obra, obras que são também hipóteses.

*

[602] RAMOS. *Ó*, p. 253.

OU O QUADRO CONTÍNUO

Passei o asfalto frio sobre o breu, escurecendo-o. Parecia uma lama oleosa de grande toxicidade. Espalhei depois com um pincel o breu derretido sobre o asfalto frio para secá-lo. O resultado foi uma espécie de borracha brilhante, mineral, que recobria o feltro que estava por baixo de modo estranho. Agora eu tinha um pedaço de algo. Precisava erguer aquilo, dar forma, mas não sabia como determinar essa forma. Não sei por que qualquer escolha parecia tão falsa. Queria que ela aparecesse por si só. Então juntei simplesmente vários pedaços e costurei num tapete disforme. Mas os contornos desse tapete pareciam sempre escolhidos cuidadosamente. Acabei destruindo tudo. Não consigo passar da pele.[603]

[603] RAMOS. *Cujo*, p. 19.

O artista pinta, molda, mistura, escreve. Junta, separa, desloca, recorta. Faz um tapete, uma superfície dobrada, desdobrada, redobrada pelas hipóteses e pelas perguntas elaboradas *nas* obras, que repercutem no espaço entre elas e nós, no diálogo que se estabelece entre cada gesto artístico, em uma correspondência feita de distorções, de traduções, de adaptações. Esse tapete, no qual o artista imagina juntar todas as coisas do mundo, mais do que apoiar nossos pés, nossos passos, disfarça a ausência de um suporte. Movemo-nos sem centro, interrogados pela própria possibilidade de uma origem. Muitas vezes, o artista deseja que a matéria emerja a partir de um gesto obscurecido ou de decisões que passem quase despercebidas. A ideia seria talvez a de que a obra fosse gerada por si mesma, ou por outra obra, de modo que o artista fosse apenas uma força imperceptível. "É preciso devolver aos objetos fabricados e de uso comum a autonomia do que não tem autor nem utilidade nenhuma", escreve NR em *Cujo*, sua primeira obra literária.[604]

Um tapete, como uma pele que encobre o piso, pode servir tanto de delimitação quanto de suporte, mas pode também ser disfarce, máscara, dissimulação desse espaço que, na obra, não é apenas representável, como nas pinturas, mas também percorrível, experimentável. Deseja-se romper a pele (ou romper com a pele) para que se criem espaços dentro do espaço, exponenciando as potencialidades criativas e críticas. É notável como a produção do artista flerta com maquinarias reprodutoras de som, ruído, voz, que não são exatamente dispostas em qualquer espaço, mas o ocupam, de modo a evidenciar o infinito de possibilidades que ele abre. Na instalação *O direito à preguiça*, parte da exposição homônima, realizada em 2016 no CCBB de Belo Horizonte, tubos de um andaime são conectados a tubos de um órgão, de modo que, juntos, reproduzem uma versão em *loop* da música "Samba de uma nota só". A imensa altitude desse andaime-órgão cria um efeito irônico em contraste não só com o título da obra, afinal, o que sobressai de sua visão é precisamente o seu esforço arquitetônico e a multiplicidade de elementos que atuam para o seu funcionamento, mas também por uma possível aproximação com a ideia de *ready-made*.

No caso da obra de NR, não se trata exatamente do deslocamento de objetos perdidos ou de objetos do cotidiano para o espaço institucionalizado do museu, mas da intrusão de objetos projetados especificamente para as dimensões que irão abrigá-los, de modo que o elemento estranho avance também em direção ao lugar do público. A obra toma o lugar (sonoro, espacial, óptico, físico, simbólico) da recepção, antes mesmo de testá-la, de colocá-la à prova. Joca Reiners Terron, em um texto que compõe o catálogo, narra o momento em que, na abertura da exposição, a máquina é posta para funcionar:

[604] RAMOS. *Cujo*, p. 59.

> Ao erguer de taças de prosecco, um software começou a tocar em loop o "Samba de uma nota sóóó", composição de Nuno Ramos e Leandro César a partir da canção de Tom Jobim e Newton Mendonça, e uma ventoinha com três foles a impulsioná-lo por meio dos tubos de andaime, até que encontrassem as flautas retiradas ao órgão ali incorporadas quase que imperceptivelmente. Enquanto o som de pesadelo roubava da canção tão conhecida do público qualquer aspecto de dócil familiaridade, o incômodo aterrissava no pátio do CCBB. Olhares de estranhamento dirigidos ao alto. O caminho das taças até a boca era interrompido pelo som ensurdecedor. Vozes que subiam para superar o obstáculo sonoro subtraindo amenidade à conversação.[605]

Algumas obras de NR são, de fato, obstáculos. Elas não propõem saídas, ao contrário, impedem-nas, assim como impedem o prosseguir do reconhecimento sonoro, a identificação afetiva mais imeadiata e não meditada. O andaime-órgão desconstrói a construção, revela a engenharia escondendo seu verdadeiro mecanismo de produção e reprodução de som. Desse modo, a obra atua de dentro de um reconhecimento parcial em favor do estranhamento. Há qualquer coisa como a manutenção daquela única nota, a partir da qual se dá tanto a autenticação quanto a violação.

Não são raras as vezes em que o artista recolhe do cancioneiro popular a matéria, a voz e o som para propor testes que deem sinal desse "insuspeito habitual".[606]A imediaticidade das composições, quase sempre provenientes do samba, é tensionada de maneira que o caráter de *mediação* seja interrogado e posto em questão. Ressalta-se, nesse caso, a dificuldade de a obra de arte mediar seja a relação entre si e o público, seja a do público com o espaço do museu, ou mesmo a do museu com o artista.

A mediação resultante (e a única possível) seria a da obra com outras obras, a da *dobra* entre obras, via desconstrução, violação, destruição. O breu, substância resultante da destilação do pinheiro, tão presente nas obras de NR, e citado na epígrafe com que abrimos esta seção da tese, é reiteradamente reaproveitado simbolicamente de obra para obra. A propósito, essa matéria, amplamente presente na região amazônica, apresenta uma variedade de usos, servindo tanto para práticas de cura quanto para iluminação, remendo de embarcações etc. Essa multiplicidade de empregos é certamente aproveitada pelo artista e se faz notar tanto em instalações como *Hora da razão* quanto, de certo modo, também em *Cujo*, escrito entre 1989 e 1992, que nasce da obra plástica de NR, como desejo de relato dos processos ou, em outras palavras, como *prosa de ateliê*.

---

[605] TERRON. Ataque à música (ou a razão monstruosa de Nuno Ramos), p. 14.
[606] A expressão é de Terron, no ensaio supracitado. Cf. TERRON. Ataque à música (ou a razão monstruosa de Nuno Ramos), p. 17.

Essa obra, considerada por Júlia Studart como "goma difícil de definir",[607] é nomeada por um pronome relativo que dá a ver a necessidade de contextualização da linguagem verbal para que ela faça sentido. O narrador descreve as suas ações com a matéria, sem se desligar das implicações que a matéria tem na linguagem, quando a linguagem tenta apreendê-la. O que *indicam* as palavras senão o seu próprio ter-lugar?

A expressão de Studart é preciosa no sentido em que tenta atravessar as particularidades da matéria verbal e da matéria-substância, afinal, é precisamente esse o gesto de *Cujo*. No entanto, nem sempre os esforços críticos em relação à obra de NR se arriscam a aproximar esses domínios. Mas é a leitura dessa obra literária, do que nela se diz, que deve guiar nosso exercício de aproximação, afinal, "[s]eria preciso, então, que os materiais se transformassem uns nos outros ininterruptamente e, o que é mais difícil, encontrar um nome para este material proteico, um nome que tivesse as mesmas propriedades dele",[608] escreve a voz sobre o intuito da(s) obra(s). Mas cabe colocar pedra dentro da palavra pedra?

Logo no início, o narrador declara qual é o seu objetivo: "Inventar uma pele para tudo".[609] Ora, a pele além de mediar, intervém e intercede. A pele atua pelo reconhecimento e pela separação. No entanto, na matéria e na textura do texto, as peles e as cascas se sobrepõem; elas adiam o fim derradeiro, a substância inencontrável:

> Comecei a arrancar a pele das coisas. Queria ver o que havia debaixo. Ergui a superfície do assoalho, que saiu inteira, sem quebrar. Tive de descascar a pele dos tijolos aos poucos, com paciência. A pele do cimento era a mais fina de todas e a dos azulejos refletia como um espelho. Debaixo destas peles parecia haver outra pele, idêntica porém enrugada. Retirei mais esta camada e o enrugado da superfície aumentou. […] Por trás de cada pele, portanto, encontrei apenas formas degradadas da pele superficial. Ainda que os dados não sejam suficientes, devo concluir que esta primeira camada não recobre um interior diferenciado, mas é a expressão mais estável deste interior, que a repete monotonamente.[610]

À questão do que há por debaixo da pele NR responde reposicionando o mistério, até porque pensar as coisas por sua pele não diz da essência, mas daquilo que a distingue na superfície. As perguntas que suas obras colocam, seja através da linguagem verbal, seja através da matéria ou da imagem, são deslocadas de modo e serem testadas em outros planos, em outras texturas. A instável e instigante relação entre palavra e matéria, narrada em *Cujo*, é desdobrada das obras *Breu* (1990), *Vidrotexto 1*, *2* e *3* (1991), *Aranha* (1991) e *Canoa* (1992), e ainda em *111*, como se ela mesmo procurasse outros espaços, pedindo passagem, demandando outras relações.

607 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 14.
608 RAMOS. *Cujo*, p. 9.
609 RAMOS. *Cujo*, p. 19.
610 RAMOS. *Cujo*, p. 33.

Trechos da obra plástica são ordenados na obra literária, e aquilo que era escrito com vaselina, óleo e vidro fundido, que posteriormente dão lugar à parafina, à resina e à massa de vidraceiro, e, ao final, passa a ser escrito com cal e gesso, produzem outros efeitos quando transpostos para o papel, para o formato livro.

No *Vidrotexto 3*, por exemplo, a transparência refletora do vidro no qual se escreve *versus* a transparência das garrafas que apoiam as estruturas escritas trazem para a cena da obra o entorno de onde ela se insere, adicionando mais uma camada de sentido ao que as palavras dizem: "o contínuo do céu de fora contra o contínuo do chão de dentro".[611] Sabemos que o vidro possui ampla repercussão na arte moderna, ao menos com Baudelaire na literatura e Duchamp nas artes visuais a tornarem ambíguos os valores de transparência e de reflexão. Ambos compuseram obras em que os próprios valores parecem entrar em condição de suspensão, posto que, como no caso dos poemas em prosa de *O Spleen de Paris* (1869) ou em *La mariée mise à nu par ces delibataires, même* (1915-1923), também chamado de *Le grande verre*, o que está em questão é a permeabilidade de todas as coisas.

Na obra de NR, afirma-se ainda: "O som da chuva contra o som das fontes".[612] Há um *fora da linguagem* que se reflete na própria palavra espelhada, como se a palavra mesma se lançasse ao exterior, ao estrangeiro, trazendo-o para dentro, mesmo que enquanto ruído ou reflexo, para estranhá-lo, para mirá-lo, evocando-o, invocando-o. A palavra nesse entre-lugar não se ancora na relação dentro-fora, mas *dramatiza* a separação entre arte e vida. É como se, consciente das múltiplas inaptidões e privações com que a obra lida na tentativa de atravessar a pele das coisas, ela produzisse a sua própria ameaça, o seu próprio risco de desabamento. "A pele solta quando o interior seca",[613] afirma o narrador mais à frente.

A impermanência, portanto, faz aparecerem sintomas provenientes do deslocamento entre anteparos: esses sintomas seriam o risco do apagamento, da distorção, da ilegibilidade. De onde vem a palavra, afinal, da matéria ou da fala? Se a palavra é uma imagem, como ela reflete? Qual o seu destino, o seu movimento mais próprio, que NR tanto deseja esgotar? O artista movimenta a palavra entre as suas obras, deslocando-as da página para a parede, da legibilidade para a ilegibilidade, da inscrição para o suporte. Se havia uma espécie de imobilidade no sentido de uma não saída da fita de Moebius, o contemporâneo em NR agita-se e esforça-se para colocar a arte em movimento, propondo *testes de resistências*,[614] mais do que testes de reconhecimento ou de identificação.

---

611 RAMOS. *Cujo*, p. 69.
612 RAMOS. *Cujo*, p. 69.
613 RAMOS. *Cujo*, p. 57.
614 A expressão é de Terron, no ensaio que acompanha o catálogo de *O direito à preguiça*. "No caso específico de parte significativa dos trabalhos reunidos por Nuno Ramos nesta mostra, o contrário também pode ser verdadeiro, dado o

Importante aqui é perceber a *gênese* como uma série de reenvios, inclusive em direção à *destruição*; da palavra para a imagem e da imagem para a palavra, da obra enquanto produto do artista e do artista enquanto produto da obra – a forma que ambos adquirem em entrelaçamento com o *informe*, com a força que destitui qualquer fixidez, qualquer estabilidade. O contínuo, a passagem e o reenvio não se fazem sem deixar a marca da disjunção. No centro não está a essência, mas aquilo que afasta: "O terror abre-se assim, como uma alcachofra, em camadas sucessivas rumo a um centro sempre adiado e cada etapa, cada revelação, é somente a infância do terror futuro e completo".[615]

Dar continuidade às questões, abrindo-as, transportando-as, eis a tarefa que NR assume, criando "séries sempre imprevistas, por dentro de suas narrativas".[616] Em *Aranha*, o texto proveniente de *Cujo* é invadido por patas agigantadas do animal, que partilha com o escrito no chão e na parede uma base de coloração amarelada. Algo próximo ao escarro descrito por Bataille: "afirmar que o universo não se parece com nada, e mais não é do que *informe*, equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro".[617] Essa descrição é também uma "contradição",[618] por dizer a não semelhança e logo em seguida afirmar a similitude do mundo, criando a própria questão da *equivocidade* ou da indecidibilidade: o mundo tem ou não tem aparência? Assemelhar-se a uma aranha ou a um escarro diz de uma *baixa semelhança* ou diz que a própria semelhança é uma questão de metamorfose?

Um dia as coisas se parecem, noutro não mais vemos o que as tornava semelhantes. Como nos lembra Didi-Huberman, "o informe de modo algum qualifica termos – 'coisas informes' enquanto tais – e sim relações: o informe não é nem uma pura e simples negação da forma nem uma pura e simples ausência de forma".[619] Para o crítico, importa perceber o que faz o informe, a desclassificação que opera. O texto sobrepujado pela *Aranha* evidencia de modo tocante essa desestabilização e esse tornar inoperante:

> Eu quis ver mas não o vi. Eu quis ter mas não o tive. Eu quis. Eu quis o deus mas não o tive. Eu quis o homem, o filho, o primeiro bicho mas não os pude ver. Estava deitado, desperto. Estava desde o início. Quis me mover mas não me movi. Eu quis. Estava debruçado, morto desde o início. A grama alta quase não me deixava ver. Quis ficar acordado mas dormi. Estava deitado, debruçado bem morto. Quis ver o primeiro bicho e a raiz da primeira planta. A grama alta não me deixava ver. Os olhos esbugalhados quase morriam pela última vez. Estava ali desde o comecinho. Eu quis o medo mas não o pude ter. Quis o

teste de resistência aplicado a alguns materiais reconhecidamente pertencentes ao repertório afetivo do artista". Cf. TERRON. Ataque à música (ou a razão monstruosa de Nuno Ramos), p. 17. Grifo nosso.
615 RAMOS. *Cujo*, p. 25.
616 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 39.
617 BATAILLE. *A mutilação sacrificial e a orelha de Van Gogh*, p. 98-99.
618 OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 49.
619 DIDI-HUBERMAN. *A semelhança informe*, p. 148.

> sono, a arca, algum algarismo romano. Quis o homem, mas não este aqui. Quis um deus, mas não este aqui. Ouvi os mil ruídos sem saber do quê. Estava debruçado sobre a grama. Quis virar o corpo e olhar o céu mas não este aqui. Quis olhar a carne desde o comecinho, por trás da pele mas não demasiado profundo. Quis o medo mas não disso aí. Quis dizer: disso aí. Quis virar o corpo mas sem me mexer. Estava morto desde a primeira planta. Estava morto bem morto desde o comecinho da primeira planta. Era um fóssil da primeira planta mas não esta planta aí. Quis dizer: esta planta aí. Quis olhar, olhar, olhar isto aqui. Estava debruçado sobre a grama alta sem me mexer. Quis virar o corpo e ver o céu mas não este aqui. Estava bem morto e quis dizer isto aqui.[620]

Ali, *aí*, *aqui* são todas marcas da diferença entre língua e fala, semiótica e semântica, signo e discurso. Marcam sobretudo a impossibilidade de a língua falar sozinha. Marcelo Jacques de Moraes nota como em Bataille o *informe* opera de modo que se produza "uma forma que seja abertura para sua própria perturbação".[621] Ao compor *Cujo*, e na sua transcrição para *Aranha*, esse emaranhado de impotências acaba por constituir verdadeiras *armadilhas de linguagem* – modos de capturar a atenção do leitor, prometendo um sentido que, no caso, é sempre precário, condicionado pela circunstância, provocado pela sombra da semelhança informe. Por isso a obra está sempre se esquivando no movimento, fazendo do seu deslocamento um procedimento e um objeto, um sintagma e um paradigma. Uma perturbação na linguagem.

O problema da composição da obra de arte, sobretudo no que toca à questão da forma, permanece, por esse motivo, em suspensão, "como uma gosma, sempre em potência e nunca completamente determinada",[622] posto que se pauta na relação entre a obra e o pensamento desdobrado sobre ela, ou entre o que se enuncia e o ato enunciado, na diferença entre o *mostrar* do pronome com que nomeia sua obra *Cujo*, ou do indicar expresso em *Ó*, e o *significar* da linguagem articulada e contextualizada. Entre uma e outra, uma experiência em extensão, um estranhamento derivado do deslocamento, das relações, das mudanças, das montagens, e não em linha reta.

Afinal, diante do contemporâneo que não deixa de nos interrogar a respeito da especificidade da arte, o que pode a forma? O que faz forma e o que a forma faz na obra? Como tentamos demonstrar até aqui, não se trata de questões fáceis. Ao contrário, é a dificuldade do exemplo da arte brasileira que faz a questão. Por mais que NR afirme trabalhar com uma noção de *forma fraca*, o que lhe permitiria o trânsito, a indefinição, a transformação, o trabalho com "o que vem antes e depois da forma",[623] também podemos defender que o conceito em questão é que revela sua *fraqueza* ou sua *impotência* quando tenta alcançar todos os fluxos e inflexões gerados

620 RAMOS. *Cujo*, p. 27-29.
621 MORAES. As formações do informe e do abjeto em Georges Bataille, p. 85.
622 RAMOS. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade, [s.p.].
623 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 13.

em ato na obra. Para Moraes, o sentido do informe seria o mesmo que o sentido freudiano de formação:

> ou seja, como sintoma, isto é, como expressão material de um conflito, de latências, como eixo de um jogo de forças entre representações anacrônicas, como movimento mal resolvido de homegeneização do heterogêneo, como índice de uma topologia complexa a partir da qual nosso olhar desliza entre o que vemos naquilo que olhamos e o que nos olha naquilo que vemos…[624]

Instalar o texto literário em diferentes contextos e condições é empenhar-se, portanto, no jogo de forças que funda a obra de arte, perturbando, pelo informe, aquela falsa homogeneidade semântica. Olhar um texto é diferente de lê-lo – isso depreendemos das distintas experiências da palavra. "Voz. A palavra de um deus, impressa, é a mesma palavra de um asno", diz-se em *Cujo*. A palavra trabalhada em cal, em breu, em vidro não tenta evadir-se da lacuna que promove o desligamento da voz com a autoria, mas operar na desconstrução da hierarquia entre legível e visível, entre o ver e o olhar, complexificando qualquer tentativa de encontrar no heterogêneo uma origem.

A obra cria, assim, uma topologia complexa, dando acesso a fundamentos e a direções nem sempre reconhecíveis. O olhar parece problematizar as relações entre o ponto e o espaço de vista, isto é, entre a posição do sujeito e as condições dessa posição para a construção da perspectiva. Naquela mesma entrevista a Naves, logo após dizer sobre a sua ideia de forma como uma "goma, sempre em potência, nunca determinada", completa afirmando que "no plano mais pessoal, nunca perdi uma admiração adolescente pela idéia de heteronomia, como ela aparece em Fernando Pessoa".[625] Para além da importância do que é hétero, do grego *héteros*, "outro, diferente",[626] podemos afirmar que a heteronímia dialoga com a sua obra no sentido de uma problematização da origem. Pode-se caminhar em torno da palavra sem que sua grafia se reduza à leitura, impedindo, nesse caso, que a obra devenha documento, monumento, arquivo, assim como as obras dos heterônomos permanecem na autoria indecidível, entre eles mesmos e o ortônimo Fernando Pessoa.

Na proposição de uma desorientação, de uma abertura que pressupõe não só o inacabamento, mas também a infinitização de uma série diferenciante, as obras de NR acabam por perfurar camadas, encontrando fósseis, desdobrando impasses, fazendo do artista uma espécie de "arqueólogo malcomportado",[627] como classifica Studart. O exercício artístico se mantém entre a coleção e a transgressão, a recolha e a dispersão.

---

[624] MORAES. As formações do informe e do abjeto em Georges Bataille, p. 86.
[625] RAMOS. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade, [s.p.].
[626] CF. CUNHA. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, p. 335.
[627] A especialista na obra de Nuno Ramos recupera e transpõe a expressão utilizada por Verônica Stigger para pensar a relação do artista Flávio de Carvalho com as coleções de moda e a possibilidade transgressão transversal desse

De certo modo, essa imagem é representativa de toda uma perspectiva do artista contemporâneo. Se, como define Agamben, "a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia. […] E ser contemporâneo significa, neste sentido, voltar a um presente em que não estamos mais",[628] cabe à arte manter em suspenso essa aderência ao tempo através da visada que coloca em crise as próprias camadas temporais que se reputam ao presente. E, como defendemos, se a arqueologia solicita a genealogia, se a busca pela dizibilidade e inteligibilidade da forma demanda o entendimento de como ela se organiza na arte, a tarefa de retirar a pele, de descascar o tempo, deve tentar responder ao modo como ele se sobrepôs.

Se o arqueólogo-artista encontra rastros e sobrevivências, atualiza-os nos gestos, nas experiências que suas obras propõem. Repete-os indefinidamente até que o limite seja o próprio cansaço – nem sempre do artista, mas da própria matéria em seu processo. "A natureza é mais repetitiva do que gostaríamos de admitir – é que somos tão repetitivos quanto ela: por trás da ambição, a ambição, no interior do cansaço, o cansaço mesmo".[629] A repetição impõe um limite – não há nada além dela. Seu processo diferenciante é já o que constitui a arqueologia como história dos impasses da formalização. Na *anotação*[630] que *Cujo* realiza, descrevem-se não só as dinâmicas de interação das matérias, mas também o acontecimento da decomposição, como se a própria palavra tivesse a ver com essa queda: "A pele do conteúdo cai. Depois de muitas peles, o próprio conteúdo cai. Depois o caído cai. Até a aniquilação".[631] O que sobra é sempre a outra obra da obra – esse contínuo que liga as questões fundamentais para um artista.

Mais adiante, NR conclui, em uma visada que ecoa a tese do formalismo russo, sobre o obscurecimento da forma: "A forma deve esconder sua origem, de modo que pareça ilógica e arbitrária".[632] Esconder a origem é também disfarçar o autor como fonte originária, trazendo para o primeiro plano outras obras, outros gestos, outras dinâmicas às quais ela se vê entrelaçada. Essas camadas que brotam, que dobram a literatura no museu, fazem durar a beleza, no seu tempo "humano, corpóreo, fraco e decaído",[633] no inconciliável das partes da obra, no seu deslocamento operacional.

Studart comenta que é possível tomar a *forma fraca* também como "inoperação do comum", forma "indefinida e potente ao mesmo tempo, quase uma potência passiva como dobra

---

colecionismo. Cf. STUDART. Nuno Ramos e suas metamorfoses, p. 47; STIGGER. Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade.

628 AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, p. 70.

629 RAMOS. *Cujo*, p. 39.

630 Studart observa como *Cujo*, *O pão do corvo* e *Ó* se valem do mecanismo da anotação como "método investigativo" (STUDART. *Nuno Ramos*, p. 27-28).

631 RAMOS. *Cujo*, p. 59.

632 RAMOS. *Cujo*, p. 63.

633 RAMOS. *Cujo*, p. 63.

da ação".[634] De fato, a ação sobressai em muitas das obras de NR. *Cujo*, por exemplo, não deixa de *anotar* e *relatar* os gestos (ainda que do pensamento) que formam a obra, os processos de composição e de espera da matéria, as implicações do ato de linguagem que acompanha toda ação humana. "Sentia uma necessidade inadiável de raciocinar (de imaginar algo), de sair dali, caminhar e pensar", comenta o narrador.[635]

*

É na dobra entre a ação e a potência que uma obra desobrada *dura*. Porque ela mantém uma "fração correta do fracasso",[636] ela pode estar sempre se refazendo, trabalhando "no limite político do incompleto e do inacabado, do que oscila por dentro da forma".[637] Há, de fato, um altíssimo grau de exigência da obra, em obra, que se alimenta e é alimentado pelo ritmo. O ritmo da busca de um arqueólogo malcomportado parte da superfície, não encontrando o que a sustenta, mas criando o sustentáculo dessa superfície. Ele cria não apenas a obra, mas também as suas condições de possibilidade, a torção que sustentará o paradigma do seu fazer: "Se for pendurar algo, por exemplo, criar o grampo. Se o grampo estiver pendurado no teto, criar o teto. Se for o teto de uma casa, criar a casa ou, se estiver a céu aberto, criar o céu aberto".[638]

No conjunto *Quadros*, NR não deixa de testar o anteparo que sustenta o que nele se fixa, escondendo-o cada vez mais para que ele se desdobre em série. A dificuldade de encontrar a justa medida, o equilíbrio entre o que suporta e o que pende, a resistência e a força, faz com que o artista *reedite* seu quadro, alterando-o continuamente. Parece, de algum modo, com o que o artista escreve em *Ó*:

> Faz isso, basicamente, através da repetição – como não pode impedir a reprodução e a multiplicação linguística do que há na região calcinada, procura ordenar estes seres numa *série*, através de um circuito de retorno, cuja expressão se faz visível nas leis da física. Estas constantes – gravidade, índice de transparência, temperatura – formam uma espécie de motor interno do mesmo […].[639]

No circuito de retorno da obra, a *indecidibilidade* é trabalhada, agora, como *suspensão*: "sente-se uma possibilidade que não se decifra", escreve Noemi Jaffe a partir das impressões que

634 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 16.
635 RAMOS. *Cujo*, p. 11.
636 RAMOS. *Cujo*, p. 25.
637 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 12.
638 RAMOS. *Cujo*, p. 21.
639 RAMOS. *Ó*, p. 146.

teve com a vivência no ateliê de NR. "É como um tipo de congelamento impossível e permanente de algum pré-organismo, pré-nascimento, pré-apocalipse."[640]

O primeiro exemplar dessa série coincide com o início de sua carreira, na década de 1980. Nele, o excesso de matéria responde na junção de vaselina, pigmento, parafina, cera, óleo de linhaça, terebintina, esmalte sintético, feltro, corda e tecidos. Apesar da quantidade de elementos, é um quadro discreto, com materiais pouco usuais, mas que não deixa de ser reconhecido enquanto quadro. Menos de uma década depois, a obra já revela dificuldade em se manter presa à parede, por se avolumar em largura, profundidade e altura. Agora ela porta vidro, espelho, metal, algodão, folhas secas, plástico, breu. Toda essa matéria parece voltar-se contra o seu anteparo, violentando aquilo que lhe dava origem. Criar o que sustenta, o ritmo, é poder destruí-lo, violentá-lo.

Em sua última aparição, na exposição de 2015, renomeados como *Relevos*, os quadros já não possuíam o tom sóbrio dos primeiros exemplares, assumindo uma coloração *neon*, notadamente fantasiosa. A obra passa a chocar não apenas pela cor, ou pelo já reconhecido trabalho com elementos promiscuamente díspares, mas sobretudo por seu avanço no espaço tradicionalmente concebido ao público. O crítico Alberto Tassinari comenta a respeito das aparições dos *Quadros*: "A aceitação da forma tradicional de um retângulo para as pinturas é, porém, negada pelo avanço das formas em direção ao espaço".[641] São mastros extremamente compridos que saem do anteparo, como se estivessem sendo expulsos, e tomam de assalto a recepção. Se antes ela parecia voltar-se contra si mesma, agora é o público o seu alvo, o seu inimigo maior. "É desse contraste entre o que é ao mesmo tempo aceito e em parte negado que suas obras são em boa medida feitas. Contraste que encontra seu fundamento nos limites mesmo da arte, na sua descontinuidade em relação ao mundo", salienta Tassinari.

