





O AMANTE DA LITERATURA

Alberto Pucheu

canace

I

© Alberto Pucheu, 2010

© Oficina Raquel, 2010

Curadoria da coleção  
Raquel Menezes

Produção, projeto e artesanato  
Oficina Raquel

Editores:  
Raquel Menezes e Ricardo Pinto de Souza

Assistente editorial:  
Evelyn Blaut

Alberto Pucheu. O amante da literatura.  
Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.  
110 p.

ISBN 978-85-61129-23-1

---

1. Ensaio 2. Teoria da Literatura  
3. Alberto Pucheu

Oficina Raquel  
[www.oficinaraquel.com](http://www.oficinaraquel.com)

“que este livro dure até antes do fim do mundo”

# O AMANTE DA LITERATURA

Alberto Pucheu

canace

I





QUAL CANACE QUE À MORTE SE CONDENA,  
NŪA MÃO SEMPRE A ESPADA, E NOOUTRA A PENA.

OS *LUSÍADAS* VII, 79, 7-8



# ÍNDICE

O AMANTE DA LITERATURA –	13
A ARTE DO DESVIO –	37
O SENSO DE POSSIBILIDADE –	43
ENTREVISTA DE UMA RESPOSTA SÓ –	55
UM CRÍTICO, PARA QUE SERVE? –	73
DOIS CRÍTICOS, PARA QUE SERVEM? –	79
UM RETRATO –	91
POSFÁCIO, por Caio Meira –	101



# O AMANTE DA LITERATURA



Desde há muito, há uma separação entre os poetas e os amigos dos poemas. Entre os que fazem literatura e os amigos da literatura. Entre os que fazem literatura e os amantes da literatura. Ao longo da história, filósofos, teóricos, críticos, historiadores, tradutores e leitores de poemas ou da literatura de modo geral, entre outros, ocuparam o lugar daqueles últimos. No que diz respeito aos poetas e ficcionistas, muitos de seus textos, incluindo cartas, diários etc, oferecem indicações do voto que realizam para a obtenção da coisa desejada.

Marguerite Duras, por exemplo, mostrou que para escrever, para viver enclaustrado no livro e, a partir dessa ambiência, ter a ousadia de sair por aí e gritar e sussurrar e falar em nome de alguma coisa que seria a vida, ou, pelo menos, a vida do livro – a vida no livro –, é preciso ao escritor pagar um preço: sob o risco da loucura ou da morte, viver a fundo uma solidão não compartilhada que se impõe por si mesma e que o escritor a confirma, sair de si, entregar-se completamente ao livro, ser forçado a não poder compartilhar nada com mais ninguém, distanciando-se, em nome do livro desconhecido – sua razão de ser –, de tudo que poderia ser compartilhado e das pessoas que o poderiam rodear. Já Mário de Andrade, em nome de dar ao Brasil o que ele ainda não tinha, em nome de dar ao Brasil o ainda não vivido pelo país, em nome de dar uma nova alma ao Brasil, na língua – dita imbecil – que escrevia, com todas as ilusões gramaticais de que gostava, com toda

a estilização do brasileiro vulgar, com todas as caricaturas modernistas que realizava, com todas as ingenuidades de pensamento que voluntariamente engendrava, com toda sobreposição da polêmica e do teórico sobre a arte, sabendo e querendo que toda sua obra, estraçalhada, fosse transitória e caduca, confessou ter sacrificado (e recebido, em contrapartida, uma plethora de felicidade) ninguém menos do que si mesmo e a durabilidade maior da eternidade de sua produção artística.

Em uma carta de 1902 a Antoine Bibesco, à espera da possibilidade de escrita do que virá a ser a *Recherche*, que permanecia então na pura latência de seu pensamento, Proust afirmou: “Tudo isto que faço não é trabalho verdadeiro, mas apenas documentação, tradução etc. Isto basta para despertar minha sede de realizações, sem naturalmente me satisfazer em nada. Do momento em que desde este longo torpor pela primeira vez virei meu olhar para o interior, para o meu pensamento, sinto todo o nada de minha vida, cem personagens de romances, mil ideias me demandam lhes dar um corpo como as sombras que, na Odisseia, demandam a Ulisses lhes dar um pouco de sangue para beber de modo a trazê-las à vida e que o herói as afasta com sua espada”. Para realizar seu trabalho verdadeiro, para fazer com que, indo do despertar ao ápice, sua sede de realizações o satisfaça, para que, do nada de sua vida, algo de importância maior aconteça, para que o longo torpor se torne vigor repentino e sustentado, para viabilizar a demanda de vida de algumas entre centenas de suas personagens e algumas entre milhares de ideias exangues (afastando muitas outras com a espada de sua escrita e pensamento), o escritor sabe que precisa ofertar algo, que precisa sacrificar: um pouco de sangue. É tomando o sangue oferta-