Habitando as regiões do informe, as regiões impróprias, do terror e do trágico, a obra de NR lida com o desejo de devir e a impossibilidade de continuidade. Entre um e outro, um tangenciamento complexo, no sentido que dá Michel Leiris ao ritmo como espécie de tangência, "isto é, de um breve paroxismo, que não dura mais que um relâmpago e que deve seu fulgor ao fato de estar na encruzilhada de uma união e de uma separação, de uma acumulação e de uma dissipação".[642] As séries, que tanto marcaram a obra de artistas visuais da segunda metade do século XX, como a dos minimalistas, em perspectiva com o trabalho do artista brasileiro, revelam

[640] JAFFE. *Sustos lentos*, p. 8.
[641] TASSINARI. O caminho dos limites, p. 17.
[642] LEIRIS. *Espelho da tauromaquia*, p. 12-13.

uma espécie de instabilidade constitutiva, movida por um tempo que faz saltar, que "inviabiliza passivamente as próprias tentativas de estruturação".[643]

Se parte da produção do neoconcretismo, de Oiticica a Lygia, solicita a ativação do público, a de NR, mais resignada com a sua condição trágica, não é nem passiva nem ativa. Ao contrário dos *Penetráveis* de Oiticica, nela não se penetra, com ela não se interage, a não ser através das forças físicas da própria natureza. A exemplo dessa recusa da própria obra, temos *Matacão*, formada por 12 covas de paredes de concreto que se assemelham ao formato de blocos de granito depositados dentro delas, dispostos em uma região rural de Orlândia; *Fornalha*, que responde por um muro de solo-cimento contendo um forno a lenha alimentado 12 horas por dia, e instalado na Avenida Paulista, em São Paulo; ou ainda as múltiplas obras de grande dimensão e resistência, feitas de granito, mármore e compensado, que, pela força da gravidade em atuação, acabam por repelir qualquer tipo de interação, tornando difícil o próprio reconhecimento delas enquanto obras. São matérias da resistência atuando em defesa do atrito.

O que não significa que não haja uma política da intrusão, como se o artista, ao escolher lugares recônditos, fora dos espaços institucionais da arte, onde as obras passam quase que despercebidas, se assumisse como uma continuidade invasora. Em *Matacão*, por exemplo, a arqueologia não procura, mas escava para penetrar. Ou quando NR insere vaselina (com o aspecto final de sêmen) entre grandiosas rochas, e nomeia esse gesto com o nome da cidade onde as rochas se encontram, e onde permanecerão, está também procurando sair daquele lugar sem saída da banda de Moebius, intrometendo-se onde não é chamado. Se a forma é fraca, o artista parece eleger lugares e matérias não convencionais que contenham formas fortes, forças físicas que delimitam ou que se apropriam do que é introduzido.

Em *Marémobília*, por exemplo, móveis são dispostos em buracos, durante a maré baixa, em uma praia em Nova Almeida, Espírito Santo. Quando a maré sobe, é a própria força da natureza que enterra as obras, que lhes concede um fim. O devir da obra não poderia ser outro: em Palmas, Santa Catarina, NR elabora *Marécaixão*, através da qual percebemos que a morte já está prescrita na sua própria engrenagem. Comenta Tassinari: "esse é o último limite que o artista põe em causa e que depende, aqui, de uma continuidade que há de se cumprir, ou não, da obra para o público e para quem delas cuida".[644] Quem cumpre com a obra não é o homem, mas a própria força insondável da natureza.

Porque o homem se separou sobremaneira da natureza, porque a arte vive da própria separação com o público, não somos mais capazes de distinguir uma obra e uma pedra incrustrada em um precipício. Nossa única reação é querer conservá-las. Ao adentrar esse espaço

[643] NAVES. Em pó, p. 185.
[644] TASSINARI. O caminho dos limites, p. 20.

que não é seu, o artista põe a nu a incapacidade do homem de conviver com a paisagem sem transformá-la. Ver é já agir, é ser tocado por aquilo que nos olha no que vemos. A natureza, nesse caso, parece esperar apenas a ação do tempo para devir arte, e a arte para devir natureza.

Na obra de NR, qualquer coisa adquire peso, espessura, pele. Qualquer coisa passa a ocupar um espaço, ainda que gráfico, tornando-se imagem, como defende Oliveira: "Tornar-se corpo seria adquirir superfícies, ser matéria amorfa (baba), ter uma plasticidade (plástico)".[645] No entanto, essa mesma corporificação, essa espacialização que toma conta inclusive da página, estabelece uma relação muito particular na dobra com o mundo: "O mundo que sua obra exala é da ordem do encantamento, mas de um encanto posto pelas obras. Procura meios que nos façam acreditar que entre a obra e o mundo não haja uma separação nítida, embora sempre haja", afirma Tassinari.[646] Não se trata de nesse tangenciamento enxergar uma "pele iconográfica",[647] como é próprio do devir imagem do mundo.

Nos *Quadros* ou nos *Relevos*, dificilmente reconhece-se algo em sua origem. São, como pontua Naves, "precários demais para vestir a fantasia de forma".[648] Nesse sentido, a obra perde em *definição* e em recursos *formais* para ganhar em *duração*. Qualquer coisa da própria matéria recusa a *formalização*, a decantação em uma pureza qualquer. Ela *demora*, para fazermos uma referência ao *retard* duchampiano. Não há nada de definitivo em obra alguma, por sua transparência ou por sua densidade não vemos imagem alguma, mas a própria opacidade que nos interroga, interrogando ao mesmo tempo a nossa própria expectativa perceptiva.

Cujo não só parte, mas também oferece a experiência de uma indefinição, de uma instabilidade, "no limite, a escultura deve durar um instante. Se dura para sempre, não dura para ninguém".[649] A obra persegue uma espécie de performatização no que a performance tem de precariedade, de passageiro. Mantendo-se entre "o poema em prosa e as anotações de trabalho de pesquisa", como pontua Studart,[650] *Cujo* pode abalar a sua própria forma assim como também abala o leitor. Portanto, a defesa da arte que nas obras de NR se realiza é menos a de uma busca por um encontro com a recepção, e mais um modo de experimentar essa desidentificação do artista com qualquer matéria ou forma *a priori*. Por isso ele invade, abandona, antagoniza. Por isso a obra larga. Trinta anos depois e o *quadro* ainda está "em formação", devindo outro, tornando-se irreconhecível. Se ele não é um objeto que age por si só, como o artista gostaria de nos fazer crer, ele é um objeto agido. Como as patas da aranha dos *Vidrotextos*, ou a *Cobra* de HH, a obra pisa,

645 OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 173.
646 TASSINARI. O caminho dos limites, p. 18.
647 NAVAS. *Fotografia & poesia*, p. 135.
648 NAVES. Nuno Ramos: uma espécie de origem, p. 322.
649 RAMOS. *Cujo*, p. 33.
650 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 14.

rasteja, escapa, e faz desse deslocamento constante, dessa instabilidade fundamental, a possibilidade alquímica de refazer o próprio corpo de arte. Mantendo-se na zona do não reconhecimento, no movimento incapturável, no poema que não pode terminar, a arte contemporânea aposta precisamente naquela forma do nada.

*

Observamos, portanto, ensaio e obra crítica, palavra e imagem, criação e tradução, matéria e suporte dobrarem-se uns sobre os outros, e aproximarem-se infinitamente daquilo que sempre escapa no anúncio de um desaparecimento. Dão continuidade ao descontínuo e mostram como também a série possui seus empecilhos. De fato, se por um lado observa-se um desdobramento de questões e de matérias em NR, há também a experiência da "simbolização interrompida".[651] Ao mesmo tempo, poesia e quadro destroem as coisas que nomeiam, abrindo-as e nos abrindo ao desconhecido, ao não saber.

Mácula, exposta na XXII Bienal Internacional de São Paulo, propunha agigantar a escrita de um conto em braile, transpondo-o para a parede, e transformando o legível sensível em ilegível. Aquele trabalho com a materialidade da palavra, que em *Vidrotexto* e nas experiências de *Aranha* encontram um entrave quando tornada transparência, adquire uma outra perspectiva em *Mácula*, posto que é precisamente o tamanho dos caracteres, bem como a sua localização, que fazem a dificuldade da leitura. Algum fator da ordem do excesso também atua como empecilho para a compreensão e para a cognição.

A obra é ainda composta por fotografias feitas contra o sol, em câmaras abertas parcialmente para velar o filme. O excesso de claridade e as manchas provocadas pela exposição à luz forte tornam ainda mais tocante a questão da ausência e da solidão, justamente porque ofuscam. Nessa "impressão de gênese",[652] as coisas que posteriormente encontrarão seus lugares expressivos aqui manifestam-se indeterminadamente, em estado de deslizamento, de uma palavra tornada volume, que se torna imagem, que se torna ausência. Lembramos de Hölderlin, para quem "a linha reta só se une com a curva em infinita aproximação".[653] A tarefa é, pois, não só de se aproximar infinitamente de um objeto em seu devir, mas também de um aproximar-se esteticamente ao infinito de algo, pela invenção e pela imaginação, reconhecendo-lhe a dinâmica e o desencontro que fundam os devires de uma obra.

---

[651] TASSINARI. Pinturas de 1988, p. 186.
[652] NAVES. Nuno Ramos: uma espécie de origem, p. 323.
[653] HÖLDERLIN. Cartas. In: *Reflexões*, p. 112.

Não sei fazer do cão uma pedra
dura, da alga um jacarandá
mas sei que alguém
maré ou lua
faz isso por eles. Nada cabe em sua cara
súbita, nós é que olhamos
de perto, como um inseto
deixa a sua marca
begônia, magnólia
ou salamandra na lama. Se há asa
houve voo, afirmo –
aqui dois pardais se amaram
antes da minha chegada.
Aqui jogaram meus restos
pentes de terra, livros de cedro
cobertos
pela vontade vertical das árvores.[654]

[654] RAMOS. *Junco*, p. 23.

A obra de NR maquina aproximações da poesia, aproximações pela poesia como se ela fosse ao mesmo tempo um dispositivo que dá a ver a própria distância. Em latim, o termo correspondente a máquina é *ingenium* e quer dizer *gerar*. O que o poema gera é o próprio engenho, a experiência de uma estrutura linguística, de uma dobra entre a *enunciação* e a *encenação*, de maneira que o trabalho com a palavra "faça sentir ao peito que não sente".[655] Mas, pode a poesia ainda sentir o que o outro sente? Ou a poesia é a distância que impossibilita o sentir ao peito que não sente?

De fato, a poesia interessa NR, mas como pausa entre dois, como vala a dividir, medida que separa e torna intransponível. Se *Cujo* pode ser lido como poema em prosa, *Junco* (2011), por sua vez, apresenta-se como um poema longo, formado de 43 fragmentos numerados, e intercalado por fotografias. Para Studart, é possível incluir ainda no conjunto das obras poéticas *Sermões* (2015), oscilante "entre o poema narrativo e a prosa".[656] Aqui, por ora, iremos nos deter nessa segunda obra cuja maquinação advém da leitura da máquina drummondiana.

Como se sabe, "A máquina do mundo" é parte da quinta obra publicada por Drummond, intitulada *Claro enigma* (1951), e compõe a sexta seção do livro. Enquanto a apresentação da máquina, em Camões, é um prêmio concedido a Gama, no poema do poeta mineiro, esse "prêmio" é recusado, evitado; "a máquina do mundo se entreabriu/para quem de a romper já se esquivava/e só de o ter pensado se carpia".[657] Ainda que as estratégias através das quais as máquinas expõem-se sejam semelhantes, pela repetição de estrofes sempre com igual quantidade de versos, ou as mesmas, como no caso da geometria decassílaba, a diferença é notada no que toca à descrença do sujeito eleito para receber a revelação; "baixei os olhos, incurioso, lasso/desdenhando colher a coisa oferta/que se abria gratuita a meu engenho".[658]

O acontecimento aparece já tarde demais, e a iluminação seria, por isso, despropositada. Mesmo a opção drummondiana pela forma do terceto, notadamente presente em Dante, que explora ainda o recurso da *terza rima*, no poeta mineiro já não opera da mesma maneira, não respeitando nem a dinâmica em que a linha central da cada estância controla a rima das linhas marginais da próxima estrofe nem o ponto final ao fim de cada terceto. O poeta moderno recusa "essa total explicação da vida/esse nexo primeiro e singular",[659] de dentro da própria máquina poética, dinamitando seu movimento dantesco. Enquanto a máquina se retira, o sujeito,

[655] CAMÕES. *Melhores poemas*, p. 31.
[656] STUDART. *Nuno Ramos*, p. 15.
[657] ANDRADE. *Nova reunião*, p. 267.
[658] ANDRADE. *Nova reunião*, p. 269.
[659] ANDRADE. *Nova reunião*, p. 267.

"avaliando o que perdera, seguia vagaroso, de mãos pensas".[660] A perda, nesse caso, é tanto destino quanto afirmação crítica.

Lembremo-nos, por esse motivo, do desdobramento, levado a termo por Rancière, em *O inconsciente estético*, da questão entre saber e não saber no domínio estético. Hamlet e Édipo seriam heróis da modernidade artística porque sofrem de uma doença que é também doença do pensamento. Ambos sabem e não sabem, e por isso seus atos são atos de padecimento. "Ora, é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte",[661] confirma o teórico. Dialogando com a definição de estética de Baumgarten, como "claridade confusa", Rancière abre as portas para que pensemos, inclusive, na estética enquanto *claro enigma*, porque, mesmo quando tudo se torna passível de ser dito, o enigma nem sempre se torna revelável.

NR tem com Drummond uma afinidade eletiva. Nesse *claro enigma* que é um poema, pergunta-se: "Que pode, pergunto, o ser amoroso/sozinho, em rotação universal, senão/rodar também, e amar?".[662] O ser é quem gira e faz o mundo girar. Nessa obra, NR encontra o motivo sobre o qual se desdobra o seu *Morte das casas* (2004), mas também *Ai pareciam eternas (3 lamas)*, de 2012, além do livro de poemas *Junco*. No primeiro, uma chuva artificial é criada dentro de um museu, inundando um chão com autofalantes, através dos quais ouvimos a leitura da primeira estrofe de "Morte das casas de Ouro Preto": "Sobre o tempo, sobre a taipa/a chuva escorre. As paredes/que viram morrer os homens,/que viram fugir o ouro,/que viram finar-se o reino,/que viram, reviram, viram,/já não veem. Também morrem".[663]

NR decreta a morte das casas dentro do espaço do museu, assim como também promove o afogamento de réplicas de onde o artista habitou, na obra posterior, *Ai pareciam eternas*. Essas duas obras, visuais e sonoras (e, indiretamente, também literárias), acabam por sentenciar a cegueira das paredes institucionais, do espaço legitimador museológico. No entanto, o desabamento da morada e do refúgio de pensamento, de criação e crítica, é narrado de dentro da estância poética, de modo que a poesia *encenunciada* sobressai como possibilidade de fazer revigorar, reviver a memória.

Tanto "A máquina do mundo" quanto "Morte das casas de Ouro Preto" poderiam ser exemplos daquela indecidibilidade detectada por NR nos seus ensaios sobre a arte brasileira da metade do século XX. Na conferência "Poesia e composição", apresentada por João Cabral de Melo Neto no ano seguinte à publicação drummondiana, e que se porta muitas vezes como seu

---

660 ANDRADE. *Nova reunião*, p. 269.
661 RANCIÈRE. *O inconsciente estético*, p. 27.
662 ANDRADE. *Nova reunião*, p. 234.
663 ANDRADE. *Nova reunião*, p. 246.

comentário, afirma-se categoricamente: "O autor de hoje, e se poeta muito mais, fala sozinho de si mesmo".[664] De fato, essa solidão e esse enclausuramento, pela impossibilidade de acesso ao exterior, manifestam-se em diversos momentos, como em "Sonetilho do falso Fernando Pessoa", no qual o jogo heteronímico encerra-se ironicamente na indecisão entre opostos: "eis-me a dizer: assisto/além, nenhum, aqui,/mas não sou eu, nem isto",[665] ou na "Cantiga de enganar", "Não é nem isto, nem nada", ou ainda em um poema como "Oficina irritada", o qual importa ler integralmente:

> Eu quero compor um soneto duro
> como poeta algum ousara escrever.
> Eu quero pintar um soneto escuro,
> seco, abafado, difícil de ler.
>
> Quero que meu soneto, no futuro,
> não desperte em ninguém nenhum prazer.
> E que, no seu maligno ar imaturo,
> ao mesmo tempo saiba ser, não ser.
>
> Esse meu verbo antipático e impuro
> há de pungir, há de fazer sofrer,
> tendão de Vênus sob o pedicuro.
>
> Ninguém o lembrará: tiro no muro,
> cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
> claro enigma, se deixa surpreender.[666]

A indecidibilidade, marcada, sobretudo, por uma consciência irônica, é sintoma tanto da condição identificada por NR quanto da *crise de verso*. Drummond escolhe a forma soneto para atribuir um sentido singularmente dramático à questão da irritação do fazer poético. No entanto, como comenta Abel Barros Baptista, "quando esse discurso também é um soneto, este torna-se ao mesmo tempo acidental, por não ser necessário à declaração do voto, e essencial, porque já exemplo da forma que o voto pretende atingir",[667] o que constitui sua *contradição performativa*. Se o poema *realiza* a irritação desejada, realiza-a por essa forma fixa, ao mesmo tempo essencial e ocasional – algo semelhante ao que acontece com a máquina do mundo que se constrói pelo terceto dantesco para evidenciar, no entanto, sua falta de dinamismo na ausência de rimas. Semelhante ainda ao próprio rendimento que Paulo Henriques Britto tira das formas fixas, tão

[664] MELO NETO. Poesia e composição, p. 68.
[665] ANDRADE. *Nova reunião*, p. 223.
[666] ANDRADE. *Nova reunião*, p. 232.
[667] BAPTISTA. Oficina irritada, p. 17.

necessárias quanto fortuitas, e que justamente através dessa *contradição performativa* conseguem os efeitos de uma "distorção cínica".[668]

Como pode um poema realizar a contradição de que é feito? Em *Junco*, poema longo escrito ao longo de 14 anos, enumerado e assinalado com as datas em que cada poema foi escrito, toda aquela visibilidade clamada pelas flexões dos verbos "ver" e "olhar", do poema camoniano, e reiterada no drummondiano "olha, repara, ausculta"[669] é *revelada* em fotografias que perscrutam a semelhança entre carcaças de cachorros na beira de estradas e troncos de árvores às margens da praia. No entanto, essa *revelação* é no mínimo ambígua, assim como pelo título da obra podemos compreender tanto um gênero de plantas que cresce na água e nos lugares úmidos quanto um tipo de embarcação. Aquela água que serviu à revelação da máquina camoniana, na forma das expedições ultramarinas, agora serve à exposição do que naufraga.

A antiga distinção entre modos de fazer ver e modos de dizer é retrabalhada, de maneira que as imagens entram em uma dinâmica com a palavra poética, tornando-se rastro, vestígio, fóssil falante. As fotografias, a partir das quais se nota uma ressonância no plano da forma do corpo animal em relação ao corpo vegetal, parecem também apontar para o trabalho do artista como reescrita e reelaboração dos signos que já se encontram sobrepostos nas coisas, dos sons que as coisas fazem. Assim começa o poema: "Cachorro morto num saco de lixo/areia, sargaço, cacos de vidro/mar dos afogados, mar também dos vivos/escuta teu murmúrio no que eu digo".[670]

O poema procura semelhanças entre "Um junco jogado na praia" e um "Cão-lagarto lambendo algas marinhas".[671] No entanto, como já alertava *Cujo*, "A semelhança é o melhor disfarce".[672] A semelhança é o que, em geral, expõe-se mais espontaneamente, é o que nos capta na própria exposição. No entanto, à medida que lemos os poemas e vemos as imagens, permanecemos na dobra da semelhança e da dissemelhança, pondo à prova nossos próprios critérios de vida, morte, corpo e forma. Enquanto isso, aquelas instâncias privadas de linguagem, às quais nem sempre atribuímos vida, como a "vida-vidro", a "vida-bicho" e a "vida-pedra",[673] tentam adquirir voz, em um jogo de dizibilidade sempre instável.

---

668 A expressão é de Zular e refere-se à capacidade de os poemas caminharem sob os escombros das instituições literárias, humanas e políticas, mantendo intactos os componentes dessas instituições, tal qual o gesto de NR de criticar os processos de legitimação artística realizados pelos museus e por outras organizações, de dentro mesmo desses espaços. Cf. ZULAR. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática, p. 36.
669 ANDRADE. *Nova reunião*, p. 267.
670 RAMOS. *Junco*, p. 11.
671 RAMOS. *Junco*, p. 13.
672 RAMOS. *Cujo,* p. 73.
673 RAMOS. *Junco*, p. 17.

Da lateralidade dos corpos e das formas de vida passa-se à lateralidade de um sentido cuja linguagem desenha uma outra margem possível. Nas palavras de Studart, devemos "[p]ensar o poema, se político, como um corpo animal exposto",[674] isto é, como a exposição de uma forma de vida, como uma experiência que se faz também no inclassificável. No trabalho de 2008, *Monólogo para um cachorro morto*, a obra é composta por lâminas de mármore, em cuja face interna há um texto do monólogo esculpido, ou cavado, como defende Oliveira,[675] e em cuja face externa ampara-se um monitor que reproduz um filme em que NR encosta o carro no acostamento de uma rodovia e posiciona um aparelho de som em frente ao corpo de um cachorro morto, reproduzindo o seguinte texto:

> Entre nós dois poesia (*Pausa*). Entre nós dois meu anjo, meu nojo, minhas mãos suadas e uma fenda. Vê, onde um corpo fendido recebe outro e um terceiro corpo nasce deles, entre eles, feito de. (*Pausa*) Vento, mau cheiro, delícia; sabão, carranca, monotonia. Assim: teu pelo. Assim: a chuva. Ladrada. Ou carne lacerada, imagem dentro do meu olho. Meu olho. Nós dois, meu olho. Vê. Você aí. Aí, morto. (*Mais alto*).[676]

Esse texto, escrito para a voz, traz nas didascálias a marca de uma *caligrafia tonal*, de que fala Porrúa, e assim permanece tanto no catálogo *Nuno Ramos* quanto em *Ensaio geral*. Trazendo para o texto essa rubrica, a "(*Pausa*)", "ela deixa de ser a indicação de uma ação do corpo em cena, passando a participar, agora, da cena do texto", como comenta Maraíza Labanca.[677] A poesia se revela uma maneira de estar ao menos entre dois, na incomunicabilidade de peles e texturas diferentes. A poesia *revela* a distância, o distanciamento, o espaçamento, a diferença. Daquela concepção de Nancy da poesia como acesso, dá-se um passo em direção à poesia como intervalo. Nesse mesmo *Monólogo*, a imagem da morte exposta abre uma fenda: "entre nós dois – teria de ser exatamente isso: (*Pausa. Voz grave*) distância (*Pausa*), distância (*Pausa*), a distância (*Pausa*), uma distância que se mostra, para a qual se aponta, à qual alguém pode se referir como alguma cosia concreta, palpável, em suma, (*Voz bem grave*) esta distância aqui".[678]

A poesia dá a ver a distância intransponível, mas também oferece uma possibilidade de decifração ou de aproximação, de escuta e de leitura investigativa daquela linguagem posta nas coisas, daquelas coisas tornadas linguagem. No *Monólogo*, as duas faces do mármore apresentam possibilidades diferentes de *instalação do texto*: uma esculpida, como lápide, epitáfio; outra em performance, transformada em registro. O mármore sepulta aquele corpo exposto, no entre-lugar

674 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 24.
675 "A instalação de Nuno Ramos, além do texto e do vídeo, possui uma construção escultórica que consiste em 'cavar' o texto, isto é, deixá-lo em baixo relevo, em duas placas de mármore branco, uma diante da outra". Cf. OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 175.
676 RAMOS. *Nuno Ramos*, p. 444. Itálico no original.
677 LABANCA. *a mais*, p. 172.
678 RAMOS. *Nuno Ramos*, p. 444. Itálico no original.

das duas mãos da rodovia, mas não sem um espaço entre essas duas opções de sepultamento na linguagem daquele corpo exposto e abandonado na vala.

NR montou essa instalação, *Monólogo para um cachorro morto*, na exposição *Fruto estranho*, de 2010, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir do título dessa exposição, Florencia Garramuño elaborou a tese de que essa desestabilização e o entrecruzamento entre práticas artísticas culmina em uma "saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras da contenção".[679] Ainda que seja possível corroborar seu argumento, de uma aposta no inespecífico, a forma permanece atuando e arrogando-se a responsabilidade do artista, ora estabelecendo um jogo crítico com o próprio processo de reconhecimento, de dentro das qualidades do próprio, ora propondo experiências que extrapolam a matéria, o incontenível do conteúdo, de que fala Nancy. A *especificidade* da qual podemos falar corresponde, nesse sentido, às operações que cada obra demanda, muitas vezes em relação, e não a uma qualidade interior e sempre presente em cada gênero ou modulação artística.

Em *Junco*, imagem e palavra, assim como o corpo do cachorro e o tronco de árvore, expõem a semelhança, na semelhança da forma. No entanto, entre semelhantes, a vala. "Se há asa,/houve voo", afirma o sujeito do poema de *Junco*, "aqui dois pardais se amaram/antes da minha chegada".[680] NR, por meio da relação entre poesia e imagem, lê o acontecimento perdido, lê a própria perda *na* forma. Mais à frente, torna-se nítido o modo como as palavras estão nas coisas, revelando outras distâncias, outras inapreensões: "Praia/formada por palavras/montes de palavras/dejetos de palavras/mascadas, cuspidas//que o vento arrastava/e tecia/formando/(incrível!)/poemas".[681]

O poema longo de NR faz do lírico drummondiano a experiência de leitura do ilegível, de enquadramento poético das próprias coisas a serem re-tratadas, de uma distância que a *morfologia* assume para si no sentido de tentar transpô-la. Quando comenta sobre o amor em Drummond, o artista menciona: "há na palavra amor, nele, quase que um princípio de vida, de possibilidade de contato entre diferenças".[682] No amor, as coisas não ficam completamente sozinhas. No fragmento-poema de número 17, escreve-se:

> Amo, disse meu olho
> os dois íntimos contrários
> areia e mar.

679 GARRAMUÑO. *Frutos estranhos*, p. 15.
680 RAMOS. *Junco*, p. 23.
681 RAMOS. *Junco*, p. 94.
682 RAMOS. Nuno Ramos fala sobre Carlos Drummond de Andrade.

Amo, disse a meu olho
mas não como você quer
azul visão.

Com areia e mar eu amo
a areia e o mar, não
com palavras.

Mas com palavras, disse o olho
amarás mais longe, mais seres, mais
planícies e besouros. Amarás vendo.

Mas sem palavras serei
distinto e contíguo
ao batimento cardíaco –

coração de pedra, coração de musgo.
E me calei, porque conheço
onde há astúcia.[683]

A dificuldade advém, portanto, de amar sem palavras. No limite, de amar sem linguagem, de amar sem ver o objeto amado. Na introdução ao seu *Fotografia e poesia*, Adolfo Montejo Navas sublinha a semelhança entre poesia e fotografia, por se tratar de "artes do limite da representação".[684] Por lidarem com a obstrução e a limitação do tempo, e por seus interesses se concentrarem no "ponto parado do mundo em movimento",[685] elas se voltam "mais para os limites da estrutura estética do que para a noção sistemática de forma, pois trata-se de uma instauração no ar de tudo aquilo que é fugaz tornado permanente".[686] Alguma coisa do voo resta na asa apreendida pela objetiva do poema. Não se trata, como em HH, de fazer da obra uma mudança, mas de observar o mundo em movimento e fazer da arte uma relação inclusive de pausa com esse movimento.

As máquinas da poesia e da fotografia tentam captar o deslocamento, mas muitas vezes capturam apenas o resto dessa dinâmica. As formas, na experiência de *Junco*, aparecem como formas-vestígios, esculturas talhadas pela força da própria natureza. Dizer que fotografia e poesia se aproximam não é, portanto, dizer que se equivalem. A poesia em *Junco* parece encontrar o *negativo* das imagens – isto é, a negatividade, realizando-a na palavra. Se, por um lado, ela tenta decifrar o legível (e o ilegível) inscrito na matéria, por outro, depara-se com a própria indizibilidade e com o não ter-lugar do poema. Afinal, o poema não é (*Pausa*)?

O silêncio, anunciado nos versos do poema transcrito, conduzem à enunciação do próximo poema, no qual se diz: "Eu não explico", "Eu não entendo", "Eu não escrevo.

[683] RAMOS. *Junco*, p. 47.
[684] NAVAS. *Fotografia & poesia*, p. 13.
[685] NAVAS. *Fotografia & poesia*, p. 18.
[686] NAVAS. *Fotografia & poesia*, p. 19.

Vivo/como um urubu de feltro/imóvel entre a carniça/dura desses carros".[687] A poesia não escreve, não descreve, mas perturba. Ela é a própria distância irredutível – uma experiência em que a linguagem "suspeita da própria condição de lugar, de arte e, principalmente, de artista", como nos explica Studart.[688]

O que articula ritmo e arritmia, no caso, muda a cada instante – e não é por acaso que percebemos essa preocupação rítmica, muito cara ao poema, em várias de suas obras, seja na construção interna das frases, seja na vontade vertical de *Junco*, manifesta na disposição dos poemas na parte inferior das páginas. Sem palavras, a voz afirma sua contiguidade ao batimento cardíaco, àquele ritmo natural. No entanto, esse anúncio se dá nas palavras, o que acaba por afirmar uma contradição linguística.

Para além disso, há uma espécie de cumplicidade entre o que *pende*, enquanto verso, e a força gravitacional daquilo que jaz nas fotografias. "M/úsica também tem/órgãos/música também quer chão",[689] sublinha o poema. O reconhecimento se dá, então, *entre* as formas, e internamente a cada arte. "O cão, velho cão,/é tempo/intervalo entre duas chuvas."[690] Curiosamente, todo o jogo visual-verbal estabelecido nesse interstício tem como referência não o real, aquilo que está fora do texto, mas as imagens que se formam internamente, como uma *terceira margem* desdobrada do contato e da contaminação,[691] ou como um terceiro corpo, na descrição que Oliveira faz da poesia enquanto discurso, "a evidenciar os detalhes do corpo do narrador, a fenda que existe entre ele e o cachorro morto e a matéria que lhes circunda".[692]

Para Montejo Navas, é próprio das artes visuais e plásticas "ficar nesse limiar, borderline entre a forma e o conteúdo, ou então [n]esse território de limites, que alude à fronteira do visível e do invisível, o legível e o ilegível".[693] A experiência com essa outra prática artística concederia a NR a experiência crítica de um entre-lugar, de um espaço que procura ao menos uma terceira margem, uma terceira perspectiva como um modo de criar distância também do entre-dois.

O que a palavra torna visível? O que as fotografias tornam dizível? O que, juntas, projetam em termos de uma poética do olhar? A imagem, seja ela fotográfica ou verbal, lida com uma outra expressão daquele paradigma do indecidível: entre o prolongar a sua duração, a sua continuidade, e o manter-se em suspensão, a questão é posta a cada obra. Por serem formas breves, estariam mais propensas à condensação, ao informe ("Com a ponta do dedo/furo a bolha

---

687 RAMOS. *Junco*, p. 50.
688 STUDART. *Nuno Ramos*, p. 13.
689 RAMOS. *Junco*, p. 69.
690 RAMOS. *Junco*, p. 74.
691 O uso da expressão roseana "terceira margem" responde, por Montejo Navas, para explicar as obras de artistas que criam uma ponte entre fotografia e outras artes, redesenhando a natureza das imagens fotográficas.
692 OLIVEIRA. *Inventar uma pele para tudo*, p. 173.
693 NAVAS. *Fotografia & poesia*, p. 126.

(amor//perdido)/tocando o mole/informe, sujo/modo da vida breve").[694] No entanto, muitas vezes, pelo trabalho que se realiza com o seu movimento, a partir da montagem, observa-se uma continuidade, um devir das imagens que toma forma ("a praia/devolve o poema//costelas,/arcadas, não digo/perfeitas, mas a forma/do barco está lá").[695] Dialogando com Agamben, Montejo Navas comenta essa indecidibilidade: "a suspensão da linguagem não relata ou acentua objetivamente nada, não estratifica, senão o contrário, aciona a linguagem para ainda vir, estar vindo, em gerúndio, em curso, em projeção de sentido".[696]

No limite, percebe-se um questionamento que se desdobra da dúvida sobre o fundamento maquínico da fotografia para a funcionamento maquínico da própria lírica. A afirmação da voz via canto participa da máquina lírica, mas, alerta o sujeito do poema:

> O que de mim se ouve
> em voz e canto não é sopro
> mas baba
> grossa, seu unguento
> preso numa concha
> pendurada em minha orelha
> derramando
> veneno
> no tímpano.
> O que de mim se toca
> não é tato, nem a ponta
> dos meus peitos
> ou a glande
> sensitiva, buscando
> cona
> não, é a cobertura
> de pistache
> que vaza o vidro da vitrine
> na loja de retratos e talheres.
> […]
> O que de mim se ama
> não sou eu, é esse nome
> cobrindo o baque surdo
> tique
> taque
> que roda aqui, ó (eu mostro)
> bem aqui, ó
> redondo
> sob a blusa
> pá escavadeira (eu mostro)
> cavando
> o peito pântano onde dormem
> troncos sólidos e cachorros mortos.[697]

[694] RAMOS. *Junco*, p. 79.
[695] RAMOS. *Junco*, p. 84.
[696] NAVAS. *Fotografia & poesia*, p. 124.
[697] RAMOS. *Junco*, p. 98-99.

Qualquer coisa de essencialmente proteico e informe se coloca entre o sujeito e o exterior, de modo que o próprio humano esteja cada vez mais distante, mais irreconhecível. Nessa escavação de arqueólogo malcomportado, o que se busca é a própria perda, por isso, o que caracteriza o sujeito lírico é a "baba grossa", o "pistache", o "peito pântano".[698] A máquina, nesse caso, opera tanto um desvio quanto uma deriva da perspectiva intimista, fechada em si mesma, contribuindo, inclusive, para revelar o construto que é toda subjetividade, o espaço de exposição que é todo pronome pessoal: "ó (eu mostro)".[699]

Nesse sentido, a fotografia aposta em um *para além da fotografia*, como distância, naquele espaço que é da imagem, e não necessariamente do meio (câmera). Naquele espaço dobrado das páginas de *Junco*. Posto que a imagem só se relaciona com outra imagem, o rosto esquiva-se, a semelhança devém dissemelhança. Nos dois últimos poemas, em que alguns versos drummondianos de "A máquina do mundo" retornam, a revelação surge na estridência sonora de um apito e expulsa o sujeito da cena: "*Basta*, dizia/como o de um guarda num campo/de prisioneiros", "*Fora daqui*, dizia".[700] Como em Drummond, a revelação não é mais acessível, e a poesia surge como possibilidade de lidar com esse impedimento.

Toda aquela exposição concatenada na forma das coisas, referida no poema de Drummond ao de Camões, parece não fazer mais falta. A falta é "da velha frase/de um antigo samba//colado ao caramujo/com a morte dentro", "desse espanto em que sofria//calmamente, quase com conforto".[701] A falta é a memória. A essa falta, e à falta da revelação, responde-se com o desejo "de contar/os grãos do chão mais reles", "de ler com as mãos/o texto que há nos veios úmidos da árvore", "de sentir a umidade/subir por meus cabelos", "de compreender com o olfato/o signo//líquido das entranhas/desses cães que idolatro".[702] Isto é, o que se busca é a capacidade de ler e ver o que já está escrito, mas em outras linguagens.

Se a máquina do mundo se anuncia em *Junco*, é através da citação. Não por acaso, a imagem dessa máquina sobrevive na poesia sobretudo pela citação, pelo que dela já se escreveu, sobrepondo camadas, imagens, esquemas, de Dante a Camões, passando por Drummond e Haroldo de Campos. A máquina do mundo só pode ser uma máquina *en abyme*, que, ao refletir sobre si mesma, reflete muitas. No maior poema da série, o último, de número 43, chove, e a chuva é a possibilidade de a gota, de "uma lágrima,/minha lágrima, meu único",[703] corresponder à única superfície refletora possível. Aquela explicação última das coisas se concentra na forma do

698 RAMOS. *Junco*, p. 98-99.
699 RAMOS. *Junco*, p. 99.
700 RAMOS. *Junco*, p. 109.
701 RAMOS. *Junco*, p. 111.
702 RAMOS. *Junco*, p. 111-112.
703 RAMOS. *Junco*, p. 113.

choro, que é sempre a rachadura da linguagem, a revelação da negatividade da palavra. Só na falha a revelação é possível.

> sim, em minha lágrima
> refletiam todos
>
> e ainda a própria praia
> – cada camada
> de areia, raiz, veludo ou velório
>
> e os venenos, peixes, paredes
> os gritos da minha tia
> quando arrancaram seu olho
> e a pele flácida
> que têm os velhos e os sapos.
> Justapostos, alternados, fantasmas
>
> ou parentes, texturas, corpos sólidos
> brilhavam invertidos nessa gota
> à ponta do meu queixo pendurada
>
> brilhavam numa glória transparente
> antes do tombo em que a lançava
> seu amor fiel à gravidade.[704]

É na lágrima, quando a expressão procura outros caminhos, que a multiplicidade da memória, da paisagem e das formas de vida se reflete. Nela se concentra porque a força que nela atua é a da gravidade. Se o verso é um corte, uma cifra entre o ir e o vir do poema, uma demanda por algo que jamais se encerra, mas que não cessa de chegar, a forma se encontra, irremediavelmente, com a sua dificuldade, com aquela força que ameaça sua exatidão. A força devolve *fraqueza* à forma, porque é próprio do aspecto formal lidar com a perda, com a incompletude, com o fracasso, com a mudança, assim como também com o excesso. No entanto, essa fraqueza volta na imagem da forma porque a morte é precisamente "aquilo que volta, como uma potência de reformulação e, principalmente, como uma espécie de escultura".[705]

Por isso há a dobra, a possibilidade de contornar, de dar contorno – de a máquina conter outras máquinas, outras sobras e restos, excrescências, gosmas, baba. A dificuldade, nesse caso, é a própria arqueologia moderna do verso: do ritmo enquanto condição ao mesmo tempo de sua possibilidade e de sua impossibilidade, da regularidade da oscilação marítima, como o vaivém das ondas de uma "praia, praia, praia, praia"[706] – este, o último verso, que inunda de ambiguidade o pensamento sobre a poesia, preso ao indecidível entre vida e morte, corpo e linguagem.

---

[704] RAMOS. *Junco*, p. 114.
[705] STUDART. *Nuno Ramos*, p. 49.
[706] RAMOS. *Junco*, p. 115.

O QUE NÃO FEZ, A DOBRA QUE FAZ

Todo corpo emite uma marca, um sinal, um resquício na toalha em que põe as mãos, no guardanapo onde limpa a boca, na axila da camisa, onde sua. Todas as marcas, ouve bem, todas as marcas do ator devem ser mentidas uma a uma, negadas minuciosamente, *todas?*, sim, *sem exceção?*, sem exceção nenhuma. Isso é o ator. O perseguidor dos próprios sinais, aquele que desfaz a cena ao som de uma sirene se aproximando. *Ele faz isso enquanto atua?* Sim. *E ninguém consegue impedi-lo?* Não.[707]

[707] RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 20-21.

Se algumas obras, como a de NR, engajadas na possibilidade de se autorrefazer, de se desfazer, de se fazer de novo, tornam sensível o impulso compulsivo que move suas construções e elaborações excessivas, a ironia se revela um dos dispositivos de desconstrução ou de interrupção crítica desse fazer. Em *Ó*, o escritor destina um fragmento para elogiar essa categoria de dispositivo discursivo, por meio do elogio que tece ao bode. Ambos sustentariam uma espécie de distância e desconfiança da bondade (tão característica da categoria dos mamíferos, dos amansados). Bode e ironia teriam a capacidade de desalojar a semelhança, tanto com os animais quanto com a vida selvagem. "Se o bode expia, não expia a forma de seu corpo ou o elo metafórico dos significados que inspira – é por absoluto alheamento que recebe a carga do que não fez. *O bode é aquele que não fez*",[708] escreve NR. Não fazer ou desfazer o que se faz são duas facetas da mesma estratégia irônica de inserir em todo ato a intimidade com o desastre, a potência da irresolução, a força desconstrutora da forma.

A ironia permite uma certa distância, "um torpor diante da certeza, uma quase crueldade",[709] que ri e que escarneia. É a ela que NR muitas vezes recorre como modo de zombar da morte, de fazer o relato daquele que não possui abrigo e ao mesmo tempo ri do seu abandono, de sua falta de ordem, de sua autoexposição. Uma das perspectivas que o artista constrói sobre esse personagem, que tenta se desfazer recusando a ação, está em *Sermões* (2015), texto elaborado por uma espécie de maquinaria de justificação. Em NR, o autofuncionamento da voz é testado a partir da seguinte questão: no contemporâneo, pode a dicção desenfreada, automatizada, ainda conter uma confissão? Confessa-se a ironia? A obra, cujo título anuncia um gênero de discurso, de certo modo, identificado com a questão da *reprodutibilidade técnica*, mas que se escreve todo na vertical, configurando, para Studart, o terceiro exemplo de exercício poético de NR, "deslizante entre o poema narrativo e a prosa, a anotação de circunstância e um diário de intimidades inventadas como uma reelaboração do *extimo*",[710] permanece dentro dessa pergunta.

Mais uma vez, a questão da forma da dobra retorna na imagem da fita de Moebius, na qual a torção torna indiscernível a intimidade e o fora, o que é sinceridade e o que é máscara. Porém, ao trazer para a cena a voz de um obsceno professor de filosofia aposentado, o discurso, ao mesmo tempo que confirma a maquinaria de certas práticas de linguagem, citando desembaraçadamente os filósofos ("os nomes que me assustaram a vida toda (Leibni/z, Lacan) formam minha família"),[711] torna esse automatismo estranho, posto que a palavra passa a fazer

[708] RAMOS. *Ó*, p. 195.
[709] RAMOS. *Ó*, p. 196.
[710] STUDART. *Nuno Ramos*, 14-5.
[711] RAMOS. *Sermões*, p. 22.

parte de uma engrenagem *obscena* ("amigos de infância, cães de estimação, estirp/e, etnia/porque me levam/a uma foda boa").[712]

Tudo aquilo que deveria ficar fora de cena passa a compor a enunciação. "O núcleo/da minha poesia trago no pau", de modo que é a ironia que orienta essa máquina de inclusão e exclusão da lírica. "O núcleo da minha poesia/não poderia ser o que é/mas é/e sigo escrevendo."[713] A poesia não tem foco, não se faz na memória, não quer se portadora de um afeto. A forma-poesia é solicitada, porém, porque abriga essa movência da voz, o processo metamórfico por onde passa a palavra em seu exercício de significância: "Não fiz durar o signo como fiz durar a foda/não fiz durar o núcleo/luminoso, espinho do prazer/cravado ao contrário/como fiz durar a foda".[714]

A velhice instiga a procura pela poesia para que o sujeito aprenda a se deixar (na palavra), a se sentir desprotegido (como o faz a linguagem com os sujeitos abandonados a ela). Essa experiência de proximidade com a morte, que encontra semelhanças com a experiência de morte que a palavra provoca, faz com que se torne pensável um desejo de morte, mas de morte do *eu*:

> Estou pronto
> para a sentença – sou eu
> o pronome terrível, eu
> é o pior pronome, ele
> (esse pronome)
> oculto como um verme
> entre memórias e palavras
> tudo quer e tudo come.
> Esse pronome escondido
> *chão sem brita, de mexilhões*
> é o que eu
> ele
> canta e cons
> ome. Eu, repito
> é o pior pronome.[715]

Reiteradamente, no seu sermão, a voz diz não se lembrar de nada, uma vez que a memória se elabora por semelhança. "Nada do que é semelhante me interessa",[716] escreve em seu poema que se recusa a ser um poema memorialístico. "Memória não me serve/só a ponta/ comida por tabaco/e dente do meu dedo."[717] O professor não deseja nenhuma lembrança, nenhum reconhecimento, nenhum afeto que se mova por associações da ordem da correspondência. O afeto que se excede, mesmo quando controlado, é da ordem do ritmo, no

[712] RAMOS. *Sermões*, p. 22.
[713] RAMOS. *Sermões*, p. 31.
[714] RAMOS. *Sermões*, p. 61.
[715] RAMOS. *Sermões*, p. 58.
[716] RAMOS. *Sermões*, p. 103.
[717] RAMOS. *Sermões*, p. 20.

modo como as palavras são retomadas, consumidas, redizendo o dizer. "P/reciso escapar, quero dizer, bater/punheta sem ninguém dentro/comer, talvez/uma barata, como a heroína de Clarice/ mas nunca perder o verbo, não, minha pobre l/íngua",[718] confessa o narrador, no intuito de salvar as instâncias que fazem de seu relato uma maquinaria selvagem, contra os lugares nos quais a fórmula do solilóquio o acomodaria.

Nesse sentido, toda a sintaxe entrecortada, cindindo até mesmo as sílabas ao meio, retornando-as ao estado de *letra* (próximo ao que acontece em *Junco* e seu "granular da língua"),[719] procura impossibilitar o acesso ao terrível pronome *eu*, à configuração de um sermão tal qual o de António Vieira: coeso, argumentativo, encadeado. Os *Sermões* de NR não têm fé nem na palavra, uma vez que é a imposição linguística que os enerva. A palavra, inclusive, o narrador dirige-se: "Aceita, prazer, que há catástrofe".[720]

Não são raras as vezes em que a heteronímia aparece através de sutis marcas textuais, como quando se pergunta: "Como/é/que a chuva cai/oblíqua?",[721] em referência ao poema "Chuva oblíqua", de Fernando Pessoa, ou quando evoca Alberto Caeiro indiretamente nos versos "Não conto ovelhas/(só preciso uma)/e rio nenhum/banha minhas terras",[722] propondo uma espécie de interseccionismo entre planos e vozes. Espera-se, então, que todo o discurso vá se tornando maquinariamente uma despossessão, na figura do "Sermão da uretra. Sermão da urina", "Sermão do gosto. Sermão do membro/duro, grosso", "Sermão da areia, de areia./Sermão da espuma, de espuma", "Sermão da sílaba longa. Sermão do ditongo".[723] Ao final desse trecho, ele confessa:

> Sermão da voz. Há a voz. Só há a voz. Não há nada além
> da voz.
> Nem esta chuva, sermão da chuva. Nem este asfalto,
> sermão do asfalto. Nem este púlpito.
> Sermão do que vem por último.[724]

Nesse capítulo intitulado "Sermões", a voz do professor se decompõe em matérias irreconhecíveis, o que nos faz lembrar do *Húmus*, de HH. Se, como postula Agamben, a linguagem sempre antecede a voz, *Sermões* parece fazer com que a linguagem interrompida permaneça em estado de suspensão para que alguma outra voz advenha, para que a palavra não tome o lugar da voz, naturalizando-se. Buscando impedir a Voz própria, a (re)citação compulsiva

[718] RAMOS. *Sermões*, p. 118.
[719] LABANCA. *a mais*, p. 186.
[720] RAMOS. *Sermões*, p. 94.
[721] RAMOS. *Sermões*, p. 84.
[722] RAMOS. *Sermões*, p. 23.
[723] RAMOS. *Sermões*, p. 133-134
[724] RAMOS. *Sermões*, p. 134.

faz aliança com aquela radiofonia que nos reproduz em som, buscando o limite da linguagem. Marcas disso são os pontilhados, quase traços, separando os blocos de texto, que impõem *travas* às falas, verdadeiros constrangimentos à confissão indecorosa do narrador.

Podemos dizer, nesse caso, que o verdadeiro sermão não é nem admoestação nem escrita de uma vida – é uma maquinação alterante, desviante, diferenciadora. É também uma potência, posto que, se o homem é aquele que tem o sentido da privação, da privação do acesso à voz, um sermão não deixa de postular o interdito desse acesso, assim como tradicionalmente também interdita o Sagrado, que não pode se tornar profano. Sabemos, com Bataille, que o interdito introduz o erotismo, produzindo o fascínio por aquilo que é negado ao sujeito. A obscenidade surge, então, como o *excedente*, motivado pelo desejo de tentar apreender o inapreensível. Se a voz de *Sermões* se nega à interioridade, o erotismo recoloca em cena a questão da vida interior, mesmo que através de um desequilíbrio fundamental, de uma *extimidade* problemática. Como Studart sintetiza: o jogo da obra é "uma devotada infração à regra do interdito, o corpo exposto, violado e modificado, quando toda pele é germinação e víscera, sexo sem medida, como uma arqueologia de todo desejo, potência possível e quebra de toda genealogia da moral".[725]

A necessidade de se desculpar, de se explicar, de fazer advir outras vozes arrasta a fala do sujeito, adiando a última palavra, a palavra derradeira que viria como morte. Por ter sido elaborado em forma de poema, com o uso de versos, algumas rimas e, às vezes, um ritmo notadamente marcado, a questão da impossibilidade do fim se coloca de maneira incisiva. A máquina não consegue parar. "É isso o que querem/os seres em toda a escala da criação/– expressão, v/oz/sistema fonador que principia na laringe/e termina no ânus, música."[726] Nesse sentido, a máscara do sermão atua em favor de um desdobramento maquínico interno e complexo da própria enunciação, que liga a laringe ao ânus, tomando conta de todos os órgãos do sujeito, que nem sempre consegue dominar o seu aparelho fonador.

Essa máscara em associação com a máquina poemática nunca é inocente, mas, de certo modo, procura promover uma apreensão da obra de arte que toca a "alma profunda de todo artefato, de toda invenção".[727] A poesia restitui a possibilidade lírica de pensar as coisas conjuntamente, ainda que pela repetição, pelos efeitos de um eterno adiamento, como fazem as seções de *Ó*, intituladas com o nome da obra, e que parecem anunciar essa invocação da linguagem, seu aspecto *convocativo*. Na primeira delas, o surgimento dessa interjeição é narrado em termos de uma indeterminação originária:

[725] STUDART. *Nuno Ramos*, p. 56.
[726] RAMOS. *Sermões*, p. 155.
[727] RAMOS. *Ó*, p. 219.

> *então alguma coisa como canto sai de alguma coisa como boca, alguma coisa como um á, um ó, um ó enorme, que toma primeiro os ouvidos e depois se estende pelas costas, a penugem do ventre, feito um escombro bonito, um naufrágio no seco, um punhado de arroz atirado para o alto, é em nossa voz o chamado longínquo de um sino, canto e me espanto com isso* [...].[728]

O canto é contínuo, "*não um mantra mas um zumbido de vespa*",[729] uma ligação entre as vozes, entre o que zumbe e o que zurra, feito microfonia, feito aquela radiofonia que reproduz nosso som interior ainda sem linguagem. Afinal, como em HH, a mútua implicação quase sempre é trágica, implica a ausência e a morte, o risco e a ameaça da perda. Mesmo assim, na linguagem, ofertamos o que temos e o que não temos, a nossa potência e a nossa potência de não:

> *depois que passa pelas minhas mãos nada parece meu, minha tarefa: dar à voz a matéria – tinta, pano –, dar à matéria a sua voz, não por medo de perdê-la, ao contrário, só me interessa o que teve força, carácter, para se perder de mim (há um ó guardado aí), não tranco afetos, cheiro, memória* [...].[730]

Ao comentar sobre essa oferta da palavra, Labanca ressalta a centralidade do gesto de dar a palavra, de jurar: "Mesmo que a promessa não se cumpra – se será cumprida ou não pouco importa. O que importa é que a palavra já está dada ao ser proferida a frase. Num átimo, dizer é fazer: um juramento tem o peso de uma assinatura".[731] De uma assinatura sem origem, sem instância própria, de um nome que é também outros nomes. Os cantos do *ó* são "a digital de um eco",[732] notável também em *Vai*, *vai*, obra de 2006, na qual três burros carregam amplificadores, dispondo-os na posição que, tradicionalmente, é ocupada pelo homem que os monta. Cada um deles porta a voz de um dos elementos presentes, e está ligado a outras caixas de som que propagam essa voz. A voz da água, emergida de dentro de barris, responde em canto pelos primeiros versos de "Se todos fossem iguais a você"; em um monte onde estão enterradas outras caixas, a voz do sal é uma voz masculina que comenta a letra da música; e a do feno, também desentranhada de um monte, corresponde a um conjunto de vozes femininas que recitam um texto, ainda sobre o mesmo motivo da letra, como se fosse uma cantilena. Os animais, que caminham livremente pelo espaço do museu, abrem passagem para a voz, a partir da imaginação de suas Vozes.

Em *Ó*, se essa voz *pendida* é a reprodução de um eco cuja origem perdemos, mas que imaginamos, ela é a possibilidade que temos de não nos perdermos – ela não acaba, desdobra-se, e interrompe as especulações mais diretas das outras seções. Ela se reproduz nos alto-falantes das

[728] RAMOS. *Ó*, p. 59. Itálico no original.
[729] RAMOS. *Ó*, p. 60. Itálico no original.
[730] RAMOS. *Ó*, p. 156. Itálico no original.
[731] LABANCA. *a mais*, p. 105.
[732] RAMOS. *Ó*, p. 177. Itálico no original.

valas do texto, como (*Pausa*). É uma voz inclinada, pouco articulada, que faz experiência da própria inarticulação entre as imagens que cria, entre os *burros* que não sabem o que falam, ou cuja voz nós que não entendemos. A atenção vagueia, flutua entre objetos díspares, e se perde na escuta e na emissão de sons que saem do inesperado: "*boca da fala, dos hematomas, da cacofonia, boca buraco para mendigos, para gagos, conferencistas*".[733] Em todas essas bocas, a voz que nem sempre é linguagem, significado, sentido; como a boca do ânus, aparelho fonador.

Assim, os *ós* funcionam como sondagens de uma espécie de infância da linguagem, como escavações arqueológicas em busca do que está lá antes de nós, antes que inaugurássemos, "*esperando sozinha pela concentração mineral dos seus esforços (centelha molhada, guardada no fósforo), pela coesão muscular ou cristalização dos grãos de cálcio*".[734] Essas invocações primevas, nos encontros contraditórios com a servidão ao significado, por mais que pareçam convocar o ato, operam desligando o elo entre as causas e os efeitos, inoperando o próprio acontecimento: "*não sei ainda quando o que é sólido vira espuma, a qual temperatura exatamente, nem porque isso acontece*".[735]

A importância desse lugar do não saber responde também pelo lugar que devem ter a despossessão, o desconhecimento, o jogo de estranhamento das vozes. "*Não há corpo que me prenda. Não há pena que me cubra. Não me machucam as mãos não saber nada delas.*"[736] No "Quinto Ó", repete-se que não há pertencimento e reconhecimento possível para aquele que deseja, "*tudo o que fiz foi querer. Querer como um maluco*".[737] O desejo torna tudo irreconhecível, desalojando o sujeito de si mesmo – o desejo, por ser desejo do desejo, mantém a aproximação e a distância, e, por isso, não é através dele que acedemos ao reconhecimento de nós mesmos. No derradeiro *ó*, a conclusão:

> *Não pergunto mais às coisas se têm forma, nome. Me divirto com minha própria miopia e guardo as propriedades do que é físico em alguma coisa que não é tato e não é vista – é sono e confusão cansada, é a gaga frase de uma alegria estranha, é alguma coisa que esqueci agora.*[738]

Nessa outra voz, intercalada com a dos fragmentos também enumerados, NR mascara a linguagem para que ela diga de outro modo, dando-lhe um contorno decaído, uma queda. Sobre a relação entre voz e linguagem, na esteira do que já mencionamos, Agamben escreve também em itálico, anunciando a pendência do pensamento:

> *Pensar, na linguagem, nós o podemos apenas porque a linguagem não é a nossa voz. Existe uma pendência, uma questão não resolvida na linguagem: se esta é ou não a nossa voz, como o*

[733] RAMOS. *Ó*, p. 157. Itálico no original.
[734] RAMOS. *Ó*, p. 90. Itálico no original.
[735] RAMOS. *Ó*, p. 92. Itálico no original.
[736] RAMOS. *Ó*, p. 175. Itálico no original.
[737] RAMOS. *Ó*, p. 176. Itálico no original.
[738] RAMOS. *Ó*, p. 270. Itálico no original.

> *zurro é a voz do asno e o rechino é a voz das cigarras. Por isso não podemos, falando, deixar de pensar, de manter em suspenso as palavras. O pensamento é a pendência da voz na linguagem.*[739]

O recurso tipográfico permite que se performatize o que o pensamento imprime na escrita da voz. Labanca afirma encontrar em alguns desses ensaios "uma espécie de chamado para uma nova tecnologia, uma tecnologia, no entanto, sem técnica, desindustriosa, que transforma 'os artefatos em matéria novamente"'.[740] Ainda que a pendência da máscara confesse não se perguntar mais sobre a forma das coisas, é também pelo modo como os textos se intercalam, e são dispostos, que essa outra tecnologia se performatiza, que outro acesso à linguagem se realiza provisoriamente.