do pelo escritor ou o sangue derramado dos vivos que, do reino das sombras, nasce o corpo da palavra poética, vive o mundo de toda a literatura. Comparando-se a um dos mais significativos personagens de todos os tempos, Proust pode estar igualmente dizendo que, por ofertar o sangue em nome da vida de seus personagens e ideias, o escritor só se realiza plenamente quando dá algo da vida (o sangue, a vida mesmo) a fim de se transformar na criação da obra na qual mergulha. Tornarem-se sanguíneas, o devir das personagens e ideias literárias; tornar-se livro vivo, o devir do escritor que imola o sangue à causa da literatura. Mas isso em nome de que o sangue é derramado só se oferece, em contrapartida, se o sangue for dos melhores e se o que se pedir for, de fato, o que de mais importante houver na vida do suplicante, o que mais intensamente ele trazer dentro de si e o em que precisa ser completamente introduzido ou estar inteiramente submerso.

A passagem em que Ulisses sacrifica sangue dos vivos aos mortos para que eles falem é conhecida. Antes de se realizar no canto XI, ela começa a ser diretamente preparada no canto X. Em busca da Ítaca perdida, em busca, portanto, do que no momento lhe é mais imprescindível, arremessado com seus soldados de um lado a outro por alguns deuses, desesperançado, o herói vaga por anos em águas sem paradeiro conhecido. Finalmente, Circe lhe dá uma indicação, a única possível para saber seu caminho de volta: antes de ir a Ítaca, é preciso que viaje rumo ao Hades para indagar a Tirésias, o cego adivinho “cuja alma os sentidos mantém ainda intactos”, a rota segura para a cidade natal. Se Ulisses não sabe como chegar ao Hades, o sopro de Bóreas e as informações da deusa o farão alcançar o local desejado. Chegando lá, é necessário que Ulisses

cave um fosso com sua espada e libe aos mortos, primeiro com mel, depois, com vinho, em seguida, com água e, por fim, com farinha. É preciso, entretanto, mais. Diz-lhe a deusa: “Férvidos votos promete às cabeças exangues dos mortos,/ de que hás de em Ítaca, em casa, uma vaca imolar-lhes estéril,/ a de melhor aparência, queimando preciosos objetos,/ e que a Tirésias, também, ofertar hás de um belo carneiro,/ negro, sem mancha, o que em vossos rebanhos a todos exceda./ Mas, depois que suplicado tiveres ao coro dos mortos,/ deves, então, um carneiro matar e uma ovelha bem negra,/ pondo-os virados para o Érebo; mas nesse instante teu rosto/ deves torcer para o curso do rio; verás, nesse passo,/ que muitas almas afluem, de seres da vida privados./ Os companheiros exorta, depois, e lhes manda que as reses,/ que se acham mortas no chão, pelo bronze cruel abatidas,/ queimem, depois de esfolá-las, e os votos aos deuses dirijam,/ Hades, o deus poderoso, e a terrível e horrenda Perséfone./ Tu, porém, saca de junto da coxa teu gládio cortante,/ senta-te e espera; não deixes que as pálidas sombras dos mortos/ no sangue toquem, sem teres, primeiro, a Tirésias falado./ Logo há de a sombra te vir do adivinho, o pastor de guerreiros,/ que há de o roteiro apontar-te e a extensão do caminho a fazeres/ para voltares à pátria, cursando o oceano piscoso”.

- 5 Se o canto x termina com Circe amarrando no barco de Ulisses um carneiro e uma ovelha, que serão sacrificados na hora oportuna, o XI começa com o colocar primeiro das reses à bordo. Quando chegam ao local desejado, de novo, são as reses as primeiras a serem retiradas do barco, mostrando o privilégio dos animais sacrificados, que têm de ser os de melhor aparência, os mais belos, os que excedam a todos os outros. Ulisses realiza o que a deusa o havia