Quando pensadores como Lacoue-Labarthe, na esteira heideggeriana, propõem-se a tarefa de descrever uma percepção da arte mais próxima do caráter de *acontecimento* [*Ereignis*] – caráter inautêntico na teoria platônica, o que explica a exclusão do devir do ente –, abrem caminho para que a verdade artística tenha a ver com a sua performatização. O filósofo toma o exemplo do "Haja luz", do *Gênesis*, como o performativo absoluto, aquele que não só faz aparecer a luz para iluminar algo, "uma vez que é a própria luz que aparece como aquilo a partir do qual todo visível se apresenta".[741] Contra a apreensão eidética do ente e da forma, Lacoue-Labarthe aposta na presença, nesse tornar-se singular de todo acontecimento, nesse poder ver o próprio aparecimento. O que nos leva a indagar: como pode um ato poético, que advém de um processo qualquer de maquinação, ser considerado um *acontecimento* artístico?

Não por acaso, há uma teatralização geral da cena enunciativa, seja em versos, seja na prosa, que permeia boa parte da produção contemporânea. Na medida em que, no teatro, há uma substituição do referencial da natureza pela referência do próprio ato que se institui em cena, ele se torna uma espécie de exemplo da outra apresentação em jogo na arte, apresentação da duplicação do ato enunciado, em encenação e enunciação. Em NR, não são raras as vezes em que se faz referência a algum aspecto próprio à encenação, para além dos já comentados *Sermões*. Na sua última obra publicada, *Adeus, cavalo* (2017), o texto é construído como um texto dramático, um teatro dentro de um teatro, onde descrições de ações, comentários, didascálias se embaralham com falas, cantos, interlocuções – testemunhos de um ator-CAVALO, para uma cena-ENCAVALGAMENTO. Dentro dessa *mise en abyme*, o desejo do ator: "*Darei a entrevista em cena*", trazendo para a escrita mais essa outra encenação.[742]

---

739 AGAMBEN. *A linguagem e a morte*, p. 145.
740 LABANCA. *a mais*, p. 98.
741 LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 264.
742 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 7. Itálico no original.

Desde o princípio da obra, observamos algum eco d'*Os cantos de Maldoror*, como quando o ator confessa: "Fui um rouxinol, uma pedra, um peixe carnudo na corrente fria".[743] O quarto canto da obra de Lautréamont inicia-se de modo semelhante: "É um homem ou uma pedra ou uma árvore quem vai começar o quarto canto".[744] A digital do eco se abre ainda mais. A assinatura da obra francesa, pelo pseudônimo de Isadore Ducasse, cujo nome é derivado da palavra *L'autre* [*O outro*], introduz duplamente essa possibilidade de desmascaramento da voz do canto. De fato, nessa obra, o espraiamento da voz é assumido radicalmente: "Tenho a voz de um cavalo",[745] "Minha garganta é cheia de rosas",[746] "Agora a voz já não era bem minha",[747] "Não toquei em bebida, mas sou um poente. Um peixe carnudo. Um cavalo. E algumas vozes que não consigo saber de quem são".[748]

À medida que o ator recolhe os múltiplos personagens que representou, a quem emprestou sua voz como mediação entre o corpo e a linguagem, torna-se mais nítida uma espécie de prática da despossessão, através da qual o cavalo é precisamente o *transporte*, a possibilidade de deslocamento entre as instâncias que constituem a *encenunciação*. Trata-se, nesse caso, de trabalhar em favor de uma perda da autoridade, de uma descentralização, ou, mais radicalmente ainda, de um autoapagamento do ator: "Entre todos os homens e todas as mulheres, entre todas as profissões que há neste mundo, ele é o único que consegue apagar o próprio sinal."[749]

Paradoxalmente, o ir até o limite da autodiluição, do desfazer das marcas pessoais, incita a total possessão, o transformar-se em texto, o transformar-se na própria atuação. São exemplos dessa passagem o Teatro sem Plateia (TSP) e o Teatro em Qualquer Parte (TEQP), citados pelo ator, como projetos com os quais se envolvera, e que não deixam de anunciar, através da ideia de uma indistinção entre ato e atuação, a própria ideia de performance. Não por acaso, quando o ator traz para a cena a imagem de Nelson Cavaquinho, anunciando que estará "dando um salto da escala da vida de um indivíduo para a de um povo inteiro",[750] faz referência ao dia que o conheceu como o dia triunfal, o que nos remete ao dia triunfal de Fernando Pessoa, 14 de março de 1914, como o dia do aparecimento do heterônimo Alberto Caeiro.[751]

---

743 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 8.
744 LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*, p. 185.
745 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 10.
746 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 10.
747 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 14.
748 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 14.
749 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 19.
750 RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 42.
751 "[…] acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim" (PESSOA. *Fernando Pessoa*: obras em prosa em um volume, p. 96).

Para o escritor português, todo o processo de escrita que inclui, como identifica Agamben, uma dessubjetivação (de Pessoa por Caeiro), uma ressubjetivação (de Pessoa como Caeiro) e uma despersonalização (de Pessoa depois de Caeiro) constitui o paradigma principal para aquele que pensa a voz e o que a voz acessa pela fala ou pela escrita. Esse mesmo ator que narra seu encontro com Nelson Cavaquinho cai da ponte Rio-Niterói enquanto passava, montado no mesmo cavalo que o compositor, tornando-se, depois do acidente, uma espécie de Ícaro. Como sobrevivente, ele sabe que não há mais harmonia das vozes, só discórdia, desunião, multiplicidade. "Não há batimento comum às coisas, como havia antes. Era isso que buscávamos, mas a dissolução chuvosa da paisagem, violenta e aziaga, desfez toda possibilidade de um coro."[752]

Por esse mesmo motivo, a dispersão é o que demanda a performance-canção como modo de estar em todos os lugares, procurando público ou lidando com a ausência do público, se retomarmos a discussão sobre a fita de Moebius. Toda a cena se fecha com a saída do jornalista, revelando essa *máxima abrangência* do aspecto performático da arte. NR aprende da máquina a possibilidade de desdobramento, de autofuncionamento da linguagem, de dispersão das vozes, que nada têm a ver com uma autoridade da presença, mas com a experiência da modulação, da criação de um ritmo que ora marca a disjunção com o ritmo do mundo, ora evidencia a desarmonia do próprio ritmo artístico no mundo.

Esse descompasso revela-se a marca da performance, sempre condicionada a uma série de variáveis incontroláveis. Por exemplo, *No sé*, realizada no CCBB de Belo Horizonte, possuía a seguinte estrutura: na parede, uma reprodução da história de Tintim e do capitão Hadock em busca do professor Girassol, que fora sequestrado e levado para o Peru – reprodução esta que se encontra rabiscada com a expressão que nomeia a performance; e, no chão, um retângulo de cal dentro do qual o ator Aury Porto, nu, cobre-se do material e responde com um "no sé" a todas as perguntas emitidas por um aparelho de som. As perguntas variam entre "Onde está Girassol?" e "Países com passado escravocrata serão para sempre países violentos?", incluindo questões de ordem retórica, como "Quer saber de uma coisa?".

A pretensa indiferença do ator à profusão questionadora nos faz pensar que talvez a sua resposta talvez nem seja uma resposta ao que os personagens querem saber, mas um desconhecimento da própria forma da pergunta, posto que as condições de seu entorno e de seu corpo apontam para outras tradições, outros conhecimentos, outras visibilidades. Nesse caso, podemos afirmar que a forma não impede a força da performance, mas que há uma incompatibilidade das formas, dos ritmos, das línguas, da qual a força mecânica da resposta se

[752] RAMOS. *Adeus, cavalo*, p. 68.

alimenta. Esse desencontro, proporcionado inclusive por não se saber nunca para quem se fala, é uma das razões da incansável movência do artista entre as modulações artísticas.

Se NR cria uma dobra na literatura ao trazer para o espaço literário a encenunciação, como em *Sermões* e em *Adeus, cavalo*, ou quando dobra o livro entre a fotografia e a poesia, em *Junco*, ou ainda na referência de *Cujo* ao trabalho plástico, essa dobra se realiza também no gesto de trazer um corpo para o museu. "De uma forma ou de outra, todo conhecimento vem do corpo", escreve em *Ó*. Esse espaço institucional, teoricamente habitado por tantos corpos de passagem, quando abriga um corpo nu, sedia um acontecimento da ordem da dobra, que, no caso, estabelece-se entre a obra e a performance, dando sentido plástico a esse mesmo corpo e à voz que ele porta. Portar a voz, no entanto, não é o mesmo que portar a palavra, posto que o que ele enuncia é enunciado esquivando-se da palavra *na* palavra, enquanto cobre seu corpo com cal. Se, por um lado, a ciência demanda a repetição, e esse repetir-se está sempre a serviço da comprovação, a insistência no "No sé", no desconhecimento, insiste também em permanecer no indecidível, na impossibilidade de repetição da performance, ainda que ela se construa, de alguma maneira, pelo que está previsto a se repetir.

Pensar a especificidade da automação nos performativos e nas performances permite-nos refletir sobre a própria maquinação da máscara em ato na obra. É parte dessa mesma exposição – *O direito à preguiça* – uma série intitulada por uma expressão que é também um oximoro, *Confissões de uma máscara*, como se fosse possível que algo feito para encobrir pudesse estar a serviço do desencobrimento. Nela, parecem sobreviver formas de obras anteriores, como *Sol 1* e *Sol 2*, ambas de 2001, *Desenhos*, de 2005 e 2008, e, mais evidentemente, *Platão* e *Platão com sol*, de 2009. Em uma semelhança mais próxima com as três primeiras, encontramos ainda *Só lâmina*, de 2008. Entre todos esses conjuntos, uma fisiologia da composição parecida, a sobrevivência de uma massa aparentemente proteica, informe, que, no entanto, vai perdendo progressivamente sua qualidade de matéria para se aplanar no anteparo, aderindo a ele. Trata-se de uma progressão que não progride, mas se transforma.

A referência a João Cabral de Melo Neto extrapola a obra nomeada com um de seus versos, tornando-se uma espécie de máquina-fantasma a guiar as transformações realizadas nas obras. Daquela antiga "psicologia da composição" NR absorve a clareza: "Como não há noite/cessa toda fonte/como não há fonte/cessa toda fuga".[753] Permanecendo nesse indecidível da matéria, o *sol* cortante devém *desenho*, que mantém o elemento afiado (retirando a pelúcia), que, por sua vez, interditará a inscrição da palavra, revelando-se *só lâmina*. A passagem para *Platão* [do latim *plattus*, plano e metal] é a passagem do aplainamento, da redução do metálico (na folha de

[753] MELO NETO. *O cão sem plumas*, p. 122.

ouro e de prata), o aparar o excesso que antes fugia do anteparo – é a partir desse processo que surge a palavra carimbada como impressão *mediada*. As obras mais antigas vão dispensando a matéria em troca do rasgo, às custas da perfuração de um compasso cujo rastro é deixado como rabisco. Assim, o risco do elemento cortante vai dando lugar a um encobrimento.

Confissões de uma máscara é também o título da obra autobiográfica de Yukio Mishima, pseudônimo do escritor japonês Hiraoka Kimitake, que narra as fantasias sexuais e o imaginário de um jovem em descoberta de seu desejo. Sob a máscara da normalidade, Koo-chan esconde a atração que o move de modo às vezes mórbido, fazendo-o sentir-se excitado inclusive por uma imagem de São Sebastião perfurado por lanças, e preso a um *junco*. A virtude do que corta, seja faca, espada ou lança, revela a sua máxima potência não só como instrumento construtivo, no que escolhe e delimita, mas também de destruição, que atravessa, rompe, perfura, fazendo do desejo uma questão de vida e de morte.

Quando observamos a série, é como se tudo aquilo que se insinuasse como uma violência nas primeiras obras fosse perdendo a sua violência, sobretudo quando se camufla, mascara-se. Quando se torna confissão, o metálico confessa não apenas a si mesmo, a palavra que passa a portar desde *Platão com sol*, confessando também as mudanças, os saltos, as divergências e, claro, a sua própria impossibilidade. Ao contrário dos *Sermões*, que visam à admoestação do outro, as confissões partem da necessidade de esconjuração de si mesmo, como um processo que, no melhor das vezes, diz respeito também a uma subjetivação. Em ambos os casos, no entanto, o que está em jogo é o próprio dizer, e o modo como o sujeito se apropria da linguagem para fazer da experiência um discurso. Mas esse discurso muitas vezes só se constrói pela inacessibilidade que perfomatiza. Querer dizer o interior é fazê-lo dobrar, criar camadas, torná-lo opaco, intransponível, ainda que o desejo seja o de realizar uma passagem para o exterior.

Confessar uma máscara seria, portanto, confessar a opacidade da própria confissão. Há sempre um furo no que se pressupõe ser a coincidência entre o enunciador e a enunciação, assim como há um rasgo onde se apoia o compasso. Não por acaso, os rituais religiosos de confissão pressupõem o velamento das faces, a obscuridade da fala. A rigor, o que se confessa não pode ser dito, não pode ser visto – o que se diz está sendo extraído à força, contra a sua vontade. Maria Augusta Babo comenta sobre esse forçar da confissão: "A confissão acarreta a discursivização de algo à revelia do próprio. Um enunciado que se vira contra o próprio sujeito que é dele responsável".[754] A partir daí, percebemos como há uma força quase sádica de autonegação (como no personagem mascarado de Mishima, por sua vez, máscara de Kimitake), para que a matéria se

[754] BABO. Em segredo: a confissão como relação interdiscursiva, p. 181.

transforme, para que ela não se identifique consigo mesma, para que a máscara seja parte de uma engrenagem maquínica de performatização das verdades em ato.

As formas pontiagudas que, literalmente, atravessam em maior ou menor grau as obras *Sol*, *Desenhos*, *Platão com Sol* e *Só lamina* nos recordam os procedimentos cabralinos de corte. A rigor, em *Só lamina*, versos do poeta brasileiro acompanham essa obra conferindo plasticidade a mais uma daquelas dicções da modernidade, como a de Drummond. Trata-se de perceber como na forma semicircular de suas obras há também o desejo de uma complementaridade formal, como o que se anuncia na parte VI da "Psicologia da composição", de João Cabral:

> Não a forma encontrada
> como uma concha, perdida
> nos frouxos areais
> como cabelos;
>
> não a forma obtida
> em lance santo ou raro,
> tiro nas lebres de vidro
> do invisível;
>
> mas a forma atingida
> como a ponta do novelo
> que a atenção, lenta,
> desenrola,
>
> aranha; como o mais extremo
> desse fio frágil, que se rompe
> ao peso, sempre, das mãos
> enormes.[755]

A forma que importa é a forma que devém de si mesma, realizando uma circularidade que pode ser perseguida em termos de uma complementação tanto entre autor e leitor quanto entre obras, como aqui já mencionamos. Daquele poema cabralino, transposto para *Só lâmina*, no entanto, NR aprende que a forma é um estado frágil da matéria, como depreendemos dos versos "Seja bala, relógio,/ou a lâmina colérica,/é contudo uma ausência/o que esse homem leva", declarados pelo poeta no poema cujo subtítulo é "(ou: serventia das ideias fixas)". As ideias fixas são ideias que movem o artista. Não há fixidez na releitura, na atenção que faz desenrolar o que se enrola sobre si mesmo. Nesses dois exemplos da obra cabralina, a profunda consciência da negatividade da linguagem, da marca da ausência que ela porta: "onde foi palavra/(potros ou touros/contidos) resta a severa/forma do vazio". Com a ideia fixa em uma série composta por outras séries, desdobra-se da matéria que se confessa (através do corte, da pausa da poesia) para a impossibilidade de a palavra confessar (por causa da matéria que é feita de furos).

[755] MELO NETO. *O cão sem plumas*, p. 124-125.

PAULO HENRIQUES BRITTO

FORMA FIXA

MAL DE FORMA

Há maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo,
que não requerem prática, oficina, suor.
Maneiras mais simpáticas de pagar mico
e dizer olha eu aqui, sou único, me amem por favor.

Porém há quem se preste a esse papel esdrúxulo,
como há quem não se vexe de ler e decifrar
essas palavras bestas estrebuchando inúteis,
cágados com as quatro patas viradas pro ar.

Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica,
de repente é mais que isso, é uma voz, talvez,
do outro lado da linha formigando de estática,
dizendo algo mais que testando, testando, um dois três,

câmbio? Quem sabe esses cascos invertidos,
incapazes de reassumir a posição natural,
não são na verdade uma outra forma de vida,
tipo um ramo alternativo do reino animal?[756]

[756] BRITTO. Biodiversidade. In: *Macau*, p. 9.

Não há ideia fixa que não se desdobre. *Macau* (2003), quarta obra poética de Paulo Henriques Britto, performatiza o estranho familiar, na medida em que concebe a estranheza como fruto da produção, em si mesma, daquilo que ameaça. O primeiro poema, "Biodiversidade", escrito em quatro quartetos, expõe essa condição, que é também a condição da própria experiência linguística. A total simetria na quantidade de versos de cada estrofe convive com a variabilidade métrica, de modo que essa característica performatize aquilo que se diz. O poema aparece como "uma voz, talvez", autora de "palavras bestas estrebuchando inúteis,/cágados com as quatro patas viradas por ar". O animal inoperado se torna uma espécie de semelhante do poema: "Quem sabe esses cascos invertidos,/incapazes de reassumir a posição natural,/não são na verdade uma outra forma de vida,/tipo um ramo alternativo do reino animal?".[757] O ritmo marcado pelas rimas e por versos alexandrinos intercalados acaba por realizar, no plano da forma, a estranha semelhança criada na partilha de um mesmo estado de *inversão* ou *alternatividade*. Essa suspensão das patas no ar, por sua vez, permanece como condição de um estado sem saída do poema, que é encerrado por uma pergunta.

A musicalidade do poema pode ser sentida como a manifestação de um estranho familiar, memória de uma estrutura que se volta sobre si mesma, e aí desconhece-se. Em PHB, parece não haver nada que a forma não abrigue, ainda que por caminhos tortuosos, por estranhas semelhanças, por ironias (e autoironias) criadas em tensão com o que o poema diz. Essa ironia é, por vezes, o que provoca o estranhamento a partir de um trabalho com a convenção formal do poema. A rigor, o poeta configura um exemplo complexo dos rumos da poesia a partir da segunda metade do século XX, por tornar ambivalente toda oposição dualista, como aquela estabelecida entre confissão e impessoalidade, formalismo e verso livre, cultura popular e erudita. Sabemos que parte desse cenário se configura pelos confrontos entre a geração de 1970 e as de 1980 em diante, quando a poesia marginal dá lugar à poesia feita por um "grupo predominantemente culto, oriundo em grande parte do meio universitário, estudioso das técnicas do verso e poliglota", como define Antônio Carlos Secchin.[758]

O curioso desse movimento, no entanto, não tem a ver com o domínio das estratégias de versificação, mas com como PHB consegue trançar os versos com uma linha sempre tênue entre uma concepção do poema como estigma e como sutileza, fazendo das formas líricas, a exemplo do soneto, um elemento de contrariedade ou de dissimulação. Não seriam precisamente as formas fixas o que abre o mistério da forma em geral? Ampliando um pouco o cenário com o qual sua obra não deixa de dialogar, sabe-se que, sobretudo na França, dá-se início a um movimento de *retorno crítico* ao lirismo, em que está em questão a própria definição do termo, com

[757] BRITTO. Biodiversidade. In: *Macau*, p. 9.
[758] SECCHIN. Poesia e gênero literário, p. 252.

diferentes desdobramentos na questão da forma do poema. Jean-Marie Gleize nomeia algumas expressões desse movimento:

> Da minha parte, distingo hoje *Apoesia* (tudo ligado, digno objeto de nosso ensino), a *repoesia* (em continuidade com os Grandes Exemplos, ela entende frutificar a herança, e salvar tudo o que for possível dos assaltos da barbárie, vejam o divertidíssimo jornal repoético, *Aujourd'hui poème*), a *neopoesia* (reformadora e "moderna", decidida a mudar a poesia para que seja cada vez mais ela própria, de outra forma), e a *pós-poesia* (ou o conjunto de práticas pós-genéricas ou dispositais, corpo instável em curso de formação-deformação).[759]

Alguns desses grupos teriam como objetivo a ampliação do conceito de poesia, outros visariam abandoná-lo em direção à prosa. De todo modo, ao ver do especialista, o que se impõe de mais fundamental seriam as tarefas de neutralizar toda sensação musical, e de evitar, por meio de quaisquer estratégias, a expressão de uma interioridade. Gleize barra todo e qualquer exercício de mestria, ou, em suas palavras, de *maescrita*. Os recursos do poema só poderiam dar a ver o íntimo no sentido do ínfimo, do menos que o nada.

Em *Sorties*, o teórico aponta três saídas para a perda (e a crise) das formas da poesia, iniciada no fim do século XIX, com Victor Hugo: a primeira, pela restituição (ainda que irônica) da verdade métrica e prosódica, a segunda, com a criação de novas formas, e a terceira, estipulando um regime pós-genérico. PHB, nesse esquema, atravessaria a primeira saída, sem, no entanto, sair da *forma-poesia*.

Dentro do debate acerca dessa expressão, encontramos ainda o escritor francês Emmanuel Hocquard, que na década de 1990 publica um ensaio em resposta à pergunta "La forme-poésie va-t-elle, peut-elle, doit-elle, disparaître?" ("A forma-poesia vai, pode, deve desaparecer?"), para a revista *Action Poétique*, cuja edição especial trazia a resposta de outros escritores e críticos. Logo no início do texto, Hocquard sustenta que essa pergunta deriva de uma outra ("A poesia vai, pode, deve desaparecer?"), cuja resposta seria, fatalmente, sim. Ambas as perguntas, no entanto, colocam o desaparecimento em termos de uma predestinação ("vai"), de uma potência ("pode") e de uma obrigação ("deve"), cercando, ao máximo, a possibilidade de uma resposta negativa. Diante da inegável retirada da poesia, restaria indagar se algum de seus aspectos mais notórios resistiria garantindo o seu reconhecimento.

Se a dimensão formal tem a ver com a experiência da dificuldade e se o acesso ao sentido é também uma questão de forma, percebemos como a fixidez, em sua obra, varia entre a regra e a violação, o reconhecimento e a estranheza, a repetição e a indecidibilidade. HH escreve que

[759] GLEIZE. Entrevista com Jean-Marie Gleize, p. 439.

"devemo-nos munir sempre uma ironia que coloque dubitativamente a nossa proposta".[760] A ironia é, portanto, o elemento de dissociação da forma e seus usos e efeitos tradicionais, convencionais. Uma possibilidade de entrar em jogo indefinindo a relação entre as estratégias e os desdobramentos, insistindo, de dentro das formas fixas, no exercício das variações.

A autoironia funciona como uma disjunção entre as múltiplas maneiras de se portar na linguagem, criando uma resistência ao mesmo tempo interna e externa ao poema, capaz de relativizar a voz própria ou a própria necessidade do poema. Para Roberto Zular, nesse poema de *Macau*,

> […] a construção se dá, por um lado, como se o enunciado fizesse troça da própria enunciação – os poemas são muito construídos, mas, no fundo, são ridículos, são só uma forma de querer aparecer –; por outro lado, também a enunciação anula esse enunciado, tanto pela legitimação do livro quanto pelo poema que estamos lendo, cuja forma, de fato, revela um interesse insuspeitado.[761]

O poema realiza, por meio do plano formal, o desencontro do enunciado com a enunciação. Se a primeira dimensão se restringe a um certo solipsismo do sujeito enunciador, centrado no "olha eu aqui, sou único",[762] a segunda esfera compreende as "maneiras mais fáceis de se expor ao ridículo", isto é, uma abertura ao outro, ao contexto parcialmente indeterminado. A forma do poema não pode separar-se dessa disjunção, porque, a rigor, é ela que a torna possível, sensível, dizível. Ainda que Zular não cite Agamben, é possível depreender de sua leitura da poesia como "uma forma de vida em extinção, que justificaria um pedido desesperado de salvação",[763] um sentido político na experiência das "distorções performativas"[764] que o poema leva a cabo. Se o poema de patas para o ar nem sempre revela o motivo de sua forma é porque, sendo uma forma-de-vida, é também "uma vida que nunca pode ser separada de sua forma",[765] ainda que nem sempre alcancemos perfeitamente os desígnios dessa aderência.

No entanto, entendemos, pelo tornar inoperante um certo ritmo da linguagem, que não prescinde do teste da máquina linguística ("do outro lado da linha formigando de estática,/dizendo algo mais que testando, testando, um dois três"),[766] do ventriloquismo consubstancial à nossa experiência de seres falantes, o modo essencial e incisivo com que a forma diz da própria vida do poema, das possibilidades de vida do poema, de suas potências. Essa forma-de-vida, que é também a do poeta, faz de um ato um ato em que está em questão o

760 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 67.
761 ZULAR. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática, p. 27.
762 BRITTO. *Macau*, p. 9.
763 ZULAR. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática, p. 19.
764 ZULAR. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática, p. 21.
765 AGAMBEN. *O uso dos corpos*, p. 233.
766 BRITTO. Biodiversidade. In: *Macau*, p. 9.

escrever como salvação ou redenção. Assim, Agamben dirá sobre o conceito de forma-de-vida que, nesse processo, "o tornar-se humano do homem" ainda está em curso, porque em sua obra está posta a cisão entre língua e vida, a fratura entre enunciado e enunciação que se encontra implicada em todo ato.

Para o filósofo, a poesia, assim como as artes, em geral, "fazem girar arqueologicamente no vazio a máquina e as obras da vida, da língua, da economia e da sociedade para remetê-las ao evento antropogênico".[767] Centralizando o processo do tornar-se humano do homem, alavancado fundamentalmente por rupturas e desencontros, Agamben pode associar o conceito de forma-de-vida àquela concepção da aquisição da linguagem, que nunca é totalmente levada a termo. Porque o homem não cessa de entrar na linguagem, de fazer o teste, *um dois três, testando*, sua vivência da humanidade está sempre em forma de potência, em vias de se subjetivar. A voz testa a forma do poema, testando a maneira como a singularidade poderia advir do que se repete, do que se reproduz. Nesse teste, a matéria e o ritmo não se opõem, tampouco se afinam – mas, em combinação, acabam por revelar a inesgotabilidade de uma forma fixa, girando os elementos que constituem o poema, que são também o canto, a voz, a língua.

Dante teria sido, para Agamben, um dos primeiros poetas a pensar a "questione della lingua", em seu incompleto, porém grandioso, tratado *De vulgari eloquentia*. Escrito em latim, como era comum às obras intelectuais da Idade Média no Ocidente cristão, esse tratado acaba por justificar a escolha do poeta pelo vernáculo para a sua obra poética. Por vernáculo entende-se "aquela língua que, sem o estudo de regras, aprendemos ao imitarmos nossas amas".[768] Sabe-se que, na altura, a Itália ainda não havia unificado o italiano. Portanto, diante da variabilidade de um processo que tem origem na Torre de Babel, e que se opõe à língua da gramática, Dante partiria em busca de um vernáculo ilustre, capaz de proporcionar alteza e dignidade à lírica.

Para Agamben, há no poeta italiano um projeto "que consiste justamente em uma tentativa de dar estabilidade ao vulgar – constituído como língua da poesia – sem contudo transformá-lo numa língua gramática".[769] O bilinguismo de Dante se justificaria pela consciência crítica de que cada língua propõe experiências distintas e acessos diferentes ao sentido. A língua da poesia seria primordial e imediata, enquanto a gramática seria inalterável, eterna, aquela que depende do estudo de regras.

Para além de "Biodiversidade", que joga com a diferença entre a língua e a enunciação, há, em *Macau*, um poema intitulado "De vulgari eloquentia", que parece dar mais um sentido ao ventriloquismo. Nele, afirma-se que "Há uma saída" para a possibilidade dos dedos, em "Um

[767] AGAMBEN. *O uso dos corpos*, p. 234.
[768] DANTE. *De vulgari eloquentia*, I, I, 2.
[769] AGAMBEN. O sonho da língua, p. 81.

gesto mais brutal", fazer "advir o fim./O mais terrível de todos os medos". Essa saída seria "falar, falar muito", posto que "São as palavras que suportam o mundo,/não os ombros". Os últimos versos do poema são um alerta irônico, em tom de conselho, como lhe é característico: "Portanto, meus amigos, eu insisto:/falem sem parar. Mesmo sem assunto".[770] O estranho familiar da linguagem que é a mesma sendo outra, no caso do português enquanto língua praticamente morta na cidade chinesa, assume aqui um papel importante na elaboração do poema. A falação que o poema solicita, em conjuntos de versos crescentes (o primeiro com dois versos, o segundo com três, o terceiro com quatro e o último com cinco), pode ser lida como uma estratégica de sobrevivência: fazê-la falar através dos que (ainda) falam para que não cesse a língua. "Basta uma boca aberta (ou um rabisco/num papel) para salvar o universo", escreve o poeta, na tentativa de não deixar a língua morrer.