mandado fazer. A espada, o fosso, as libações, os votos, o sacrifício das reses, seus esfolamentos, a queima dos animais. Com o sangue, inúmeras almas imediatamente afluem (inclusive a de Anticleia, mãe do herói, morta pela saudade do filho), obrigando Ulisses a sacar sua espada para não deixar nenhuma tocar o sangue antes de Tirésias. Apenas Elpenor se antecipa ao vidente cego, mas é compreensível, pois acabou de morrer no castelo de Circe e ainda não recebeu as honras fúnebres – por isso, ele é o único a falar sem beber o sangue derramado. Mesmo a alma da mãe é, a princípio – só a princípio –, enxotada, pois urge a fala de Tirésias. Haverá tempo depois para a mãe e para os heróis mortos. Com o cetro de ouro em suas mãos, o adivinho afirma a Ulisses: “Mas, para o lado do fosso retira-te e a espada recolhe,/ para que eu possa do sangue provar e dizer-te a verdade”. A quem for permitido provar do sangue, falará, palavras infalíveis, sem erros. Para que os mortos falem, para que a verdade dos vivos fale pelos mortos, para que a verdade dos mortos fale para os vivos, é preciso o sacrifício do sangue dos vivos. Morto, Tirésias se aviva com o sangue dos vivos para dar vida aos vivos. Ele toma o sangue e diz como será o retorno de Ulisses a Ítaca. Daí, o uso da passagem por Proust, que precisa ofertar “um pouco de sangue” para que seus cem personagens de romances e mil ideias, ganhando corpo, venham à vida.

E os teóricos da literatura, que voto os teóricos da literatura realizam? Que sacrifício os críticos e historiadores da literatura precisam fazer para lidar com os livros? O que os amigos e os amantes dos poemas ou da literatura de modo geral ofertam para obter o que desejam? Quais são suas obrigações para receberem o que recebem? O que recebem os teóricos literários? No fim

do filme *Fahrenheit 451*, cujo roteiro de François Truffaut – que o dirige – e Jean-Louis Richard parte da novela homônima de Ray Bradbury, somos apresentados aos homens-livros. Eles escaparam da sociedade de extremo controle cujos bombeiros são aqueles que queimam os livros, considerados subversivos, contra a lei, perturbadores da ordem, inimigos da paz, causadores da infelicidade e de posturas antissociais... Entre esses amigos da literatura, entre esses amantes da literatura, entre esses homens-livros, alguns foram presos e escaparam, outros foram soltos depois de presos, outros fugiram antes mesmo de serem presos. O que vale é que muitos desses homens-livros se escondem em paz fora da cidade, nas montanhas, por entre os bosques situados rio acima, onde a lei urbana não os consegue alcançar. Há também os que se perdem pelas estradas, os abandonados em canteiros de estações de trem, vagabundos por fora, bibliotecas por dentro. Onde moram, não fazem nada de proibido; caso adentrassem de fato a cidade, poderiam não durar muito tempo.

Como amostra disso, há na cidade o caso de uma das personagens, cuja família fora presa numa manhã, mas que, surpreendentemente, estava em casa justo na hora em que os bombeiros chegaram à sua casa em busca dos livros, mostrando que, por algum motivo, não estava com seus parentes quando foram levados pela polícia. No andar de cima de sua casa, uma biblioteca secreta; não uma biblioteca qualquer: o experiente capitão do corpo de bombeiros diz que apenas uma vez em toda sua vida vira tantos livros em um mesmo lugar, e já faz muito tempo que isso aconteceu. Significativamente, essa personagem não tem nome. Seus modos de chamamento são atribuídos apenas pelos bombeiros: “essa mulher”,

“essa velha senhora,” “ela,” “madame.” Sabendo de seus destinos afins, ela recebe os bombeiros citando as palavras de Hugh Latimer a Nicholas Ridley: “Seja homem, Mestre Ridley. Neste dia, pela graça de Deus, nos iluminaremos como uma vela que – acredito – nunca mais vai se apagar.” Anônima, trazendo-o para si, ela se apresenta com as palavras de um outro. Latimer e Ridley foram dois bispos e mártires pioneiros da Reforma inglesa que, no dia 16 de outubro de 1555, por terem sido considerados hereges ao estenderem as ideias de Lutero e Calvino, foram acorrentados à estaca em Oxford e, quando a lenha começou a queimar, o primeiro disse a frase mencionada ao companheiro ao seu lado na mesma situação em que ele. Repetindo a frase do mártir, anunciando querer morrer como viveu e dizendo que os livros estavam vivos e falavam para ela, a senhora se recusa a sair do amontoado pronto para ser queimado e, depois do querosene lançado pelos bombeiros sobre os livros pelo chão, ela mesma risca o fósforo e acende a fogueira na qual queimará. Se o risco da permanência na cidade é o da morte, os homens-livros, nos arredores, escapam ao martírio, mantendo-se vivos, tranquilos e falantes por muito mais tempo.