Ao referenciar o poema a Dante, PHB está criando mais uma dobra de sentido na questão das línguas mortas e das línguas vivas, que *Macau* põe em cena. Se o poeta italiano vivenciou a "questione della lingua" formada pela hesitação entre o latim e o vernáculo, o poeta contemporâneo herda do paradigma poético o dilema entre a forma fixa e o verso livre, (ainda que o poeta brasileiro reiteradamente afirme que a dificuldade está naquele verso de métrica variável: "Também adoro o verso livre, mas cada vez ele me parece a forma mais difícil e exigente de todas"),[771] entre o enunciado da poesia e a enunciação.

PHB insiste na *dificuldade* sem, no entanto, acreditar que a *dificuldade* seja por si só uma saída. Esse seria mais um dos sentidos da *contradição performativa* de sua poética, que revela a essencialidade e ao mesmo tempo a aleatoriedade da questão da forma. No entanto, se a poesia, de certa maneira, pode ser tomada como o próprio difícil da literatura, por seus modos elípticos, tortuosos, desencontrados de dizer, com verso ou sem verso, é que algo nela ainda pode ser testado. Entre o teste de som, realizado pela voz no seu desejo de se significar singularmente, e o som que testa o leitor, o poema se constrói como experimento e provação, tornando sensível o movimento da própria aparência – não aquela que existe em função do que se oculta, mas como contraste com aquilo mesmo que se torna visível, no seu processo de se tornar aparente.

*

Em *Trovar claro* (1997), terceira obra de poemas de PHB, anterior, portanto a *Macau*, a questão da claridade está posta desde o título. O que se manifesta, no entanto, é a

[770] BRITTO. De vulgari eloquentia. In: *Macau*, p. 18.
[771] BRITTO *apud* LEÃO. Entrevistado: Paulo Henriques Britto, [s.p.].

indecidibilidade entre um trovar simples, pela linguagem utilizada, e um trovar filiado ao *trobar ric*, que passa de Arnault Daniel a Baudelaire pelo rigoroso trabalho com a forma. Àquele empenho nas exuberâncias sintáticas, que significava também uma dedicação a temas nobres, PHB opõe uma alta consciência métrica em contraste com uma profunda percepção dos limites da linguagem.

Na série "Até segunda ordem", testa-se a possibilidade de o soneto executar uma espécie de poema narrativo de diálogo, a englobar também a esfera da enunciação. Todos os cinco sonetos são nomeados com datas, como se se tratasse de cartas, posto que há sempre uma interlocução, uma espécie de direcionamento da voz a outra instância ausente no poema. O sujeito poemático aparenta responder por um contrabandista que, para manter o seu negócio ilegal, emite ordens, resolve pendências e, ao final, precisa eliminar provas: "Destrua este soneto/imediatamente após a leitura".[772] A clareza da linguagem emitida pela voz, disposta em uma dicção ritmada, quase automatizada ("Bem, amanhã//a gente se fala, que agora a fome está apertando",[773] "No mais tudo bem. Aguardo instruções",[774] "O principal//é que o negócio está de pé"[775]), em contraste com a artificialidade do soneto, acaba por revelar uma tensão entre aquilo que se diz e o que se esconde, entre a legalidade da forma e a ilegalidade do que ela autoriza.

Todo o poema é construído sob códigos na medida em que a linguagem prosaica é utilizada quase como uma charada: "Chegou a encomenda de Lisboa./O número é 318./A senha: "O olho esquerdo de Camões//não vale uma epopeia".[776] Se o contrabandista é também o poeta, não nos equivocamos em concluir que o manejo da forma é sempre uma espécie de contrabando de mercadoria, um disfarce para o ilícito ou para a exposição, como aquela expressa no microfone de "Biodiversidade". Há uma mediação da forma não como correspondência, mas como contraste entre o narrativo que se revela enigmático e a clareza da forma, que, juntos, estabelecem uma *contradição performativa*, posto que o elemento formal é ao mesmo tempo necessário e essencialmente aleatório.

No seguinte poema da série, é como se a forma desse a ver sempre uma pergunta, para a qual ela não oferece uma resposta. Todo o *trobar ric* anunciaria seu fracasso:

[772] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 43.
[773] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 35.
[774] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 37.
[775] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 39.
[776] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 37.

(*12 de janeiro*)

Por quê ninguém me deu um aviso?
Pra que que serve essa porra de bip?
Assim não dá. Que falta de juízo,
de… de… sei lá! Eu lá em Arembipe

dando duro, e vocês aí de pândega!
O deputador, é claro, virou bicho,
e não vai mais ajudar lá na alfândega.
Meses de esforço jogados no lixo!

E agora? E o alvará do "Três irmãos"?
E os dez mil dólares do Mr. Walloughby?
Não vou nem falar com o doutor Felipe.

Vocês que aguentem o tranco. Eu lavo as mãos.
Se alguém me perguntar, eu tenho um álibi
perfeito: "Eu estava lá em Arembipe".[777]

O sujeito lava as mãos nesse poema-carta, deixando o leitor (na figura do interlocutor) com as questões sem resposta, com as irresoluções dos problemas. Já não é mais responsabilidade do sujeito lírico a irresponsabilidade dos outros sujeitos envolvidos na situação. No poema seguinte, a saída é abandonar o negócio: "Heroísmo não é a minha./A barra pesou. Desculpe o mau jeito".[778] A clareza, nesse caso, responde pela pergunta incontornável, pelo modo evidente como percebemos que o poema é uma transação.

*

Nos conjuntos de poemas de PHB, é sensível como, de modo comparável a NR, a aproximação infinita do objeto a ser trabalhado artisticamente também se envolve com o recurso da *seriação*, que muitas vezes acaba por se mascarar, nem sempre deixando às claras o contrabando em jogo. Dar prosseguimento é poder continuar de outro ponto, depois do abandono, da impossibilidade, da fraqueza. Quando vemos, estamos nós a tentar solucionar as pendências deixadas pelo sujeito lírico não heroico. Em todos os seus livros de poemas, há séries que estabelecem diferentes visadas para um mesmo objeto em questão, criando uma rede complexa de prismas, ou mesmo de descrições que funcionam também como explicações/expiações *en abyme* dos enunciados do poema. Ao mesmo tempo, essas múltiplas perspectivas *realizam* a complexidade de um objeto ou processo qualquer, ao qual o poema está se

[777] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 41.
[778] BRITTO. Até segunda ordem. In: *Trovar claro*, p. 43.

dirigindo, e que tenta perseguir a enunciação. Os leitores, nesse caso, têm papel ativo ao seguir o curso desse movimento, tomando parte na crítica ao sujeito lírico.

Para além dos trípticos, cuja forma se faz presente nas artes plásticas, há conjuntos formados por outras quantidades de poemas, nomeados geralmente respeitando a sequência numérica em algarismos romanos. A rigor, a série não apenas dá a ver uma certa concepção de forma contínua, desdobrada, ressonante, como também permite que a forma de cada poema seja colocada em questão, demandando a percepção atenta do leitor. É o caso, por exemplo, de "Sete sonetos simétricos", ainda de *Macau*, cuja simetria parece realizar-se apenas na quantidade final de 14 versos. Se não fosse pelos dois poemas em inglês, todos respeitariam a ordem crescente formada por um dístico, um terceto e um quarteto, seguida decrescentemente de um terceto e um dístico. É o conjunto em sequência, em comparação com o título, que permite que se observe a dinâmica interna ao próprio poema. No entanto, essa dinâmica interna não é mais tradicional do soneto. Eles seriam como estranhos familiares do poema cuja forma convencional responde pela ordem de dois quartetos seguidos de dois tercetos.

Aquela simetria anunciada no título, e realizada nos 14 versos, parece realizar-se também no aspecto semântico, nos temas em torno dos quais os sonetos variam, isto é, na questão do saber e do não saber, do assumir uma responsabilidade e do delegar. Pergunta-se a respeito da possibilidade de dizer o que prescinde de explicação ("por que todo argumento sempre encalha/quando se tenta explicar a certeza/que inspira o que dispensa explicação"),[779] sobre a ancoragem no eu ("Porque nenhum descobridor na história//(e algum tentou?) jamais se desprendeu/do cais úmido e ínfimo do eu"),[780] sobre uma solução definitiva ("(enquanto/isso, alguma coisa (o quê, mesmo?) espera//uma solução límpida, final,/que aliás já foi encontrada (mas qual?),"),[781] até que o último poema, construído sobre a oscilação das estrofes, conclui sobre a errância:

> A escuridão começa pelas bordas
> e vai seguindo até chegar ao centro,
>
> lá onde uma semente aguarda a hora,
> tranquilamente, sem medo do escuro:
> pois é da natureza das sementes
>
> se afastar da luz, mergulhar no úmido,
> sepultar-se por toda uma estação.
> No entanto, neste caso a escuridão
> é de outra espécie, mais seca e mais rasa,

[779] BRITTO. *Macau*, p. 41.
[780] BRITTO. *Macau*, p. 42.
[781] BRITTO. *Macau*, p. 46.

uma que avança devagar e sempre,
alheia a qualquer propósito ou causa,
até só restar pedra sobre pedra.

Mas a semente espera. Ela é insistente,
e acerta mesmo sem saber que erra.[782]

A série oferece mais chances para se acertar o alvo, mesmo quando o alvo é a própria errância da forma. Afinal, dizer claramente não é evadir-se dos limites da linguagem, tampouco acreditar na total clareza das palavras. Nas ideias fixas de uma série, a errância e o fracasso são mais do que fatores incontornáveis, mas condições perseguidas, almejadas.

*

Mesmo nas formas fixas, a semente do poema, seja ela uma ideia, uma imagem, uma palavra, não respeita todas as regras da convenção, produzindo um certo *mal de forma*. Quase em toda obra há ao menos um exemplo de como a forma participa daquilo que Marcos Siscar denominou de "drama da técnica".[783] Na medida em que se reconhecem os abalos sofridos com a modernização, a técnica passa a tentar se revolver na experiência da forma. Em Baudelaire, por exemplo, as flores do mal exibem a contaminação desse drama, inclusive, na natureza, tornando indiscerníveis os lugares em que essa força atua.

É com o poeta francês, inclusive, que a técnica passa a ser sentida como um mal, não externo ao discurso, mas como sintoma do próprio fazer artístico na modernidade. A decapitação, o sacrifício, o tédio são manifestações baudelairianas que expõem que, para o poeta, "a relação com o inferno não é facultativa, não pode ser superada nem pela fuga nem pela sua aceitação como modelo".[784] Ao que estamos tentando diagnosticar como um *mal de forma* poderíamos associar ainda o *mal de técnica*, entendendo por elaboração técnica não "apenas um meio de que dispomos para certas finalidades, mas um automatismo incômodo, nem determinado nem controlável, que se manifesta na evidência das mediações",[785] como sinaliza Siscar.

Um dois três testando. O automatismo não é apenas sentido, mas tensionado, experimentado, dramatizado. A voz do poeta no microfone coloca-se em risco, afinal, pode ser

[782] BRITTO. *Macau*, p. 47.
[783] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 61.
[784] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 65.
[785] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 65.

que esta seja uma maneira de ele desaparecer elocutoriamente. O risco, no entanto, é, ao mesmo tempo, a possibilidade de o sujeito advir da própria crise, na ameaça de seu apagamento, pela falha tanto da técnica quanto da própria voz. Esse seria um mal que a poesia pode apenas performatizar, fazendo do verso o motivo do perigo. Não é por acaso que em *Macau* encontramos essa marca desde o título de "Três pactos de morte", "Dez sonetoides mancos" e "Acalanto".

Em *Liturgia da matéria* (1982), primeira obra de poemas publicada por PHB, a técnica já se manifesta em termos de uma dramatização, quando associada a uma cerimônia, como entrevemos pelos termos com os quais os seguintes poemas são nomeados: "Três lamentos", "Balancete", "Concerto campestre", "Piada de câmara", "Profissão de fé". Em todos esses, há uma associação entre a poesia e procedimentos ritualísticos, isto é, entre a dicção poética e o automatismo de certos discursos.

O poema "Elogio do mal", por exemplo, afirma: "A uma certa distância/todas as formas são boas./Em cada coisa, um desvão;/em cada desvão não há nada".[786] O elogio à qualidade das formas boas revela-se elegia, lamento dos "nomes que embebem o mundo", dos "nomes [que] se engastam coisas".[787] O que pareceria o início de uma celebração devém o discurso de uma lamentação motivada pela consciência da ineficácia da palavra diante da pequenez e da insuficiência da vida. Ao final do poema, a conclusão em tom de ironia: "Bendita a boca,/essa ferida funda e má".[788] Algo próximo ao que Agamben define como a tensão da poesia moderna, sobretudo aquela do Novecentos, "em cujos extremos polares estão, de um lado, o hino, que celebra e isola o nome, e, do outro, a elegia, que lamentando a impossibilidade do hino mantém os nomes no discurso significante".[789]

O lamento se revela, portanto, lamento do próprio ter de dizer, em associação com formas ritmadas ou rimadas que procuram manter a qualidade hínica (cantante, musical) que a modernidade haveria eliminado. De fato, a poética de PHB guarda uma memória, ainda que irônica, das formas tradicionais, ao mesmo tempo que parece esquecer-se de todos os artifícios daquilo que recorda. Em *Trovar claro*, escreve-se: "O salto é uma dança,/a teima é uma doença".[790] O poeta teima com a *dificuldade*, teimando também com vários dos recursos formais. Disso resulta esse *mal de forma*, um mal constitutivo e configurador das doenças que a imprescindibilidade do elemento formal causa.

---

786 BRITTO. *Mínima lírica*, p. 58.
787 BRITTO. *Mínima lírica*, p. 58-59.
788 BRITTO. *Mínima lírica*, p. 59.
789 AGAMBEN. O torso órfico da poesia, p. 152.
790 BRITTO. *Trovar claro*, p. 15.

Sobre essa questão, há, inclusive, uma série em *Tarde* (2007), composta por três poemas sobre "Uma doença". No segundo deles, diz-se:

> O mundo está fora de esquadro.
> Na tênue moldura da mente
> as coisas não cabem direito.
>
> A consciência oscila um pouco,
> como uma cristaleira em falso.
> Em torno de tudo há uma aura
>
> que é claramente postiça.
> O mundo precisa de um calço
> fina fatia de cortiça.[791]

O calço postiço introduz um falso equilíbrio aos móveis que balançam. A forma é essa prótese, esse adendo não natural, a aura que concede ordenação "tão-somente parcial", "constelação/tão arbitrária e pouco funcional",[792] como se escreve no terceiro poema da série. De certo modo, retomando Baudelaire, poderíamos dizer que o calço surge como recriação emergencial diante da impossibilidade das *correspondências*. Ele é esse acessório discreto que dá sustentação e estabilidade, substituindo órgãos amputados ou melhorando a performance dos objetos.

Ainda nesse léxico, para Zular, há uma espécie de *hipertrofia*[793] no esgarçar das fronteiras do soneto ou do verso decassílabo em contraste com a linguagem prosaica, provocando outros efeitos, mas sem alteração real do tecido formal. Para o crítico, a insistência nos sonetos, nas quadras, nas tercinas é "quase a dor da ausência de sintoma, do convívio com próteses ou como se a própria consciência tivesse se tornado uma cripta, prótese que vive da explicitação da regra e de sua impossibilidade de efetivação".[794]

Por prótese podemos entender, inclusive, *dispositivo*, afinal, a forma não deixa de se incluir nessa categoria, que existe em estado de "máquina para fazer ver e para fazer falar".[795] Ainda que Zular acredite que esses aparelhos de substituição estejam no lugar da "ausência de sintoma", é possível defender que aquilo que (faz) falta é já o sintoma da poesia de PHB. A prótese formal é um modo de desafiar a questão da técnica, que, segundo Siscar, "deveria ser entendida não só como conjunto de procedimentos desenvolvidos ou instrumentalizados pelo homem, mas como

---

791 BRITTO. *Tarde*, p. 26.
792 BRITTO. *Tarde*, p. 27.
793 O termo é utilizado tanto na tese de Rosana Nunes Alencar quanto na dissertação de Murilo de Almeida Gonçalves, ambos os estudos sobre a obra de Paulo Henriques Britto. Cf. ALENCAR. *Lirismo, tradução e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto*; GONÇALVES. *A poética de Paulo Henriques Britto: tensões entre subjetividade e forma.*
794 ZULAR. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática, p. 31.
795 DELEUZE. O que é um dispositivo?, p. 360.

maneira pela qual ele se situa, se demarca como coisa do mundo, estabelecendo modos de fazer parte deste mundo".[796] Em PHB, se a forma é ortopédica, o poema, com suas múltiplas semânticas, dá a ver uma ferida ou o arremedo dessa cisão, ainda que a fratura seja constitutiva, sintoma da negatividade fundante.

No primeiro poema de *Formas do nada* (2012), a questão da negociação dos regimes operada pelo dispositivo da forma revela seu sentido de compensação: "'Venham', diz ele, 'que eu lhes ofereço/sinéreses, cesuras, hemistíquios/e muito mais, e em troca só lhes peço/sofríveis simulacros de sentido'."[797] Há uma espécie de transação entre as estratégias formais do poema e a moeda de troca, que seriam os simulacros de sentido capazes de fazer sofrer. O que se quer com a forma não é uma substituição, mas uma combinação entre a forma e o sofrimento. Mais uma vez, como em "Até segunda ordem", o poema negocia com seus elementos.

Curiosamente, esse poema de *Formas do nada*, nomeado de "*Lorem ipsum*", tem em seu título uma referência à expressão utilizada na editoração para se referir ao texto-padrão que preenche os espaços da página e que tem como finalidade o teste de aspectos visuais de formatação. A origem da expressão, no entanto, remonta a uma peça clássica da literatura latina, e na sua extensão original diz: "não existe ninguém que ame a própria dor". É com os recursos que possui que a voz do poema deseja barganhar o sentido, não eliminando o sofrível, o atacável, o questionável. A essa expressão o poeta concede uma espécie de tradução, recriando o seu sentido, ao fim do poema, com o tom de advertência característico dos finais de poema de PHB: "Tudo resulta apenas neste dístico:/*Ninguém busca a dor, e sim seu oposto,/e todo consolo é metalinguístico*".[798]

Assim, é possível afirmar que as formas da troca, os recursos formais, participam do consolo metalinguístico diante da falta de sentido não só das coisas do mundo, dos afetos, mas também das próprias palavras (sem tradução). Àquela saída da poesia proposta pelo movimento francês, como solução para a *crise de verso*, PHB responde com o *mal* gerado pela não saída, pela insistência nas sinéreses, nas cesuras, nos hemistíquios: "enquanto o mundo inteiro dorme/ao som desse acalanto benfazejo/menos a mão enorme//a qual insiste no ritmo aflito/de quem procura mas não vê saída".[799] Sua poesia tende a se situar aflitivamente dentro da forma, propondo experiências que se pautam por uma tensão levada ao extremo como modo de realização do próprio espírito contemporâneo. O extremo, no entanto, é sentido ilegalmente, como um verdadeiro defeito, mas dentro do qual o poeta se força a permanecer. Os poemas não

[796] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 63.
[797] BRITTO. *Formas do nada*, p. 11.
[798] BRITTO. *Formas do nada*, p. 11.
[799] BRITTO. Aranha. In: *Trovar claro*, p. 69.

saem do paradigma da poesia, ao contrário, nutrem-se de suas contradições, de seus dilemas, de seus percalços, dramatizando cada uma dessas questões. O *mal de forma* revela como "a técnica é um problema para a literatura. Não apenas *atinge* a literatura, mas é um problema *para* ela, para sua constituição como discurso".[800]

À medida que o sujeito do poema sente a dor, adquire também a dor de tentar dizê-la e não conseguir. De demandar consolo metalinguístico e a poesia não ser capaz de oferecê-lo. No entanto, "Tudo que dói é possível",[801] ressalta o poeta. A dor e a fragilidade tornam o poema possível, fazendo do *mal de forma* um mal necessário, pois é ele que dá a ver a cirurgia poética, mas também um mal dispensável, pois os elementos formais, como a rima e a métrica, são como engodos, próteses, suplementos de sentido, "falsa perfeição, mero artifício", como nos diz um de seus versos.[802] Recorrendo a esse vocabulário de sofrimento, o poeta se pauta em uma espécie de aporia, na qual nós, leitores, permanecemos em dúvida se a doença, no caso, é da forma, por insistir excessivamente nos seus recursos, ou se o mal advém precisamente da arbitrariedade dessa teimosia.

Ao final, passamos a crer que o mal de forma seja uma manifestação específica de um certo mal de poesia, um mal singularmente comprometido com a questão poética. Não se trata de um mal que a poesia causaria, derivado de uma poesia do mal ou da impossibilidade da poesia de fazer o bem, mas daquela experiência crucial que a poesia proporciona sem prescindir de obstáculos, de dificuldades, de acidentes. Precisamente por se valer das margens, mostrando que elas têm lugar, revelando os empecilhos que se impõem à dizibilidade, a poesia assume não sua superioridade entusiasmada, mas a singularidade trágica com que expõe os fenômenos do corte, da cesura, da incapacidade de terminar, como veremos a seguir. Assim, entendemos que também não há uma hierarquia entre os elementos com que o sentido se realiza em um poema, posto que forma e matéria entram em acordos distintos a cada obra, engajando-se de maneiras diferentes no fazer artístico e na experiência que projetam.

[800] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 63.
[801] BRITTO. Memento mori. In: *Trovar claro*, p. 109.
[802] BRITTO. Bonbonnière. In: *Trovar claro*, p. 95.

Neste mesmo instante, em algum lugar,
alguém está pensando a mesma coisa
que você estava prestes a dizer.
Pois é. Esta não é a primeira vez.

Originalidade não tem vez
neste mundo, nem tempo, nem lugar.
O que você fizer não muda coisa
alguma. Perda de tempo dizer

o que quer que você tenha a dizer.
Mesmo parecendo que desta vez
algo de importante vai ter lugar,
não caia nessa: é sempre a mesma coisa.

Sim. Tanto faz dizer coisa com coisa
ou simplesmente se contradizer.
Melhor calar-se para sempre, em vez
de ficar o tempo todo a alugar

todo mundo, sem sair do lugar,
dizendo sempre, sempre, a mesma coisa
que nunca foi necessário dizer.
Como faz este poema. Talvez.[803]

[803] BRITTO. Circular. In: *Formas do nada*, p. 12.

Formas do nada, sexta obra de poemas de PHB, publicada em 2012, realiza um modo de dramatização do *mal de forma*, a começar pelos sentidos que se constroem a partir dos termos que compõem seu título. *Formas* e *nada* teriam o mesmo efeito de um oximoro, pela impossível junção da noção de visibilidade, que o primeiro termo possui, com o sentido de completa ausência e negação não só do visível, mas também do próprio pensável, que o segundo termo sugere. Afinal, como é possível dar forma ao que se impõe como obstáculo à própria formação? Por que o nada demandaria uma forma se ele é precisamente o que desbanca sua abrangência, sua amplitude?

Essa, que é a penúltima obra publicada de PHB até o momento, decreta a centralidade do problema formal para a sua poética, a despeito de alguns gestos críticos, que afirmam que "independentemente da forma, é uma poesia muito boa que merece a leitura".[804] Não se pode afirmar nada como uma independência do aspecto da forma, posto que é precisamente ela que performatiza criticamente o sentido, criando outras camadas para a experiência de leitura. Como nos sugere Siscar, o poeta moderno "melhora a percepção da dificuldade da forma não apenas ou não exatamente no sentido da matéria estendida no espaço […], mas no campo de uma singularidade historicamente situada e, ao mesmo tempo, absolutamente indeterminada".[805] Esse aperfeiçoamento e essa atualização do conceito não deixam de corresponder a uma problematização e complexificação do que passa a ser entendido como forma, sobretudo em poéticas que fazem dela a verdadeira questão da poesia.

O termo trazido para o título não é, portanto, um gesto fortuito. Logo no segundo poema, que citamos na página anterior, há uma ruptura aparente entre enunciado e enunciação, ao se instaurar uma espécie de circularidade de onde se parte de um ter de dizer, "dizendo sempre, sempre, a mesma coisa/que nunca foi necessário dizer", para a experimentação consciente de que a forma pouco altera essa condição, de que "Tanto faz dizer coisa com coisa/ou simplesmente se contradizer".[806] "Circular" se aproveita da forma, isto é, tira proveito do seu dizer em volteios, estruturado isometricamente em quartetos com versos de 10 sílabas poéticas, para realizar essa torção que se dá no plano semântico. No caso desse poema, a forma diz o mesmo que a palavra.

Mesmo que na linguagem verbal algo de importante nem sempre encontre lugar, mesmo que seja "Melhor calar-se para sempre, em vez/de ficar o tempo todo a alugar//todo mundo, sem sair do lugar, dizendo sempre, sempre, a mesma coisa/que nunca foi necessário dizer",[807] o poema diz, e nesse dizer, ele acaba por fazer advir um lugar, uma forma circular qualquer ou uma

[804] CHEN. Paulo Henriques Britto e as "Formas do nada", [s.p.].
[805] SISCAR. *Poesia e crise*, p. 106.
[806] BRITTO. *Formas do nada*, p. 12.
[807] BRITTO. *Formas do nada*, p. 12.

forma da fala qualquer – nesse qualquer está, portanto, não a originalidade, que a voz poemática nega, mas a dispensabilidade do dito, a ineficácia da palavra em agir. Mesmo assim, um desenho surge através de um movimento que concede visibilidade (e dizibilidade) ao que, em toda a sua qualidade repetitiva, coloca-se em palavra.

O sentido não é apenas torcido pela rima e pelo movimento bustrofédico da *cesura*, mas também pelas últimas palavras de cada verso que circulam e mudam de posição em cada estrofe, igualando-se em termos de ordem de apresentação apenas na primeira e na última. Por esse motivo, o aspecto maquínico da forma é ressaltado sobretudo no sentido de uma potência infinitamente reproduzível. De fato, a forma parece existir apenas através de seus avatares, dos processos de metamorfose. O dizer é automático, impulsivo, maquinal – e essas características são reforçadas pelo uso da rima que produz semelhanças, que faz as palavras se implicarem, dando ritmo à leitura. No entanto, esse dizer encontra ora um aliado, ora um inimigo. A força propulsora responsável pelo nosso ventriloquismo nem sempre permite que a fala culmine em uma conclusão. É o que depreendemos do fato de que, das quatro palavras, "lugar", "coisa", "dizer" e "vez", com que os versos do poema terminam, na última estrofe "vez" se transforma em "Talvez", finalizando o poema com um advérbio de dúvida, que funciona também como uma espécie de colapso da máquina tagarela ou de liberação do sujeito do poema de políticas de certeza e de engajamento lírico na palavra.

A rigor, o modo como o poema termina é representativo de um paradigma a operar também em outros poemas. Nos poemas de *Formas do nada*, o último verso varia entre "Não faz sentido", "A coisa vai mal", "Pelo menos", "Menos mal", "Já vai tarde", Dá no mesmo", "Desde o início". Se, por um lado, todas são expressões corriqueiras, marcas do prosaísmo da linguagem, por outro, desempenham um papel muito particular na poética de PHB. Para Agamben, o fim do poema é um verdadeiro "instituto poético, que até agora permanece sem identidade".[808] Diante da impossibilidade de se distinguir poesia e prosa a partir do século XIX, o pensador encontra na possibilidade do *enjambement* a condição mais particular da poesia depois da *crise de verso*.

Mais do que uma espécie de via por onde o poema se constrói, esse movimento, pelo qual identificamos o *enjambement,* é a experiência da tensão e do desencontro entre o som e o sentido, entre a dimensão semiótica e a dimensão semântica no verso. "O enjambement traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano".[809] Trabalhando no limiar entre um modo de dizer e outro, o pensador italiano torna mais complexa a diferenciação entre prosa e poesia.

[808] AGAMBEN. O fim do poema, p. 142.
[809] AGAMBEN. *Ideia da prosa*, p. 31.