Os homens-livros são amigos e amantes dos livros, já disse. Mas o que significa ser amigo e amante dos livros? Ser amigo e amante dos livros significa ser um homem-livro. Seja homem ou mulher, velho ou criança, cada um dos homens-livros decora um livro escolhido e se transforma nele. Eles sabem o livro de cor e o recitam, o interpretam, para quem quiser ouvir. Mais do que isso: deles, dos homens-livros, desses intérpretes da literatura, é dito: “Eles se tornam os livros”, “Eles são livros”. Sendo amigo do livro, sendo amante do livro, interpretar um livro não é nada menos do

que se tornar, desde dentro, o livro que se interpreta, transformar-se, enfim, desde dentro, em um homem-livro. Como esses intérpretes dos livros, decorando-os, se tornam o livro que, desde dentro, recitam ou interpretam de cor, carregando consigo “o segredo mais precioso do mundo” e “todo conhecimento humano?” Qual oferenda que, para isso, eles têm de pagar?

- 9 O preço que esses homens-livros pagam para se tornarem livros é seu próprio nome, seu nome próprio. As doações que esses intérpretes têm de oferecer para, desde dentro, serem os livros que amam são seus nomes próprios. Só se interpreta, de fato, um livro, só se torna, realmente, um homem-livro, quando o nome próprio do intérprete é queimado no ato de interpretação que faz com que o nome do livro passe a designar o intérprete que com ele, enfim, se confunde. Assim, não é alguém (Cláudio ou Francisco, Caio ou Renato) que interpreta, por exemplo, a *República*, de Platão: “Bem, eu sou a *República* de Platão. Eu irei me recitar para você assim que você desejar”, diz um dos homens-livros. Não nos enganemos, entretanto: para que os amantes dos livros sejam, desde dentro, homens-livros, é preciso igualmente que os livros se tornem, desde dentro, o corpo e a voz dos intérpretes que assumiram seus nomes. Nele mesmo, o livro é o que, junto ao nome próprio, se queima, para que haja o intérprete literário, quer dizer, para que haja o crítico literário, quer dizer, para que haja o historiador literário, quer dizer, para que haja o teórico literário, quer dizer, para que haja o crítico literário, quer dizer, para que haja o tradutor literário, quer dizer, para que haja o leitor literário, quer dizer, para que haja o verdadeiro amigo e amante da literatura, para que haja os homens-livros.

1. Uma Estética da Difusão: O Rasgo, O Grito, O Sentido

É preciso encarar um texto como um amigo. Como um amante. Ou como um inimigo. Como aquele que requer uma leitura de seu rosto, de seus olhares, de seus risos, de seus vincos, de seus gritos. Por onde um texto grita? Uma das perguntas determinantes para se chegar à materialidade de uma escrita. Se o grito dissolve o sentido, que, por sua vez, de alguma maneira, resolve o grito, o sentido construído pelo pensamento se mistura a um afeto, sem que um nem outro se solvam nem se resolvam completamente entre si. Neste revolvimento tensivo, em que o sentido encontra uma força sem sentido e esta aquela, se dá o componente maior da escrita, os esbarros que afetam o leitor através de uma “sintaxe do grito”, como querem Deleuze e Guattari, sugerindo “servir-se da sintaxe para gritar, dar ao grito uma sintaxe”. Enquanto o sentido atravessa o corpo, os nervos, as entranhas, a boca, a língua, os lábios, tudo que o exala, o carcome, o dita, o silencia... o grito corta o sentido.

Difícil falar de Roberto Corrêa dos Santos sem escutar seus gritos. Quem já o viu em suas performances sabe disto. Quem já ouviu suas cenas gravadas também. Os gritos se disfarçam em constantes repetições de palavras ou frases que rangem em altos volumes, máquinas momentânea e propositalmente emperradas a nos afligir. Em muitos momentos – na grande maioria deles –, o grito não se escamoteia: ele quer sua estridência máxima. O grito grita animaisicamente, quase sem nenhum senso. Antes de buscar

I

um sentido para ele, respondendo a um árduo apelo sensório da voz em seus extremos, nosso corpo se movimenta num franzir de estômago, num arrepio de nervos. Quando encontra o sentido, o grito corrói as palavras por alguns de seus lados, em seus fins, começos, alturas, baixos, meios; ele as abre em fissuras intransponíveis que as deixam dilaceradas, querendo-as incompletas. Uma implementação de resquícios, o grito. Mesmo que revirado pelo avesso, esforçar-se em aceitar que, em seu calor abrasivo, abusivo e absurdo, a arrogância do desmando do sol tem a seca por ação; quem sabe, por algum momento, um filete de água abrande a secura.