Atravessando a definição de Valéry, citada anteriormente, de que "não há qualquer relação entre o som e sentido de uma palavra",[810] Agamben identifica a singularidade da poesia na *hesitação*, através da qual o verso se interrompe, freia diante de uma continuidade que lhe escapa. É essa continuidade, portanto, que se torna impossível com o fim do poema, e que torna o fim do poema impossível, posto que ele só se mantém, só *dura*, enquanto o *enjambement* não se tornar um grau zero:

> Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética.[811]

Terminar o poema com expressões que *não dizem dizendo*, "que beiram a banalidade do banal",[812] genéricas o suficiente para não se aplicarem à complexidade de um evento singular, significa, portanto, dar um outro sentido a esse estado de emergência poética que é o fim do poema. Para Agamben, a estratégia seria, portanto, a de "que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz".[813] Para PHB, no fim do poema, a língua não resta não dita porque o dizer se identifica com o não dizer através de uma generalização, sustentando o indecidível da relação entre a forma e o nada, entre o enunciado e a enunciação. Como lemos em "Circular", há pouca diferença entre dizer coisa com coisa ou contradizer.

Então, o fim do poema, aqui, não tem a ver com o fim da *forma-poesia*, mas com o seu limite, com a limitação de sentido que é assumida no último verso. A comunicação do poema não é jamais garantida, tampouco ele é escrito porque tem algo a comunicar. Se os poemas são formas do nada, o nada se revela um lugar de onde surgem contrários, ou onde eles são criados e vivenciados pela ironia que a tudo torna ambíguo, indeterminado, incerto, como na última estrofe de "Poética prática":

> Anda inconveniente a tal da poesia,
> a significar?
> Nada como um bom significante vazio
> para abolir o azar.[814]

[810] VALÉRY. Poesia e pensamento abstrato, p. 222.
[811] AGAMBEN. O fim do poema, p. 146.
[812] ZULAR. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática, p. 29.
[813] AGAMBEN. O fim do poema, p. 148.
[814] BRITTO. *Formas do nada*, p.18.

O significante vazio pode ser entendido aí tanto como a forma-poesia ou como o lirismo, enquanto significante a serviço de múltiplas operações ou mesmo de nenhuma significação, posto que, quando uma palavra a tudo abarca, ela *nada quer dizer*, quanto como a rima ou mesmo como aquelas expressões com que o poeta termina os seus poemas, e que podem ser entendidas de tantas maneiras, que é como se elas, de fato, não significassem nada. A rigor, essa ambiguidade ou essa generalização na poesia pode ser entendida como a possibilidade de inserção do prosaico no poema, no último verso, de modo que a poesia vive dessa e nessa tensão, quando as fórmulas do nada nadificam o sentido.

Na arqueologia da forma de PHB, busca-se uma forma vazia, que, por motivos distintos, parece ser a mais propícia para não dizer nada, ou para dizer o próprio nada, o oco, a desabitação. Para Eduardo Veras, crítico que tem pensado a obra do poeta brasileiro em perspectiva com a tradição da *crise de verso* e os movimentos contemporâneos franceses, esse entrelaçamento entre uma forma antiga e uma dicção prosaica garantiria "uma espécie de *figura de poesia*", responsável por fazer com que o discurso se oriente "por um ideal de prosa (pensada aqui não como forma, mas como ideal de aproximação racional da realidade cotidiana, do 'rotineiro', caminho que se opõe ao mito da poesia como discurso elevado, misterioso e irracional)".[815] A rigor, a poesia passa a tomar uma posição crítica ao lugar que ocupa e ocupou na definição e diferenciação dos gêneros literários.

Muitos de seus poemas, a rigor, não só tematizam, mas também *performam* o descompasso e o desconcerto, fazendo da rima ou do ritmo cadenciado não o encontro entre sentidos análogos, mas muito mais o contraste entre o que se promete sonoramente e o que se realiza semanticamente. No último poema citado, por exemplo, a rima de "significar" e "azar" propõe uma espécie de ressonância não esperada. Afinal, como pontua Agamben, a palavra-rima não se decide entre ser um elemento assemântico, a serviço da consonância, e um elemento semântico, em função do sentido.[816] O azar permaneceria na indecisão entre o significar e o não significar: qual seria a má sorte, ele ter correspondência semântica ou ele representar a própria privação de correspondência?

Assim, temos uma força que age pela hesitação entre o som e o sentido, e outra, ancorada no ritmo e na rima, que atua a favor da coincidência através da musicalidade. Sobretudo nesse poema, intitulado "Prática poética", sugerindo que ele funciona como uma espécie de exemplar de sua obra, as forças atuam conjuntamente, sem qualquer previsão de qual se sobressairia. Permanecer sem saída é permanecer na tensão, como se essa tensão fosse uma espécie de simbiose na qual os elementos associam-se.

---

[815] VERAS. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto, p. 5668.
[816] Cf. AGAMBEN. CORN: Da anatomia à poética, p. 60.

O mesmo acontece nos seguintes versos do poema V, de "Seis sonetos soturnos": "As coisas sempre podem piorar./Não há limite para o abismo estreito/que se abre justamente no lugar/onde a relação entre causa e efeito/parece indicar que a crosta é mais dura/e é mais remoto o risco de ruptura".[817] A rima criada entre "piorar" e "lugar", com o termo "indicar" no meio do quarto verso, ao mesmo tempo que estabelece uma semelhança e uma proximidade assemântica, feita de música, *na* música, abre um "abismo estreito", constituído pela dupla possibilidade: de uma proximidade e de uma distância, dando a ver a desconexão também no domínio métrico e sintático.

Esse mesmo poema, na estrofe seguinte, declara: "E no entanto, aberta a fenda, uma vez/desmascarada a aparência enganosa/de integridade e estrita solidez,/a mente busca uma saída honrosa/e com algo assim por fim se contenta:/Agora sei onde a corda arrebenta".[818] A forma se destaca onde rompe, porque é precisamente onde ela arrebenta que experienciamos a *cisma* da poesia. Por *cisma* entendemos aquela desconfiança da simples oposição entre *experiência* e *experimentação*, que Siscar identifica na poesia brasileira das últimas décadas do século XX.[819] Tornando mais complexa a relação entre essas duas qualidades, a poesia teria a ver com um exercício da interrupção, por meio do qual se torna sensível a dificuldade de acesso ao presente e também ao sentido. À realidade não mais corresponde um uso da linguagem que proporia uma experiência, mas, sim, uma experimentação linguística que revelaria o paradigma pelo qual o real se constitui como problema. Ou como um arrebentar da corda.

Siscar retoma a questão da cisma posteriormente para afirmar que, se o moderno notabilizou-se como "uma forma de mal-estar ou, antes, de conflito com o contemporâneo", em sua perspectiva, não se nota uma "quebra significativa de paradigma entre o que está em jogo na poesia contemporânea e o que está em jogo na poesia moderna em geral".[820] Não se trata de se posicionar do lado da experiência ou da experimentação, do otimismo ou do pessimismo, mas de problematizar qualquer relação com o tempo presente, a partir não só da tematização do corpo enquanto instância que sofre as ações históricas, mas também da percepção do corpo do poema como "um corpo mutante, que sofre (se quisermos manter o registro do mal-estar) ou que experimenta – e que se alimenta da vitalidade conferida pelo próprio movimento, pela sua própria transformação".[821]

*

[817] BRITTO. Seis sonetos soturnos. In: *Formas do nada*, p. 48.
[818] BRITTO. Seis sonetos soturnos. In: *Formas do nada*, p. 48.
[819] Cf. SISCAR. A cisma da poesia brasileira. In: *Poesia e crise*.
[820] SISCAR. A suspeita e a cisma. In: *De volta ao fim*, p. 202.
[821] SISCAR. A suspeita e a cisma. In: *De volta ao fim*, p. 203.

A saída é portanto não sair, mas dar a ver os remendos, os artifícios e sacrifícios, as transações realizadas pelo poema, quando ele almeja ser tanto uma experiência quanto uma experimentação. Quando o pensamento sobre o corpo do poema toma a forma de pensamento sobre as suas posturas e imposturas. No exercício da forma levado à exaustão, em contraste com a matéria mais ordinária, estabelece-se, na poética do escritor brasileiro, algo da ordem de um *tropismo*, naquele sentido dado pelo figurativo – essas seriam maneiras de fazer surgir do vácuo ao menos a sombra de um contraste, uma pose do que não posa. Essa condição parece advir, portanto, da própria *coincidentia oppositorium*: "Um pensamento pensado/até a total exaustão/ termina por germinar/no mesmo exato lugar/sua exata negação",[822] ou, como escreve em um poema de *Macau:* "A coisa e o avesso. Assim:/preto = branco. Nada/só o que é: também o contrário".[823]

Nesses casos, a verdade do poema se apresenta mais uma vez como *oximoro*, isto é, como *forma do paradoxo*. O "formigamento estático" do poema "Biodiversidade" é mais um exemplo de como a poesia se constrói paradoxalmente, não concordando consigo mesma ou construindo uma lógica em que é possível que termos devenham seus opostos. Uma outra maneira de manifestação do paradoxo se nota, ainda, numa espécie de fórmula que guia o seu trabalho, a saber: aquela que se pauta no máximo de contração com vistas ao máximo de descontração. Ali onde se exaure algo nascerá o seu oposto, de modo que o *equívoco*, enquanto qualidade do ambíguo, não se resolve, mas se conserva e se prolonga na indefinição. O poema "Apêndice" traduz:

> Uma palavra transcrita
> ou vírgula acrescentada:
> a súmula de uma vida
> (que, afinal, foi mais que nada).
>
> No entanto, esse espaço mínimo
> acomoda grossos tomos –
> só que de interesse ínfimo
> pra todos nós que não os fomos.
>
> Pra nós, que estamos de fora,
> basta uma linha (pulada,
> é claro, numa leitura
> um pouco mais apressada.[824]

[822] BRITTO. Fábula. In: *Formas do nada*, p. 42.
[823] BRITTO. Seis sonetos simétricos. In: *Macau*, p. 42.
[824] BRITTO. *Formas do nada*, p. 37.

Essa possibilidade de inversão, aliada à rima, é também a possibilidade de acrescentar algo ao nada, não permitindo que ele identifique-se consigo mesmo. Lembremos que a rima nada mais é do que a promessa de uma analogia semântica ao custo da semelhança sonora. Portanto, onde alguns veem uma vida restrita ao mínimo, um poema subtraído ao seu próprio jogo, outros verão uma alternativa extra, de dentro do jogo, ao próprio poema (e ao pensamento gerado pelo poema). Afinal, por apêndice entendemos um suplemento ou um anexo, o que, nesse caso, acaba por fazer do poema essa espécie de forma de vida suspensa entre a promessa e o desencontro, a necessidade e a inutilidade, a essencialidade e a suplementaridade, a saúde e a mazela. Com isso, afirmamos que a experiência da forma em PHB revela-se a experiência privilegiada da contradição – ela recolhe o que ninguém plantou, afinal, "nada como a negação da negação/pra efetuar tão delicada operação".[825]

PHB se vale dos elementos e dos dispositivos formais para criar arriscados e complexos jogos de sentido com a negatividade que tanto lhe interessa. No poema "Trompe l'œil", de *Macau*, o recurso da ilusão de ótica, a serviço da produção fictícia de uma terceira dimensão, é assemelhado à ilusão produzida na e pela linguagem: "Os fracassos todos de uma existência,/ quando cuidadosamente empilhados/observada uma certa coerência,/parecem uma espécie de pirâmide/monumental – ainda que trucada", e mais adiante se escreve: "quer dizer, uma esfinge estilizada,/sugerida apenas, como convém/a um monumento, ou cenotáfio, ao nada".[826] Assim como as sinéreses, as cesuras e os hemistíquos são moedas de troca, o empilhamento, tal qual os versos de um poema, acabam por monumentalizar o nada de que ele é constituído.

Onde o nada se insinua, a forma surge, então, como uma construção destinada à sua memória, à sua celebração. A estilização, o contrabando, a ilegalidade e a ilusão ótica tornam visível e dizível aquela negatividade, criando-lhe ângulos, mas por meio de uma arquitetura complexa, que ora acentua a semelhança entre forma e nada, no que diz respeito à precariedade de ambos os elementos, ora marca a dessemelhança, posto que a forma seria já algum desdobramento, uma saliência do vazio fundamental. Um modo de tornar o impensável pensável, ou de conjugá-los enigmaticamente. A ilusão advém, nesse sentido, como efeito da forma enquanto monumento, ainda que essa forma abrigue não apenas o dizer, mas também a potência e a impotência da linguagem, o risco de desabamento desse mesmo monumento.

*

[825] BRITTO. *Formas do nada*, p. 38.
[826] BRITTO. *Macau*, p. 74.

Dar um fim ao poema ou mostrar a complexidade em questão nos últimos versos não é, portanto, dar fim a ele, tampouco decretar-lhe a morte. Por mais que a negatividade funde o monumento do poema, não se trata de um pessimismo, posto que nenhum par opositivo consegue dar conta da complexidade dos jogos de sua poética. *Nenhum mistério* (2018), sua última obra publicada, é o encaminhamento das questões mais sensíveis que já o tocavam nas outras obras, mas que aqui oferecem de maneira singular a chance de "mover-se dentro desse nada" que constitui a experiência do poeta.[827] Se a *saída* foi pensada como maneira mais acessível do real, o acesso é apenas à perda (*no* real). O título, originário do poema "One art", de Elizabeth Bishop, cujo primeiro verso, na tradução do poeta, diz que "A arte de perder não é nenhum mistério",[828] dá o tom elegíaco da obra.

Como uma espécie de resposta a essa ausência de mistério, PHB, dispõe para ser o primeiro poema da obra "Nenhuma arte", que depois se desdobra em mais cinco poemas enumerados. O mistério passa a corresponder ao hábito inexplicável que os deuses possuem de tomar de volta aquilo que eles mesmos deram "a quem nada lhes pediu".[829] A esse incontornável destino, o sujeito lírico indaga-se: "Mas não ter tido nunca nada não/seria bem melhor – ou menos mau?",[830] ao que ele mesmo responde, dentro de um longo parênteses, que não é possível tal decisão, posto que a divisão do tempo, e o que conhecemos a partir dessa divisão, é condicionada a ela: "(Rememorar o que não foi não dá/em nada. É como enxergar um começo/no que não pode ser senão o fim./Ontem foi ontem. Amanhã não há./Hoje é só hoje. Os deuses são assim.)".[831]

Não há arte possível para a demissão do tempo, capaz de absolver o sujeito das perdas às quais ele é destinado – perdas essas que se performam na forma dos poemas que compõem a série. O primeiro exemplar é construído com versos decassílabos. O segundo, no entanto, é isométrico com versos de seis sílabas poéticas, dando a ver uma espécie de equivalência entre o tempo perdido e os vestígios, entre o que afunda e o que flutua, entre o desejo e o sintoma latejante desse desejo: "Tempo agora pedido/(todo tempo se perde)/vivo só nos vestígios//que resistem por leves/(tudo que pesa afunda)/no mais raso da pele//onde o que foi desejo/(tudo que fica dói)/até hoje lateja".[832] A isometria permanece no terceiro poema, que dá passagem a um poema construído com versos de nove e sete sílabas poéticas.

---

827 LEAL. Antídotos do nada, p. 34.
828 BRITTO. *O iceberg imaginário e outros poemas*, p. 309.
829 BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 9.
830 BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 9.
831 BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 9.
832 BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 10.

Entre esses poemas já é possível observar uma espécie de decantação não em uma pureza, mas em um *mínimo poético*. O quinto poema, composto em redondilha maior, assim como outros exemplares de *Nenhum mistério*, diz do que "só é seu no escasso sentido", como a sombra, "que esse seu corpo segrega,/que some assim que se apaga/a exata luz que ela nega".[833] A série se encerra, em contraste com o tom solene de "Uma arte", com um poema em métrica irregular, mas composto também por versos em redondilha menor. Curiosamente, esse último exemplar diz do desconhecimento como um processo que "só se aprende/por subtração",[834] e que não representa uma desvantagem, "e sim uma sorte/uma vera benção".[835] Há, nesse poema, a síntese do que se realiza na própria série, isto é, o conhecimento por subtração, por uma escansão cada vez mais afiada, no sentido do corte. De fato, os últimos versos da série afirmam sobre a ausência: "(Mas dizer-lhe o nome/já é exorcizá-la:/quem a vivencia/cala.)".[836]

A decisão pela redondilha em *Nenhum mistério* não é fortuita. Enquanto os trovadores dos séculos XIII e XIV deram preferência à redondilha menor, de cinco sílabas, aqueles compositores palacianos, cujas cantigas foram reunidas no *Cancioneiro geral de Garcia Rezende*, fizeram mais uso da maior, nomeada na altura, a propósito, de "arte real". Porque uma das novidades da época é a descoberta do pé quebrado, Cleonice Berardinelli identifica na realização dessa quebra a condição para a mudança da maior para a menor.[837]

De fato, algumas quebras e perdas se fazem sentir no verso, fazendo sentir ao leitor a perda que nem sempre a desatenção lhe permite sentir. É como se aos diversos fins do poema, enquanto experiências da decepção, do esquecimento, da falta do sentido e do mal, como diz um de seus versos, enquanto exemplos da "práxis – da ausência",[838] fossem dadas formas do fim, formas mais conscientes de sua precariedade – ainda que se trate de uma forma com longa tradição inclusive de memorização, pelo seu efeito de circularidade. Há uma série, inclusive, nomeada de "Caderno", em que os poemas assemelham-se a anotações, ou como nos diz um de seus versos: "mil e uma maneiras de brincar /de não-querer-fazer-sentido".[839] No décimo poema, a estrofe finaliza em redondilhas maiores: "Assistir à própria queda/agora é todo o espetáculo".[840]

*

[833] BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 14.
[834] BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 15.
[835] BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 15.
[836] BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 15.
[837] Cf. BERARDINELLI. A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana, p. 72-73.
[838] BRITTO. Nenhuma arte. In: *Nenhum mistério*, p. 15.
[839] BRITTO. Caderno. In: *Nenhum mistério*, p. 35.
[840] BRITTO. Caderno. In: *Nenhum mistério*, p. 43.

A *dificuldade*, nesse caso, é fazer com que uma forma tradicionalmente associada à expressão da emoção encontre a sua exata medida no lirismo crítico de PHB. No décimo segundo poema dessa série, o poeta escreve: "procura na palavra/(por mais escarnecida)/a possibilidade/de uma quase saída//rumo a um outro eu/novo do cerne à casca/ou então, faute de mieux/a uma boa máscara".[841] Sabemos, ao menos desde *Mínima lírica* (1989), sua segunda obra de poesia, que o poema é construído em termos de uma resposta crítica à relação entre subjetividade e forma. Às vezes a forma é uma máscara. Assim, encontramos nessa obra poemas-resposta, ou melhor dizendo, "Indagações", a João Cabral de Melo Neto ("Escrever sim sobre coisas/porque elas não se desnudam/nem retribuem o desejo?"), e a Augusto de Campos ("podar o sentido/pudor"),[842] que desafiam a oposição entre apuro formal e subjetividade. Às exclusões do corpo e o desejo refuta-se com a afirmação de sua importância e com a sua presença, ainda que como sombra, rastro ou fantasma. O poeta logo se declara "Escravo da sintaxe e do desejo",[843] isto é, tanto do trabalho formal quanto do trabalho subjetivo. Mas essa sintaxe do poema não é qualquer sintaxe, embora se valha de uma linguagem prosaica. No primeiro poema de "*Minima poetica*", escreve-se:

> Poesia como forma de dizer
> o que de outras formas é omitido –
> não de calar o que se vive e vê
> e sente por vergonha de sentido.
> Poesia como discurso completo,
> ao mesmo tempo trama de fonemas,
> artesanato de éter, e projeto
> sobre a coisa que transborda o poema
> (se bem que dele próprio projetada).
> Palavra como lâmina só gume
> que pelo que recorta é recortada,
> cinzel de mármore, obra e tapume:
> a fala – esquiva, oblíqua, angulosa –
> do que resiste à retidão da prosa.[844]

Essa fala, "que pelo que recorta é recortada", anuncia a dimensão performativa da linguagem: ela tem uma implicação na "forma de dizer", na qual o sujeito também está implicado, até pelo efeito da construção isométrica. O tom do poema desdobra-se em outras instâncias. Se o poema é também "obra e tapume", é porque o elemento construtivo, que põe as coisas em causa, está de algum modo preso à geometria improvável do que é oblíquo, do que constrói sua própria

[841] BRITTO. Caderno. In: *Nenhum mistério*, p. 45.
[842] BRITTO. *Mínima lírica*, p. 98-99.
[843] BRITTO. *Mínima lírica*, p. 101.
[844] BRITTO. *Mínima lírica*, p. 100.

maneira de dizer, de tornar dizível o omitido, unindo desejo e obliquidade. Veras, sobre a importância de não se "calar o que se vive e vê", defende que: "O reconhecimento do desejo como dimensão incontornável, para além da qual só existe o nada, é responsável por abrir um espaço de exceção no discurso antilírico moderno".[845]

A circularidade se faz notar não apenas pelo verso decassílabo, mas, ao traçar um elo entre a aparência e o que se esconde, também no próprio movimento do verso, que se volta sobre si, não porque o verbo é o avesso do real, "mas porque a fome do dizer é tal/que só o sólido já não sacia;/por isso morde a própria cauda e goza,/ao mesmo tempo língua e iguaria".[846] O dispositivo formal faz a poesia voltar-se sobre si mesma, fazendo do desejo de dizer uma questão incontornável, mas circular na poesia de PHB. Como pontua Veras, "Essa lírica mínima se caracteriza como expressão do que há de incontornável no eu, não podendo ser de todo eliminado da linguagem sob pena de fazê-la coincidir com o nada".[847]

O ritmo que o sujeito imprime à linguagem, mesmo valendo-se do prosaísmo ou de certo uso que remete à oralidade, é o que salva o poema da nadificação. "Sempre aspirar à condição de música", escreve PHB. A música cria uma passagem, ela permite que passemos por ela, sem nela permanecer, "passar como passa/nota após nota senão como um todo/que se ouve passar".[848] No entanto, é exatamente essa passagem, a fluidez garantida pela forma, que irá tornar complexa a experiência poética de PHB. Para impedir que o poema se torne um nada, as formas dificultam o reconhecimento do lírico, como nos atesta um dos versos de *Nenhum mistério*: "É que eu fujo de tudo que parece/ser fácil,/e pra toda solução//dou sempre um jeito de achar um problema".[849]

A ironia cria um impedimento para a coincidência do sujeito consigo mesmo, assim como a dificuldade é a maneira mais particular de obstruir a lírica fácil. O obstáculo é criado também entre o enunciado e a enunciação, inclusive na figura do oximoro, que por sua vez nos remete ao jogo do fingimento pessoano. Não são raros os momentos em que o poeta se vale da heteronímia e seu recurso formal fundado na contradição, como lemos mais explicitamente em "Pessoana":

> Quando não sei o que sinto
> sei que o que sinto é o que sou.
> Só o que não meço não minto.
>
> Mas tão logo me identifico
> o não-lugar onde estou
> decido que ali não fico,

[845] VERAS. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto, p. 5663.
[846] BRITTO. *Mínima lírica*, p. 102.
[847] VERAS. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto, p. 5664.
[848] BRITTO. *Nenhum mistério*, p. 49.
[849] BRITTO. *Nenhum mistério*, p. 32.

pois onde me delimito
já não sou mais o que sou
mas tão-somente me imito.

De ponto a ponto rabisco
o mapa de onde não vou,
ligando de risco em risco

meus equívocos favoritos,
até que tudo que sou
é um acúmulo de escritos,

penetrável labirinto
em cujo centro não estou
mas apenas me pressinto

mero signo, simples mito.[850]

O oximoro dá chance para que o sujeito se esquive na aproximação de opostos. Como em Pessoa, esse recurso muitas vezes é aliado do aforismo, que, por sua forma breve, contribui para o sentido em suspensão que a própria lógica do fingimento produz, como nos primeiros versos em que o não saber o que se sente é a possibilidade de verdade no sentimento. Conhecer seria já permear as palavras de mentira ou de falsidades. Alberto Caeiro é uma referência importante, inclusive, pois é dele o verso "Porque o único sentido oculto das coisas/É elas não terem sentido oculto nenhum",[851] ao qual associaríamos, em mais uma camada de sentido, o título da última obra de PHB publicada até então.

No poema que se intitula "Glosa sobre um mote de Sérgio Sampaio", de *Nenhum mistério*, parte-se do verso "E onde quer que eu esteja, eu não estou" para declarar, na última estrofe: "Não quero ir aonde vou. Mas vou./Estou aqui e não sei onde isto fica,/e onde quer que eu esteja, eu não estou".[852] A promessa de concordância e de consonância realizada pela rima é quebrada pelo desencontro semântico, pela dissociação que o desejo provoca nos sujeitos. Tomando o próprio poema, isto é, a própria enunciação como objeto da poesia, não há mais possibilidade alguma de harmonia, posto que o sujeito lírico devém o desencontro, o fingimento, na medida em que devém outros. Esse seria o único mistério possível.

A ironia obriga que o sujeito se coloque e se retire, negue-se e emerja acima da negação. Trave uma relação menor com a lírica, não a exaltando, nem se exaltando, mas indagando o próprio pressuposto da exaltação. Em "Queima de arquivo", por exemplo, o sujeito do poema confessa ter havido um tempo "em que eu amava/em cada corpo o reflexo/do que eu queria ter

[850] BRITTO. *Trovar claro*, p. 87.
[851] CAEIRO. O guardador de rebanhos. *Obra poética de Fernando Pessoa*, p.54.
[852] BRITTO. *Nenhum mistério*, p. 32.

sido". Na busca por esse desejo perdido, encontra-se um outro, "Esse morto adolescente/ implacável e virginal/não me perdoa a desfeita./Não faz mal. Eu sigo em frente./Nem tudo que fui se aproveita".[853] Em certo sentido, esse não aproveitamento é a própria possibilidade do poema, do suplemento que o excede, de ir adiante mesmo sem totalidade, na fala esquiva, oblíqua e angulosa da poesia. É a recolha do que não se plantou.

O poema que se vale das formas para não coincidir com o nada está preso nessa própria dilaceração, na dupla impossibilidade de não ter forma e de não ser nada. O que a ironia faz na poesia é reverter-se naquela disponibilidade-para-o-nada, de que fala Agamben, constituindo uma espécie de apelo crítico voltado tanto para a obra quanto para o leitor. "E assim tornamo-nos, senão irmãos, leitor hipócrita,/ao menos cúmplices, você e eu", diz-nos um dos poemas da série "Dez sonetóides mancos", de *Macau*.[854] Para a crítica Arlenice Almeida da Silva, "o poeta não engana, exibe suas heranças e filiações, diz qual é o jogo, convida-nos a participar dele ressaltando, contudo, de antemão, que não há vencedores, só perdedores".[855] No entanto, podemos afirmar que esse mesmo jogo é a única possibilidade de desengano, porque promove rupturas, provoca os contrários, tornando o leitor um cúmplice do *mal de forma*.

Não é à toa que PHB insiste, de dentro da forma, em dizer ou performar uma matéria que a ameaça, seja pela via da hipertrofia, do estado manco dos sonetos, da inoperância dos cascos de patas para o ar, daquele estranho familiar que constitui o exercício da língua ou do acontecimento que é o fim do poema. As formas fixas não são condições, mas estados que podem fazer variar a dicção, o ritmo – elas se abrem, imperceptivelmente, e revelam-se flexíveis. Os sonetos, por exemplo, podem ser frívolos,[856] soturnos,[857] sentimentais.[858] Nesse sentido, as formas atuam como *realizações* para que se perceba a frivolidade, a sortunidade, o sentimentalismo. No entanto, o sentido da mediação aqui não é o de passagem ou superação, mas de possibilidade de vivenciar a própria indecidibilidade, a contradição e a negatividade. Não se trata de uma saída da poesia ou do poético, mas de uma estratégia de intensificação das dificuldades pela *exarcebação* ou *contenção* do seu aspecto formal. Como comenta Veras, "essa abertura para a música e para o lirismo contribui para situar a obra do poeta carioca num tempo outro da história da poesia brasileira que aquele marcado pela dicotomia entre o formalismo e a informalidade".[859]

---

853 BRITTO. *Mínima lírica*, p. 80.
854 BRITTO. *Macau*, p. 61.
855 SILVA. A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto, p. 178.
856 Cf. BRITTO. Cinco sonetos frívolos. In: *Formas do nada.*
857 CF. BRITTO. Seis sonetos soturnos. In: *Formas do nada.*
858 Cf. BRITTO. Dez sonetos sentimentais. In: *Liturgia da matéria*; BRITTO. Dois sonetos sentimentais. In: *Mínima lírica.*
859 VERAS. A música desconhecida de Paulo Henriques Britto, p. 201.

O poema, nesse sentido, é também um modo de estranhar e constranger a própria linguagem. A forma joga contra ela mesma – seja no domínio do conjunto dos poemas, como é próprio da reflexão feita a partir das séries, seja na própria seriação da obra e entre obras –, e nesse aspecto reside seu compromisso lírico, sua responsabilidade crítica. Naquela que foi sua primeira obra publicada, *Liturgia da matéria*, o poema já queria testar sua competência, inclusive, para atuar fora de seus espaços institucionalizados. "Poema-posfácio" encerra a obra de dentro da própria poesia, criando ainda mais uma dobra na questão do fim do poema. Escrito em língua inglesa, ele performa também a problemática do fim da obra, permanecendo na enunciação indecidível, de que "The last pages are never the best pages" e "The last pages are never the worst pages".[860] No limiar da decisão impossível, entre o limite que impossibilita a continuação do dito, e o que nesse limite barra que mentiras sejam ditas, não cabe procurar respostas além do que se diz. Permanecemos na precariedade a que a forma nos permite aceder.

[860] BRITTO. *Liturgia da matéria*, p. 62.

. COMO A LEI DA MATÉRIA BUSCA A FORMA

Revelação

A verdadeira lei da matéria
não está na forma ou no peso,
não está estampada sem pudor
na face devassada da coisa,
porém na mão que molda,
no olho que inventa,
na distância desmedida
entre a pele e a medula,
lá onde só o verdadeiro materialista
se aventura.[861]

O poema de Paulo Henriques Britto *revela* que a lei da matéria não (mais) se encontra na forma. Como se observássemos uma fotografia, o verdadeiro preceito daquilo que é fotografado (já) não seria visível em nenhuma qualidade da coisa em si, seja em seu peso ou em sua face, no seu negativo ou na imagem revelada. Aos seus componentes originais, à sua realidade material e à sua impressão, somam-se, então, os gestos da mão e do olho, que os *revelam* a partir de um *autorrevelamento*, de um gesto implicado de leitura, portanto. Essa seria uma das perspectivas do contemporâneo para as questões da verdade e do desvelamento da arte, a suspeitar dos essencialismos e a comprometer a subjetividade na aventura do acontecimento estético.

Nessa empreitada, o "verdadeiro materialista" seria o agente privilegiado, pois, ao menos desde Benjamin, "articular o passado historicamente não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo".[862] Diferentemente do historiador, que tem a pretensão de apreender a coisa em sua verdade, o materialista histórico se aventura onde ele pode "capturar uma imagem do passado como inesperadamente se coloca para o sujeito histórico",[863] isto é, no risco de seu apagamento, de sua não captura. Nesse caso, a verdade estaria ao lado do gesto que não se perde na contemplação da matéria, mas que se dispõe a nomear criticamente as forças em luta, de modo que seja possível salvar as formas do passado no presente, sem deixá-las caírem no esquecimento.

O elemento formal participaria dessa missão ao auxiliar, mesmo que imaginariamente, a apreensão instantânea, precária, fugaz, de um resto qualquer. Isso também depreendemos, ainda

[861] BRITTO. Revelação. In: *Liturgia da matéria*, p. 52.
[862] BENJAMIN. Teses "Sobre o conceito de história", p. 65.
[863] BENJAMIN. Teses "Sobre o conceito de história", p. 65.

que de outro modo, através da dedicatória escrita no verso de uma fotografia deixada a Proust por seu amante, na qual se diz: "Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell".[864] Na fotografia, a forma do rosto do jovem Edgar Auber sinaliza o real que está sempre em vias de se perder, sinalizando também a promessa que pode nunca se cumprir, se não for descoberta nas linhas da face retratada. Mas, afinal, como ser justo com o que só se revela num átimo de segundo?

O poema de PHB nos diz, entretanto, que a forma não mais reflete a matéria, mesmo com todas as promessas e todas as juras. Ela teria perdido a capacidade de descobrir véus, e de tornar a própria lei conhecida. Porém, como mostramos no início do primeiro bloco da tese, a forma assumiu diferentes participações nos processos de inteligibilidade, desde quando, no pensamento clássico, consideravam-se os dois elementos, Forma e matéria, em termos de uma dupla determinação, atuando em favor da apreensão do *eidos*. Mas mais importante ainda é pensar que, se Forma e Ideia equivaliam, era porque, para Platão, a primeira daria um contorno e uma configuração para que a segunda se tornasse conhecível. As Ideias, como é sabido, ocupam o centro do pensamento platônico, pois por elas realiza-se a passagem do visível para o inteligível, assegurada, portanto, pela imutabilidade das formas eidéticas.

Com Aristóteles, a meditação sobre essa passagem enfatiza não o estável da cristalização das Formas, mas as etapas do processo do vir a ser na natureza, que corresponderiam ao *natura naturans*. Segundo Paul Ricœur, estas sobressaem-se em relação à *natura naturata* platônica, tão ancorada em noções estáticas de adequação e limitação. Ao mesmo tempo, ao eleger o modelo trágico para os seus comentários, o filósofo estagirita soma mais uma camada a esse pensamento que considera a desmesura e a potência transgressora como estágios do devir a atuar nas leis naturais (e da mimese, respectivamente). É da sua *Física*, portanto, a seguinte declaração a respeito dessas regras: "Por um lado a *tékne* realiza o que a *physis* é incapaz de efetuar, por outro lado ela a imita".[865]

Se o olho inventa e a mão molda, é porque a matéria não existe sem a visada que dá à *physis* a sua imagem e a sua semelhança. Essa seria uma das interpretações que distinguem as tradições de pensamento formadas a partir de diferentes leituras da sentença aristotélica. Philippe Lacoue-Labarthe nos mostra, em *A imitação dos modernos*, como haveria uma apreciação restrita à conclusão de que nada é exterior à natureza, sendo a técnica parte da *physis*. E uma segunda, à qual pertenceria a perspectiva do poema de Britto, que toma a construção humana e os processos

[864] Essa fotografia é citada por Agamben em *Profanações*, com o intuito de dar a ver "a exigência que anima todas as fotos e capta o real que está sempre no ato de se perder para torná-lo novamente possível" (AGAMBEN. *Profanações*, p. 25).
[865] ARISTÓTELES. *Física*, 194a.

naturais em uma relação de igualdade – o que veio, com o tempo, a acentuar a qualidade produtora e inventiva da técnica, em detrimento da sua capacidade de imitação. Essa autonomização contribui para a emergência de uma perspectiva da arte como operação que *pode* aventurar-se na técnica, livrando-a da função instrumental.

Não por acaso, a passagem da Idade Média para o Renascimento foi tão rica em inventar novas formas. Por livrarem a poesia dos fins práticos, "nasce, nos trovadores, o tormento, a angustiosa preocupação da forma: e a satisfação [*compiacenza*] e o orgulho da perfeição formal alcançada".[866] Assim, a medida velha das cantigas galego-portuguesas vai dando lugar à medida nova, elaborada por poetas do doce estilo novo, e levada da Itália para Portugal por Sá de Miranda. Afinal, o que teria sido do célebre verso "Transforma-se o amador na cousa amada", e de toda a poesia lírica camoniana, se não fosse a invenção do soneto? A mirada de um olho que inventa o que vê e o trabalho artesanal de uma mão que molda uma distância desmedida não pressupõem a negação da técnica, portanto. O que está sendo proposto é um outro enquadramento, que ao mesmo tempo que nos abre criticamente a matéria, expõe-nos a ela.

Percebe-se, aqui, outro diálogo com a primeira parte da tese, quando nos debruçamos sobre os românticos, que trabalham precisamente na relação entre arte e natureza, mas para substituir o referencial natural pela crítica, de modo que a produção da arte passa a se pautar pela capacidade reflexiva, e não por uma adequação a algo preexistente. A implicação do sujeito nesse enquadramento crítico é fundamental, posto que é a sua presença o que permite pensar a formação da obra como autoformação subjetiva. A rigor, os românticos teriam se apropriado da noção de forma, para pensá-la enquanto parte da engrenagem única que cada obra colocaria em funcionamento. "A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. [...] A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma a sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra", pontua Benjamin.[867] Apesar de ter se dedicado à leitura dos primeiros românticos, assim como Lacoue-Labarthe, investigando a relação entre literatura, filosofia e crítica, o filósofo alemão, ao final de sua tese de doutorado, aproxima-se de Goethe e, ao descobrir o vocábulo *Gehalt*, cujo sentido poderia ser traduzido como *teor*, descobre uma saída aos valores dualistas de forma e conteúdo [*Form-Inhalt*]. O teor já não diz respeito mais a um *a priori*, a uma consciência preexistente, ou à natureza física, mas a uma inflexão concebida pela experiência reflexiva em ato na obra singular.

Claro está que muito do pensamento romântico manteve afinidades com o idealismo kantiano, segundo o qual a fruição estética é determinada não exatamente por Ideias conceituais, mas pela crítica e pela reflexão. O sujeito, nesse caso, teria participação no trabalho reflexivo.

866 VISCARDI *apud* STERZI. Dante e a pré-história da lírica moderna, p. 12.
867 BENJAMIN. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 81. Grifo do autor.

Assim, na legitimação discursiva da modernidade, tanto a filosofia kantiana e sua categoria de *juízo estético* quanto certo posicionamento romântico extraíram do aspecto formal a condição de possibilidade da própria experiência artística. Como mostramos, a noção de forma permitiu que Kant, diferentemente de outros idealistas, retirasse o domínio estético da dependência a um conceito, distinguindo o belo do bom, mas reiterando a interpretação aristotélica da semelhança entre arte e natureza. Isso significa, nas palavras de Virginia Figueiredo, que "a bela arte *parecer* natureza quer dizer, acima de tudo, que os *meios e o esforço* através dos quais ela foi produzida não devem aparecer. A beleza tem de parecer espontânea, casual, gratuita".[868] De certa maneira, o formalismo desdobra esse pensamento ao afirmar, nas palavras de Chklóvski, que "o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em *obscurecer a forma*, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção".[869]

Faz-se oportuno recuperar que, ainda no primeiro bloco da tese, defendemos que é com Kant que se nega "que o sentimento de prazer seja constituído por qualquer verificação da adequação de uma forma ao seu conteúdo".[870] A liberdade na fruição marca aquelas experiências artísticas que não se subordinam a um conceito. É disso que o poema de PHB fala quando os versos afirmam que a lei da matéria não está no conceito de forma, mas na mão que molda, no olho que inventa, isto é, na própria subjetividade implicada. Essa teria sido uma das principais diferenças entre o idealismo alemão e os românticos de Iena, identificadas por Lacoue-Labarthe e Nancy: enquanto, para o primeiro, o sujeito se envolve na elaboração conceitual própria à filosofia, para o segundo, o sujeito produz e se autoproduz na obra.[871] A partir dessa perspectiva, entendemos que a essa "forma da liberdade", conquistada paulatinamente pela experiência estética libertada do conceito, da norma, do ideal da conformação e mesmo da relação entre belo e bom, opõem-se alguns desafios que não devem ser desconsiderados. Toda uma discussão sobre a própria noção de liberdade se fez necessária, com Jacques Derrida e Nancy, de modo que entendêssemos como o decidir-se do artista precisa colocar-se à "prova do indecidível"[872] para se mostrar verdadeiramente livre. Porque a forma não é mais uma questão de determinação, ela abre um lugar da indecisão a clamar pela decisão possível.

À liberdade do artista impõe-se uma irredutibilidade. "Cada vez, assim, o que é calculado, é propriamente um incalculável",[873] sinaliza Nancy. Daquela técnica que complementa ou suplementa a natureza, passamos a uma percepção do trabalho do artista não como uma

---

868 FIGUEIREDO. Liberdade da forma e forma da liberdade. In: *Horizontes do belo*, p. 188.
869 CHKLÓVSKI. A arte como procedimento, p. 91. Grifo nosso.
870 FIGUEIREDO. Liberdade da forma e forma da liberdade. In: *Horizontes do belo*, p. 191.
871 Cf. LACOUE-LABARTHE; NANCY. *The Literary Absolute*.
872 DERRIDA. *Força da lei*, p. 46.
873 NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demanda*, p. 116.

dedução, mas como uma visada, [874] isto é, como um olho que inventa o próprio olhar. Trazer para a liberdade moderna o indecidível e o limite do cálculo tem a ver com a desmesura entre o que limita e o que é limitado. Apesar de a distância entre a pele e a medula ser internamente reinventada, ela se articula experimentalmente como uma exatidão. "A obra é, antes, digamos, tendencialmente, o lugar de um dizer exato: ponto de passagem, entonação, flexão."[875] Mas, como a forma pode realizar ao mesmo tempo a passagem e a exatidão? Qual a relação entre o que a forma diz e o que a forma faz?

Derrida, Nancy e Lacoue-Labarthe partilham certos valores em comum, sobretudo por abrirem a filosofia à questão da literatura e, assim, privilegiarem o *modo* de apresentação das ideias e de *realização* dessas ideias na linguagem. Torna-se incontornável pensar o sujeito, portanto, como aquele ou aqueles que fazem a linguagem falar, na medida em que é a obra que torna essa fala experienciável. Nesse sentido, a poesia tem um lugar fundamental no trajeto de suas reflexões, uma vez que nela e a partir de sua forma, pode-se problematizar o entrelaçamento entre a dizibilidade e a sensibilidade, entre o enunciado e a performatização enunciativa. Entre a filosofia e a poesia, o conceito e a inapropriabilidade conceitual: a própria noção de forma passa por uma reformulação, que se faz sentir não só na obra dos três pensadores citados, mas também na de leitores heideggerianos/benjaminianos, como Giorgio Agamben. Mais contemporaneamente, e com um propósito mais sistemático, Georges Didi-Huberman tem se esforçado para mostrar a pertinência da noção de forma, sobretudo no campo das artes visuais, em que se faz fecunda a liberação da dedução formalista, como se pode aprofundar na seção intitulada "Informe, deformação, formalismo" desta tese.

Quando nos atemos aos desdobramentos na poesia, dessa transformação dos sentidos de forma, depreendemos, pela obra dos pensadores citados, que podemos entender senão o significado do desencontro. O teor do poema não apenas *faz sentir* a crise de verso levada a termo por Mallarmé, como também muitas vezes *realiza* essa crise. Assim Nancy pode concluir: "O 'conteúdo não é, para terminar, a verdadeira forma da forma. A forma é o incontenível do conteúdo, o inconciliável da conciliação".[876] De fato, é com a modernidade crítica que a lógica da contrariedade adentra o poema, em parte como resposta à indiscernibilidade entre poesia e prosa, em parte em consonância com todo um cenário estruturado "conforme a lógica da contradição".[877] A forma não mais cristaliza a matéria, dando-lhe um contorno estático, mas, na

[874] Esta é a perspectiva de Nancy: "[o] cálculo não é uma dedução: é uma visada" (NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demanda*, p. 119).
[875] NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demanda*, p. 117.
[876] NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demanda*, p. 122.
[877] GROYS. *Arte, poder*, p. 12.

divergência com o conteúdo, promove uma perturbação – o que permite que passemos a percebê-la como uma força, um movimento, e não necessariamente como imobilidade.

No exemplo de PHB, a poesia testemunha (realizando) aquilo que o elemento formal não captura. Todo o investimento nas formas fixas e nas formas tradicionais, isto é, em maneiras de exposição cujo reconhecimento remonta à historicidade da poesia, estabelece um contraste com a matéria da negatividade, com todos os nadas e com todos os "nãos" com que o poema se identifica, como em "Revelação". Se as formas se investem de um certo vigor, alcançado pelo ritmo marcado, essa firmeza é testada pela dicção da perda, pelo tom lamurioso ou mesmo por um distanciamento irônico a revelar como a obra é fruto de um embate de forças contraditórias.

A visada singular de sua poética tem a ver, portanto, com a emergência de um *mal de forma* incapaz de performar completamente a negatividade. Esse mal se acentua na enunciação do paradoxo que acaba por revelar o paradoxo da enunciação. A escolha de PHB para esta *Arqueologia* se justifica pelo fato de que, nessa ênfase de contrários (entre aleatoriedade e necessidade da forma, a compor sua *contradição performativa*), eles passam a se identificar no extremo, como no poema de *Tarde*: "Duas ideias quase opostas/se cristalizam e se aninham/ dentro de um mesmo espaço exíguo,/uma de frente, outra de costas./Se estranham, mas não se engalfinham./Resultam no nada ou no ambíguo?/Messieurs, façam suas apostas".[878] Talvez possamos afirmar que a aposta do poema é na própria suspensão, na tensão da qual a poesia é constituída e que sempre retorna mudando. Forma e *mal de forma* se identificam, portanto, no inconciliável da conciliação.

Lacoue-Labarthe, ao tratar do paradoxo, aproxima-o da questão da poesia, na medida em que o poeta representaria essa aptidão para os opostos, para o tudo e para o nada igualmente. Nele, assim como também na atividade mimética, estariam em questão a "lei da impropriedade", isto é, dessa disposição sem conteúdo. O impróprio é realçado na caracterização do artista, que não mais se distingue por suas qualidades, mas por sua ausência de qualidades, posto que

> […] o sujeito deste dom (que não é o dom de nenhuma qualidade ou propriedade), não é realmente um sujeito: sujeito não-sujeito ou sem sujeito, isto é, também sujeito multiplicado, infinitamente plural, já que o dom de nada é, de maneira idêntica, o dom de tudo, o dom da impropriedade é o dom da apropriação geral e da apresentação.[879]

Ainda que o pensamento do filósofo não se alie à teoria da negatividade, é possível considerá-lo ao lado do de Agamben, para quem o criador é o homem sem conteúdo, cuja arte

[878] BRITTO. *Tarde*, p. 70.
[879] LACOUE-LABARTHE. *A imitação dos modernos*, p. 171.

advém do "puro princípio criativo".[880] Nesse sentido, o trabalho do poeta-materialista é não só o de sustentar o ter-lugar da arte, mas também o da criação de um lugar que (ainda) não existe fora de seu gesto. A medida, por isso, ao mesmo tempo que reenvia a obra ao "princípio criativo-formal",[881]reinstaura-se a cada poema, instaurando a cada vez um metro, uma escansão. Como nos diz Nancy: "O sentido é o afastamento da linguagem, sua verdade é cada vez local".[882]

O metro responde de maneira singular em cada poema, respondendo ao vazio de onde emana e ao qual dá forma diferentemente. É assim que o sentido do poema vai sendo adiado, quando não se faz precisamente como adiamento, como ausência de mistério e de segredo, sendo a experiência contraditória da leitura a única realidade material que o poema oferece. Por leitura também entendemos tradução, afinal, sabemos que PHB é também um importante tradutor do inglês. Onde o poeta experimenta é onde o leitor também pode aventurar-se: no trabalho formal da palavra, que reúne e muitas vezes realiza o próprio incontenível do conteúdo. É nesse incontenível que o poeta-tradutor centraliza a sua experiência, ao enfatizar o que a forma não contém.

Por toda a sua trajetória de travessia entre as formas, não seria despropositado pensar que a poesia de PHB revela como há questões que não estão postas no conteúdo das línguas, mas que se expressam às margens das palavras. Essa matéria do incontenível, a transbordar no elemento formal, acaba por impor ao poeta a experiência do desencontro e da fratura, condição não só de sua obra, mas também do artista contemporâneo. Agamben comenta que "[a] arte é, agora, a absoluta liberdade que busca em si mesma o próprio fim e o próprio fundamento, e não tem necessidade – em sentido substancial – de nenhum conteúdo, porque se pode medir apenas com a vertigem do próprio abismo".[883] O artista vive nessa dilaceração: ou conscientiza-se de que "a pura subjetividade artística é a essência de qualquer coisa" ou parte para a realidade em busca de "encontrar a sua própria essência exatamente naquilo que é inessencial, de encontrar o próprio conteúdo naquilo que é apenas forma".[884]

Perguntamo-nos, entretanto, como pensar, em diálogo com essa perspectiva do artista contemporâneo, o caso da obra cuja forma é fraca. Se só resta à arte o trabalho formal, como realizá-lo se a única matéria que se tem à disposição não é firme? Para fazer frente ao exemplo de PHB, elegemos, então, Nuno Ramos e a sua noção de forma enquanto uma "forma fraca", "goma difícil de definir".[885] Partimos, no entanto, de sua teorização moebiusina a respeito da

[880] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 70.
[881] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 85.
[882] NANCY. Cálculo do poeta. In: *Demanda*, p. 135.
[883] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 68.
[884] AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 96.
[885] STUDART. *Nuno Ramos*, p. 14.

cultura brasileira (do fim do século XIX às últimas décadas do século XX), para analisar o modo como a sua obra visual e literária aposta e insiste na *dificuldade da forma*, na "natureza remissiva"[886] que impulsiona as crises da obra a criarem dobras internas. O sentido de *formação* assume, então, uma conotação crítica, e passa a ser testado nos deslocamentos e nas dispersões que não geram respostas, mas transportam as perguntas entre as obras plásticas, visuais, musicais e literárias, fazendo das questões (sociais, culturais, estéticas) um problema para a arte.

Trata-se de uma maneira diferente da de PHB para lidar com a imposição do limite que a forma provoca. Se, no caso do poeta brasileiro, é a forma forte que cria o contraste com a matéria da negatividade, em NR, a forma fraca tenta aliar-se à dificuldade especulativa, criando outras vias experimentais para se testar a relação entre matéria, pensamento e linguagem. Em ambos os casos, não se trata de uma saída para a crise, mas de modos particulares de permanência e intensificação desse estado. Na obra crítica e artística de NR, a nadificação da arte é trabalhada no sentido de revelar o espaço vazio, a história sem história do caso brasileiro, a partir de onde emana a atividade genealógica, como reconfiguração dos fragmentos e dos restos deixados nos estratos arqueológicos de nosso solo.

Se, por um lado, observamos um desdobramento de questões e de matérias em NR, como enfrentamento do problema do começo e da formação, a exemplo dos *Quadros*, nesse mesmo conjunto de obras, podemos concordar que há ali algo da ordem uma "simbolização interrompida".[887] As mudanças entre um e outro exemplar da série dão saltos. Na verdade, elas, de fato, saltam para fora do anteparo. A temporalidade da exceção brasileira impõe-se, assim, por lacunas, isto é, por vazios e ausências incontornáveis de uma linhagem descontínua. É nesse sentido que a poesia, tomada como *pausa*, cria uma outra maneira de a cesura ser experimentada, não em termos de um retorno ao próprio, mas como interrupção ou reinício, que força a permanência nesse entre-lugar, nessas manifestações em que o corpo estranho lança o sujeito *fora* do corpo, mas *dentro* da linguagem (seja ela fotográfica, pictórica, musical etc.).

De fato, a busca do arqueólogo malcomportado, ao flertar com a genealogia, é a busca não pelo que dá origem, mas pelo que está sempre recomeçando, pelo que vem depois, como o "ramo secundário" que constitui a literatura brasileira. Interessa-lhe, pois, a linguagem, como essa que não tem começo – mas na qual já nos vemos abandonados. Em *Ó*, escreve-se: "Restam hoje apenas algumas pistas desta origem ou, para dizer de outro modo, alguns sinais *fora* da linguagem".[888] A *arkhḗ* seria, então, o que não está na linguagem – nesse sentido, NR procura ser original mantendo uma relação com os procedimentos de estranhamento da linguagem, com o

[886] NAVES. *A forma difícil*, p. 27.
[887] TASSINARI. Pinturas de 1988, p. 186.
[888] RAMOS. *Ó*, p. 23.

espanto mudo incapaz de dizer, com a fra(n)queza que se associa ao dizer maquínico dos sermões, das performances, dos solilóquios. De modo geral, suas máquinas de voz desfamiliarizam aquilo que reproduzem, questionando a própria natureza mediadora da arte. Se suas obras tentam dar voz à matéria e aos animais, essa voz não deixa de restar não dita naquilo que diz. Pela circularidade que se realiza em ato, o ilegível retorna muitas vezes ao corpo que agora "fala, pelas mãos crispadas ou pela boca contorcida, mas não a nossa língua, que regride e geme e grunhe ou, no máximo, grita".[889] Trata-se de fazer experiência daquela qualidade remissiva, daquele estado fraco no qual a linguagem, se diz, diz precariamente, como em *Vai vai*, a obra na qual os burros (su)portam a voz.

Nessa invocação que o artista sente para dar matéria à voz, e para transformar o físico em legível ou audível, ele invade o lugar *da* fala – trazendo essa fala, inclusive, para ocupar o espaço do museu. Diante da indecisão entre a matéria ou a linguagem, NR faz experiência do *indecidível*, reagindo contra a monotonia e contra a falta de diálogo, mas de dentro dos ecos produzidos pela dobra entre as obras e os seus estatutos, trazendo o corpo e o livro para o espaço museológico, sobrepondo a performance à galeria. Esse gesto faz parte de uma *práxis* ainda mais ampla, que responde pelo intrometimento da arte onde ela não é convocada e pelo embaralhamento de suas práticas legitimadoras. Não raro, a obra assume a engrenagem política que a move, como na mais recente série de performances intitulada *Aos vivos*, em que atores replicavam em tempo real aquilo que os candidatos à presidência diziam nos debates eleitorais – oferecendo, ao público, a escuta imediata dos posicionamentos através da voz, mas sem a mediação de suas figuras.

Em certo sentido, podemos afirmar que, enquanto a forma atua como mediadora da negatividade em PHB, na obra de NR é a imediação que vem à tona como manifestação do negativo da arte brasileira. A forma é fraca para que o acesso criado revele sua precariedade em relação aos seus modos de acessibilidade. Aqui, não se trata tanto de um conceito, mas da defesa da vagueza de uma palavra, como potência de multiplicação dos seus sentidos a partir de um vazio essencial.

De fato, há tanto na linguagem ordinária quanto na linguagem científica palavras vagas cujo sentido não pode ser precisado. Entre o *Tractatus Logico-philosophicus* e as *Investigações filosóficas*, Wittgenstein abandona a tentativa de apreender essencialmente essa categoria do léxico, fazendo valer a sua proximidade com a literatura. O modo como o filósofo trabalha a irredutibilidade desses termos comporta imagens e metáforas poéticas, como quando se diz da ausência de contorno de alguns conceitos:

[889] RAMOS. *Ó*, p. 26.

> seu conceito não é igual ao meu, mas tem parentesco com ele. E é o parentesco de duas imagens, das quais uma é constituída de manchas de tinta delimitadas imprecisamente, a outra de manchas de tinta modeladas e distribuídas por igual mas precisamente delimitadas. O parentesco é, neste caso tão inegável como a diferença.[890]

Há, de fato, algumas palavras "compulsivas que não conseguimos deixar de dizer",[891] tal qual a noção da qual nos ocupamos. Essa compulsividade poderia ser explicada, inclusive, pelo fato de que tais vocábulos não possuem essência, assim como por forma Agamben entende um sentido que jamais alcança terra firme.[892] A vagueza poderia ser lida, portanto, como fraqueza, na medida em que, na obra de NR, trata-se da incapacidade de significar sem mostrar, sem desdobrar, sem contagiar. O princípio formal que resta ao artista, no exemplo da forma fraca, volta-se contra si mesmo, negando-se no seu próprio ato de negar.

Uma outra maneira através da qual tentamos entender essa classe de palavras, da qual a forma participa, foi pela análise da obra de Herberto Helder. Ao tornar equivalentes a forma e o ritmo, seu *poema contínuo* se faz não exatamente como alternância, mas como mudança, metamorfose, transformação, antropofagias. A própria estrutura sintática da assertiva "a forma é o ritmo;/o ritmo é a manifestação da energia"[893] aponta para essa equivalência que altera, propondo outra visada para a elaboração formal. De fato, é no trabalho de revisão, de tradução e de modificação, a tocar todos os ofícios do poeta, que a forma constrói seu acesso obscuro, fazendo da obra um movimento de difícil apreensão.

Optamos por ler poemas das obras iniciais helderianas, que dessem a ver o gesto de trazer para a poesia precisamente aquilo contra o qual ela resiste. Sabemos, com Derrida, que o acontecimento artístico pressupõe a sua não reprodutibilidade, isto é, o seu caráter único. No entanto, HH inclui o que tornaria o poema monstruoso, a máquina, revelando que é precisamente essa monstruosidade o que motiva a *continuidade*. Sobre aquela relação entre natureza e técnica, podemos afirmar que "a lírica pode ser descrita como máquina e a máquina como lírica", no exemplo de HH.[894] O que se produz é, então, uma obra descomunal, composta de versões, edições, traduções, recolhas e dispersões, acréscimos e cortes. Tentamos mostrar, portanto, que as incursões tanto nas cantigas medievais quanto nos cantares de índios, na voz ao mesmo tempo que na máquina, são dadas a ver como diferentes maneiras de invenção e intervenção poética, a testar os limites da poesia.

---

890 WITTGENSTEIN. *Investigações filosóficas*, p. 57 (#76).
891 RAMOS. *Ó*, p. 17.
892 "No juízo estético, o ser-para-si tem por objeto o seu ser-para-si, mas como absolutamente Outro, e, ao mesmo tempo, imediatamente como si próprio; ele é essa pura dilaceração e essa ausência de fundamento que derivam infinitamente sobre o oceano da forma sem poder jamais alcançar terra firme" (AGAMBEN. *O homem sem conteúdo*, p. 86).
893 HELDER. *Photomaton & Vox*, p. 137.
894 EIRAS. *Esquecer Fausto*, p. 462.

A estratégia da equivalência que muda e da mudança que equivale está também posta na assertiva "Eu jogo, eu juro". A partir da técnica do espelhamento, o verso *realiza* a igualdade entre o agir e o atuar poéticos, tornando-os comparáveis às ações dramáticas. Se o verso perfomatiza o que enuncia, tornando as palavras simétricas também no nível formal, é porque a poesia não pode permitir que a forma da enunciação não se envolva no enunciado. A atuação não é a criação de uma distância, mas o comprometimento daquilo que jogando se jura e do que se joga jurando. O ritmo *encenunciado* estabelece, no contexto específico do poema, a lei de atração e de atrito entre as palavras – o que complexifica a relação entre o evento e o performativo, entre a singularidade a universalidade da enunciação poética.

O poemacto, na medida em que se compromete com a realização daquilo que diz, obriga-nos a analisá-lo por seus efeitos. Se a prosa não existe, portanto, como HH afirma, é porque a poesia, enquanto "o nome romântico da Arte", designa o "o órgão do infinito",[895] isto é, a sua capacidade de se furtar a qualquer determinação. Ainda que possamos ler essa priorização do poético como diminuição do valor do prosaico, também podemos entender o gesto helderiano como democratização da experiência poética na medida em que os cânticos, as orações, os rituais, são intitulados como poemas *mudados*. Se o poeta é um alquimista, é porque a verdade, à qual se subordinava a poesia na Antiguidade clássica, agora é consumida à medida que aparece. Ela se revela como segredo, como uma clara obscuridade. No contemporâneo da poética helderiana, uma espécie de alquimia estranha realiza a impossível verdade da subjetividade artística.

Entre a mediação da forma em PHB e a imediaticidade da forma em NR, HH decide nem por uma nem por outra, mas pela instabilidade de uma palavra que se ata e desata de seus significados. Se a forma é o ritmo, é porque essa instabilidade é congênita do poema, cuja maquinação faz do mais objetivo, daquilo que é mais natural, o mais particular. A poesia só existe, portanto, na passagem entre a voz e o silêncio, no risco do irrepetível devir repetição. O poema é um animal porque, ao se confrontar com o real, extrai da sua autonomia a possibilidade de trair a vida, criando, recriando, desfazendo outras distâncias desmedidas. Nessa máscara, não está em jogo um disfarce, como na heteronímia fundamental também para NR, mas o absoluto engajamento em uma ação que revela ironicamente as falhas do nome, as falhas da autoria e as falhas da própria equivalência que se anuncia: Herberto Helder Ou o poema contínuo.

Isso posto, a presente *Arqueologia da forma*, assumindo a inesgotabilidade de sua questão principal, esforçou-se para mostrar como a forma importa, de diferentes maneiras, seja na figura da performance, do informe, da formação, da transformação. Precisamente porque se trata de uma palavra indecisa entre a conceitualidade, a não conceitualidade, a experiência e a

[895] NANCY. Contar com a poesia. In: *Demanda*, p. 154.

experimentação, ela nos abre para a reflexão e para a imaginação, para a estética e para a política, de modo que, no porte de seus próprios meios de nos tocar, ela diz sem palavras, diz dizendo que as palavras também mudam e mudam nossa maneira de olhá-las.

REFERÊNCIAS

Obras dos objetos

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Liturgia da matéria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Mínima lírica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BISHOP, Elizabeth. *O iceberg imaginário e outros poemas*. Seleção, tradução e estudo crítico de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HELDER, Herberto. *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora, 2014.

_____. Aviso indispensável. In: CAMACHO, Carlos; HELDER, Herberto; FREITAS, Jorge. *Poemas bestiais*. Funchal: [s.n.], 1954.

_____ (Org.). *Edoi lelia doura*: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio e Alvim, 1985.

_____. *O bebedor nocturno*: poemas mudados para o português por Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Ofício cantante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

_____. *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

_____. *Ouolof*: poemas mudados para português por Herberto Helder. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

_____. *Photomaton & Vox*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Poesia toda* (1953-1980). Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

RAMOS, Nuno. *Adeus, cavalo*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

_____. *Cujo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. *Junco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. No palácio de Moebius. *piauí*, São Paulo, n. 86, p. 70-78, nov. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/no-palacio-de-moebius/>. Acesso em: 18 out. 2018.

_____. Nuno Ramos fala sobre Carlos Drummond de Andrade. In: LANÇAMENTO das novas edições de "Confissões de Minas" e "Passeios na ilha", São Paulo: Cosac Naify, dez. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j5ef6IrZOeQ>. Acesso em: 8 out. 2018.

_____. *Sermões*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

Outras

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada*: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. p. 65-89.

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

_____. *A linguagem e a morte*: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *A potência do pensamento*. Tradução de António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. Arte, inoperatividade, política. In: _____. *Política*. Tradução de Simoneta Neto. Porto: Fundação Serralves, 2007. p. 39-49.

_____. CORN: da anatomia à poética. In: _____. *Categorias italianas*: estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko; tradução das passagens e citações em latim de Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. p. 45-67.

_____. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Meios sem fim*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. O fim do poema. Tradução de Sérgio Alcides. *Cacto: Poesia e Crítica*, São Paulo, nº 1, p. 142-149, ago. 2012.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. (Estado de sítio).

_____. O sonho da língua. In: _____. *Categorias italianas*: estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko; tradução das passagens e citações em latim de Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. p. 69-87.

_____. O torso órfico da poesia. In: _____. *Categorias italianas*: estudos de poética e literatura. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko; tradução das passagens e citações em latim de Fernando Coelho. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. p. 149-158.

_____. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.

AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase*: a arte brasileira de 1964-1980. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

_____; CÁMARA, Mario. *A máquina performática*: a literatura no campo experimental. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALENCAR, Rosana Nunes. *Lirismo, tradução e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto*. 2016. 184 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Unesp, São José do Rio Preto, 2016.

AL-MUTANABBI. *Poems of Al-Mutanabbi*. Translated by A. J. Arberry. London: Cambridge University Press, 1967.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANGLADA, Carolina. *O poema é um animal*: obscuros bestiários de Herberto Helder. 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

ANTELO, Raúl. A poesia não pensa (ainda). In: SCRAMIN, Susana (Org.). *Alteridades na poesia*: riscos, aberturas, sobrevivências. São Paulo: Iluminuras, 2016. p. 91-155.

ARANTES, Júlia Carolina. *Um corpo outro*: Nuno Ramos, entre a literatura e as artes visuais. 2017. 91 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2017.

ARISTÓTELES. *Da interpretação*. Tradução de José Veríssimo Teixeira da Mata. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Física I-II*. Tradução de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. *Metafísica*. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006. (Clássicos Edipro).

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2016.

_____. *Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Aberl do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

ARTAUD, Antonin. *Eu, Antonin Artaud*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BABO, Maria Augusta. Em segredo: a confissão como relação interdiscursiva. *Comunicação e Sociedade*, Braga: Universidade do Minho, v. 20, p. 175-190, 2011.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BAPTISTA, Abel Barros. Oficina irritada. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, nº 13, p. 13-18, 2002.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *Rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, Georges. *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh*. Tradução de Carlos Valente. Lisboa: Hiena, 1994.

_____. *A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____ (Org.). *Encyclopaedia Acephalica*. Translated by Iain White. London: Atlas Press, 1995.

_____. *O nascimento da arte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. (Mimo; 7).

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. *Estética*: a lógica da arte e do poema. Tradução de Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212. (Obras Escolhidas, v. 1).

_____. *As afinidades eletivas* de Goethe. In: _____. *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p. 11-121.

_____. *Documentos de cultura – documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

_____. Dois poemas de Friedrich Hölderlin ("Coragem de poeta" e "Timidez"). In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Organização, apresentação e notas Jeanne-Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 13-48.

_____. Goethe. In: _____. *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p. 123-177.

_____. *Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. E-book.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. Teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005, p. 33-146.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERARDINELLI, Cleonice. A dimensão tradicional na poesia lírica camoniana. *Phasis*, Belo Horizonte, v. 1, nº 1, 1973, p. 70-100.

BITTAR, Eduardo C. B. O aristotelismo e o pensamento árabe: Averróis e a recepção de Aristóteles no mundo medieval. *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, nº 24, 2009, p. 61-103. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_ arttext&pid=S0874- 13362009000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 8 fev. 2018.

BLUMENBERG, Hans. Imitação da natureza: contribuição à pré-história do homem criador. Tradução de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. p. 87-135.

_____. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOLLE, Willi. *A fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

BORSATO, Fabiane Renata. A poesia serial de Paulo Henriques Britto. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITERÁRIAS, 14., 2015, Belém. *Anais eletrônicos*. Belém: Abralic, 2015. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455983900.pdf>. Acesso em: 30 set. 2018.

BOSI, Alfredo. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 1, p. 9-47, 2000.

BOYS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind E. *Formless*: A User's Guide. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1996.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A poesia como diegese: A propósito de República 392d. *Organon*, Porto Alegre, nº 39, jul.-dez. 2010, p. 31-58.

BRETON, André. *Les vases communicants*. Paris: Gallimard, 1955.

BRITTO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguardista. In: OLINTO, Heindrun K.; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 114-120.

BURNETT, Henry. Sobre "O tropo tropicalista" de João Camillo Penna. *Revista Caliban*, 6 fev. 2018. Disponível em: <https://revistacaliban.net/sobre-o-tropo-capitalista-de-joão-camillo-pena-2db499514250>. Acesso em: 18 out. 2018.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*: on the Discursive Limits of Sex. London; New York: Routledge, 1993.

_____. Introdução. In: LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 11-28.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2012. E-book.

_____. *Os lusíadas*. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

_____. *Versos e alguma prosa de*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. In: _____. *O arco-íris branco*: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional: antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentários e glossário por Elza Paxeco Machado e Jose Pedro Machado. Lisboa: Edições da R. de Portugal, 1949. v. IV.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CASSIN, Barbara. A performance antes do performativo, ou a terceira dimensão da linguagem. Tradução de Luana de Conto. *Revista Letras*, v. 82, 2010, p. 11-46. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/20105/16774>. Acesso em: 20 jul. 2017.

CASTRO, Claudia. *A alquimia da crítica*: Benjamin e *As afinidades eletivas* de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância do pensamento selvagem*: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

CESARINO, Pedro Niemeyer. A escrita e os corpos desenhados: transformações do conhecimento xamanístico entre os Marubo. *revista de antropologia*, São Paulo, v. 55, nº 1, p. 75-137, 2012.

_____. *Oniska*: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CHAMBERS, Frank M. *An Introduction to Old Provençal Versification*. Philadelphia: American Philosophical Society, 1985.

CHEN, Eric. Paulo Henriques Britto e as "Formas do nada". *Escotilha*, 20 jun. 2018. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/literatura/ponto-virgula/paulo-henriques-britto-formas-do-nada-companhia-das-letras-resenha/>. Acesso em: 18 out. 2018.

CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Teoria da literatura*: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 83-108.

CORNFORD, Francis M. *Plato's Theory of Knowledge*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1935.

CORREIA, Natália (Org.). *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968-1971.

_____. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

CRUZ, Gastão. *A poesia portuguesa hoje*. 2 ed. corr. e aum. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DANTE, Alighieri. *De vulgari eloquentia*. Tradução de Tiago Tresoldi; prefácio de Henrique Sagebin Bordini. Porto Alegre: Tiago Tresoldi Editore, 2011.

DASTUR, Françoise. Hölderlin: tragédia e modernidade. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante e Antônio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p. 145-202.

DE MAN, Paul. Forma e intencionalidade no New Criticism Americano. In: _____. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1999. p. 53-67.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 11-17. (Coleção TRANS).

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. O que é um dispositivo?. In: _____. *Dois regimes de loucos*: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 359-369.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 4. (Coleção TRANS).

_____. *O que é a filosofia*?. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Assinatura acontecimento contexto. In: _____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991. p. 349-373.

_____. Cogito and the History of Madness. In: _____. *Writing and Difference*. Translated by Allan Bass. London; New York: Routledge Classics, 2002. p. 36-76.

_____. *Força de lei*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2011.

_____. Métrica e mestria. In: _____. *Vadios*: dois ensaios sobre a razão. Tradução de Fernanda Bernardo, Hugo Amaral e Gonçalo Zagalo. Coimbra: Palimage, 2009. p. 101-122.

_____. Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy. Translated by John P. Leavey Jr. *Oxford Literary Review*, v. 6, nº 2, p. 3-37, 1984.

_____. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

_____. *Posições*. Tradução de Tadeu Tomaz da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *A semelhança informe*: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Tradução de Caio Meira e Fernando Scheibe. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

_____. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2011.

DIOGO, Américo António Lindeza. *Linguagens de fazer, afazeres sem linguagem*: poesia experimental, Nuno Júdice, Herberto Helder. Braga: Irmandades da Fala da Galiza e de Portugal, 1997.

DU MARSAIS, M. *Traité des tropes*. Nouvelle édition. Paris: chez David, 1757.

EIRAS, Pedro. *Esquecer Fausto*: a fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol. Porto: Campo das Letras, 2005.

_____. Uma "Ode Triunfal" com avaria ao fundo. In: _____. *Platão no Rolls-Royce*: ensaio sobre literatura e técnica. Porto: Edições Afrontamento, 2015. p. 37-68.

ELIOT, T. S. Reflexões sobre o verso livre. In: _____. *Ensaios escolhidos*. Tradução de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 2014. p. 9-15.

FIGUEIREDO, Virginia. *Horizontes do belo*: ensaios sobre a estética de Kant. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Em formação: a literatura brasileira e a "configuração de origem". In: ANTELO, Raúl (Ed.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001. p. 165-182. (Série Críticas).

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

FREUD, Sigmund. *Duas histórias clínicas (o "Pequeno Hans" e o "Homem dos ratos")*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1970-1980. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. X).

_____. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 328-376.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FURLANETO, Audrey. Mostra apresenta um novo Nuno Ramos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1º jun. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mostra-apresenta-um-novo-nuno-ramos-12681145>. Acesso em: 19 set. 2018.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/Ação*, v. 34, nº 2, Marília, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400009>. Acesso em: 15 jan. 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos*: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

GLEIZE, Jean-Marie. Entrevista com Jean-Marie Gleize. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 15, nº 2, p. 438-446, jul.-dez. 2013.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema*: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Murilo de Almeida. *A poética de Paulo Henriques Britto*: tensões entre subjetividade e forma. 2017. 143 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro. *Kant, \e a questão do formalismo*. Salvador: EDUFBA, 2016.

GÓRGIAS. Elogio de Helena. In: _____. *Testemunhos e fragmentos*. Tradução de Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Edições Colibri, 1993. p. 40-46.

GROYS, Boris. *Arte, poder*. Tradução de Virginia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GUEDES, Maria Estela. *A obra ao rubro de Herberto Helder*. São Paulo: Escrituras, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

_____. *Serenidade, presença e poesia*. Tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

GUSMÃO, Manuel. Herberto Helder ou "a estrela planária". In: HELDER, Herberto. *Le Poème continu. Somme anthologique*. Paris: Instituto Camões; Chandeigne, 2002. p. 371-389.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética II*. Tradução de Oliver Tolle e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2000.

HEIDEGGER, Martin. A questão da técnica. In: _____. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006. p. 11-25. (Coleção Pensamento Humano).

HELDER, Herberto. As turvações da inocência. *Público*, p. 29-31, 4 dez. 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*: edição crítica – 80 anos [1936-2016]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. E-book.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*: seguido de "Hölderlin, tragédia e modernidade", de Françoise Dastur. Tradução de Marcia de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

JABÈS, Edmond. *Le livre des questions*. Paris: Gallimard, 1988.

JAFFE, Noemi. *Sustos lentos*. In: RAMOS, Nuno. *Houyhnhnms*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

JAMESON, Frederic. *The Prison-house of Language*: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

JASMIN, Marcelo Gantus ; JÚNIOR, João Feres. História dos conceitos: dois momentos de um encontro intelectual. In: _____ (org.). *História dos conceitos*: debates e perspectivas. Rio de Janeiro: Editora PUC-RIO; Edições Loyola, 2006, p. 9-38.

JAUSS, Hans Robert. L'art comme anti-nature. À propos du tournant esthétique après 1789. *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, Italie et Méditerranée, t. 104, nº 1, p. 61-91, 1992.

KANT, Immanuel. Analítica do belo. In: _____. *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 299-334. (Coleção Os Pensadores).

_____. Da arte e do gênio. In: _____. *Crítica da razão pura e outros textos filosóficos*. Tradução de Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 335-364. (Coleção Os Pensadores).

KLEE, Paul. As coisas da natureza: essência e aparência. In: _____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2014. p. 62-66.

_____. Credo do criador. In: _____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2014. p. 38-45.

_____. Sobre a arte moderna. In: _____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2014. p. 9-14.

_____. Sobre os princípios criativos da arte moderna. In: _____. *Escritos sobre arte*. Tradução de Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2014. p. 18-37.

KOSELLECK, Reinhart. A Response to Comments on the Geschichtliche Grundbegriffe. In: LEHMANN, Hartmut; RICHTER, Melvin (Ed.). *The Meaning of Historical Terms and Concepts*. Washington: German Historical Institute, 1996. p. 39-70.

_____. *Crítica e crise*: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Tradução de Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

_____. *Futuro passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.

_____. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro: v. 5, nº 10, p. 134-146, 1992.

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 1, p. 87-93, 1984.

_____. "Michel, Bataille et moi" après tout. In: HOLLIER, Denis (Org.). *Georges Bataille après tout*. France: Editions Belin, 1995. p. 125-146.

KUNDERA, Milan. No dia em que Panúrgio deixar de fazer rir. In: _____. *Os testamentos traídos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Porto: Edições Asa, 1994. p. 9-34.

_____. Obras e aranhas. In: _____. *Os testamentos traídos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Porto: Edições Asa, 1994. p. 139-164.

LABANCA, Maraíza. *a mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. 2016. 213 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. Tradução de João Camillo Penna. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *Musica ficta*: figuras de Wagner. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

LACOUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The Literary Absolute*: The Theory of Literature in German Romanticism Intersections. New York: State University of New York Press, 1988.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro VII*: a ética da psicanálise. Versão brasileira de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAGÔA, Maria Beatriz da Rocha. O avesso do visível: poética de Paul Klee. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 8, nº 1, p. 127-135, jan. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 4 fev. 2018.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Coimbra: Editorial Galáxia, 1965.

_____. *Lições de literatura portuguesa:* época medieval. 8. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1973.

LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*: poesia, cartas, obra completa. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LEAL, Odorico. Antídotos do nada. *Quatro cinco um*, São Paulo, p. 34, set. 2018.

LEÃO, Rodrigo de Souza. Entrevistado: Paulo Henriques Britto. *Jornal de Poesia*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/r2souza06c.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos ensaios sobre o entendimento humano*. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

LERNER, Ben. O ódio à poesia. *Serrote*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 25, p. 161-223, mar. 2017.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da arte antiga. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O homem nu*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Mitológicas IV).

_____; ERIBON, Didier. *De perto e de longe*: entrevista com Claude Lévi-Strauss. Tradução de Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Mímesis e modernidade*: formas das sombras. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

_____. Introdução à *Teoria da não conceitualidade*. In: BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 7-41.

LIMA, Sérgio Henrique da Silva. *A morte não tem só cinco letras*: uma leitura sobre o lugar da negatividade em *Húmus*, de Raul Brandão. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*: ensaio a partir da obra de Herberto Helder. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

_____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LOUREIRO, Thiago Castañon. *Poesia*: desafio ao pensamento (estudo sobre as categorias de poesia, mímesis e sujeito). 2017. 441 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MACEDO, Helder. *Camões e a viagem iniciática*. Rio de Janeiro: Móbile, 2013.

MAFFEI, Luís Claudio de Sant'Anna. *DO MUNDO DE HERBERTO HELDER*. 2007. 503 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise de verso. In: _____. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010. p. 157-167.

_____. *Le 'Ten o'clock' de M. Whistler*. Londres; Paris: [s.n.], 1888.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

_____. *Os nomes da obra*. Lisboa: Sistema Solar, 2016.

MARTINS, Fernando Cabral. *Introdução ao estudo de Fernando Pessoa*. Porto: Assírio & Alvim, 2014.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. Poesia e composição. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p 51-70.

MESCHONNIC, Henri. *Les états de la poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

_____. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: Viva Voz, 2006.

MOLDER, Maria Filomena. Introdução. In: GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Tradução de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. p. 9-29.

MORAES, Marcelo Jacques de. As formações do informe e do abjeto em Georges Bataille. *Sobre a forma, o poema e a tradução*: a incerteza das formas, o fracasso do poema, língua contra língua. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2017. p. 81-97.

MUHANA, Adna. Elogio de Górgias. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 4, p. 33-50, 2000.

NAGY, Gregory. *Poetry as Performance*: Homer and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda*: literatura e filosofia. Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlevander do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora da UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

_____. *L'expérience de la liberté*. Paris: Galilée, 1988.

NAVAS, Montejo Adolfo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu, 2017.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Em pó. In: TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo, NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997. p. 184-185.

_____. Entrevista de Nuno Ramos a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36>. Acesso em: 25 set. 2018.

_____. Nuno Ramos: uma espécie de origem. In: _____. *O vento e o moinho*: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 319-327.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NODARI, Alexandre. Quase-evento: sobre a estoridade da experiência literária. *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, Porto, nº 10, p. 55-77, 2017.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. *Inventar uma pele para tudo*: texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). 2014. 353 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

O'HIGGINS, Dolores. Sappho's Splitered Tongue: Silence in Sappho 31 and Catullus 51. *The American Journal of Philology*, v. 111, nº 2, p. 156-167, Summer 1990. Republ. in: GREENE, Ellen (Ed.). *Re-readinng Sappho*: Reception and Transmission. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996. p. 68-78.

OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a visão performativa da linguagem. *DELTA*, São Paulo, v. 18, nº 1, p. 117-143, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502002000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 5 fev. 2018.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENNA, João Camillo. Lacoue-Labarthe, a música transcendental. In: LACOUE-LABARTHE, Philippe. *Musica ficta*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. p. 9-29.

_____. *O tropo tropicalista*. Rio de Janeiro: Circuito; Azougue Editorial, 2017.

PLATÃO. *A República de Platão*. Tradução de Jacó Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Obras I).

_____. *Diálogos I*: *Teeteto* (ou do Conhecimento), *Sofista* (ou Do ser), *Protágoras* (ou Sofistas). Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2007. (Clássicos Edipro).

_____. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Livro X, p. 449-497.

PLATO. X. *Laws*. With an English translation by R. G. Bury. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961. v. 1.

PLOTINO. *Enéadas*. In: BACARAT JÚNIOR, José Carlos. *Plotino, Enéadas I, II e III – Porfírio, Vida de Plotino*: introdução, tradução e notas. 2006. 700 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

PLUTARCH. On the fame of the Athenians. In: _____. *Moralia*. Translated by F.C. Babbitt. The Loeb Classical Library, 1962. 15 v., v. 4.

PERLOFF. *A escada de Wittgenstein*: a linhagem poética e o estranhamento do cotidiano. Tradução de Elizabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa*: obras em prosa em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. (Biblioteca Luso-Brasileira).

_____. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Obra poética de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 2.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Poesía árabe y poesía europea*. Buenos Aires: The Standard Publishing, 1946.

PORRÚA, Ana Maria. *Caligrafia tonal*: ensayos sobre poesía. Buenos Aires: Entropia, 2011.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

RAGUSA, Giuliana (Org.). *Lira grega*: antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

RAGUSA, Giuliana. Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções. In: _____(Org.). Lira grega: antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013. p. 11-35.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. In: _____. *Ensaio geral*: projetos, roteiros, ensaios, memórias. São Paulo: Globo, 2007. p. 119-143.

_____. Entrevista a Rodrigo Naves: transformar a desmesura em liberdade. Disponível em: <http://www.nunoramos.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_
Depoimento=36>. Acesso em: 5 mar. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos – CEBRAP* [online], nº 86, p. 75-80, 2010.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICŒUR, Paul. *Ser, essência e substância em Platão e Aristóteles*. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RIMBAUD, Arthur. *Correspondência*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROHDE, Geraldo Mario. *Epistemologia ambiental*: uma abordagem filosófico-científica sobre a efetuação humana alopoiética da Terra e de seus arredores planetários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

ROSA, António Ramos. *Poesia, liberdade livre*. 2. ed. Lisboa: Ulmeiro, 1962.

RUSSO, Vicenzo. *Suspeita do avesso*: barroco e neobarroco na poesia contemporânea portuguesa. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2008.

SAFO. *Fragmentos completos*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book.

SARLO, Beatriz; CANDIDO, Antonio. Antonio Candido: para una crítica latinoamericana. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Antonio Candido y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidade de Pittsburgh; Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2001. p. 35-46. (Série Críticas).

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Cia das Letras, 1987. p. 29-48.

SECCHIN, Antônio Carlos. Poesia e gênero literário. In: _____. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 249-254.

SERRA, Pedro. La habitación como problema. In: _____. *Ruy Belo, El problema de la habitación – algunos aspectos*. Madrid: Sequitur, 2009. p. 9-25.

SILVA, Arlenice Almeida da. A lucidez tardia: a poesia de Paulo Henriques Britto. *Teresa* (USP), São Paulo, v. 10-11, p. 176-193, 2010.

SILVA, Rafael Magalhães Tavares. *Arqueologia do drama*: uma arqueologia dramática. 2018. 317f + 311f (Apêndice). Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras,Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

SILVA, Vitor Aguiar e (Coord.). *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Do formalismo estético trovadoresco*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

STERZI, Eduardo. A poética do segredo. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto (Org.). *O duplo estado da poesia*: modernidade e contemporaneidade. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 41-51.

_____. Dante e a pré-história da lírica moderna. *Revista de Italianística*, São Paulo, nº 19-20, p. 4-15, 2010.

STIGGER, Verônica. Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade. *celeuma*, São Paulo, nº 4, p. 44-56, maio 2014.

STRAUSER, Joëlle. Note sur l'archéologie. *Le Portique* [Online], nº 13-14, 2004. Disponível em: <http://journals.openedition.org/leportique/638>. Acesso em: 10 jun. 2017.

STUDART, Júlia. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. (Ciranda da poesia).

STUDART, Júlia. Nuno Ramos e suas metamorfoses. *Sinais Sociais*, Rio de Janeiro, v. 10, nº 30, 2016, p. 41-65.

SUÑOL, Viviana. *Más allá del arte*: mímesis en Aristóteles. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.

TASSINARI, Alberto. *O caminho dos limites*. In: RAMOS, Nuno; SARDENBERG, Ricardo; TASSINARI, Alberto. *Nuno Ramos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p. 17-21.

TASSINARI, Alberto. Pinturas de 1988. In: TASSINARI, Alberto; MAMMÌ, Lorenzo, NAVES, Rodrigo. *Nuno Ramos*. São Paulo: Ática, 1997. p. 186-187.

TAVANI, Giuseppe. *Repertorio metrico della lírica galego-portoghese*. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1967.

TERRON, Joca Reiners. Ataque à música (ou a razão monstruosa de Nuno Ramos). In: RAMOS, Nuno. *O direito à preguiça*. Belo Horizonte: Tisara, 2016. p. 13-18. Catálogo da exposição.

TODOROV, Tzvetan. Poética. In: DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. Tradução de Alice K. Miyashiro, J. Guinsburg e Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 87-91.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 209-227.

_____. *Tel Quel II*. Paris: Gallimard, 1943.

VENTURA, Joaquim. Sátira e aldraxe entre trobadores e xograis. In: BREA, Mercedes (Coord.). *O cantar dos trobadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. p. 533-550.

VERAS, Eduardo Horta Nassif. A música desconhecida de Paulo Henriques Britto. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 24, nº 1, p. 187-201, 2015.

_____. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto. In: ENCONTRO ABRALIC, 15., 2016, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2016. p. 5670-5681.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aulas e conversas sobre Estética, Psicologia e Fé religiosa*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 2009.

_____. *Culture and Value*. Edited by G. H. Von Wright (in collaboration with Heikki Nyman). Translated by Peter Winch. Oxford: Basil Blackwell, 1980.

_____. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Montagnoli; revisão da tradução e apresentação de Emmanuel Carneiro Leão. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Translated by D. F. Pears and B. F. McGuiness. London; New York: Routledge Classics, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZULAR, Roberto. Encaroçada de estrelas: alguns poemas de Paulo Henriques Britto e a transição democrática. *Lua Nova*, São Paulo, nº 96, 2015, p. 15-27.