Por sua voltagem quase insustentável, também o grito falha; querendo se realizar na superação da captura infundada, ele se rompe por um desejo de sentido que o atravessa. Libertando-se da ameaça, assenhoreando-se minimamente do descontrole, confiantes em suas formas, as palavras transtornam o grito, que, de seu fôlego máximo, engasga. A voz quer se tornar linguagem. Concentra-se em ampliar sua força, em fixar o que ela mesma, permitindo-se compor o incomponível em palavras e sintaxes, desde si, pode impor. O quanto de rasgo suporta o sentido? O quanto de rasgo suporta o grito? Rasgo, o que suporta a dupla direção, o trânsito de uma a outra, a encruzilhada destas duas séries (o sentido corroído pelo grito / o grito corroído pelo sentido) atravessando os *Cantos Divinos; Queimar – Transitus* em altos e baixos-relevos esculpido em uma superfície que, como tal, nunca aparece; a planura só existe enquanto o possível de gargantas e cumes. Porque vida, conter tamanhos rasgos: arte. Cantos. Cantar o rasgo pelo qual tudo, queimando, transita.

O grito se faz no limite da fala, onde ela já não pode chegar;

a fala se faz no limite do grito, onde ele já não consegue alcançar. “Resta cuspir o enorme silêncio de um grito”, que não se deixa falar. Gritar: cuspir: dois dos gestos mais exclusivamente corporais. Consequência física do desregramento gerado por uma ausência imoderada, o grito que se cospe das vísceras é o silêncio de um não sentido vocalizado. Resta igualmente fazer vazar o que, do enorme silêncio – grito –, quando já não quer nem pode gritar, se deixa falar enquanto criação de um sentido qualquer através do prolongamento do grito em sintaxe. Resta atravessar o silêncio do grito para, a cada vez, compor um mundo. Resta falar. Falar – um resto. Resto de quê, este resquício, esta fala? Resto de um horror maior que faz escorrer palavra e sangue, sintaxe e tambor, frase e guitarra, palavra e urro, sentido e grito, linguagem e voz. Resto da morte (no caso da cena gravada, da morte do filho único), como uma última ousadia diante da ofuscante força inominável destruidora do mais amado. E de absolutamente tudo. Pela morte, se grita, pelo grito, se fala. Falar o grito (falar a morte?).

Por onde um texto grita? Por onde, por exemplo, grita “Espectros e luz diurna interior”, do livro *Tais superficies?* Como ler o rosto do texto no exato instante em que, na sintaxe articulada do sentido, ele se desmancha em grito? Lá pelas tantas, está escrito: “Por um segundo de vidência e de controle”. Há uma exclamação embutida nesta frase; ainda mais, há um grito, um berro, um uivo cortando-a. Onde se localiza esta súplica vã ao irremediável? Há um clamor em seu início, uma boca em contorções em seu princípio; exatamente em: “Por um segundo”. A respectiva implorabilidade provém da constatação primeira da cegueira e do descontrole a dominar todo o tempo que passa. No âmbito do incontrolável e do opaco, da

5

desordem e do desmando, o que sempre há precisa de uma trégua mínima, cuja requisição se manifesta na explosão desejan- te de conter a tirana implosão, transformando-a: “Por um segundo de vidência e de controle”.

A questão do texto, em nome da qual é reivindicado um segundo de vidência e de controle: a morte: e sua relação com a vida, com a escrita, com a literatura, com a crítica, com a teoria. Num dos primeiros vetores que cortam o texto, o que é dito da morte? O que, dela, é possível falar? Que sentido ganha o grito da morte? Enquanto regência soberana, a morte é a obrigação do retorno de tudo o que há para o reino da amorfia, que se dobra em expres- sões ou palavras tais quais ponto zero, inorgânico, decomposição, degeneração, vazio, ausência de imagens, imperceptível, desgaste, desordem, invisível etc. Pensar um puro reino da amorfia é admitir a morte absoluta. Como encampar o amorfo em uma forma, mesmo nas mais sutis como a escrita ou a fala, se ele deglute tudo o que atravessa ao mesmo tempo em que de tudo escapa? O esforço se direciona para uma maior aproximação ao vazio imperceptível que se retrai na eclosão de toda e qualquer manifestação, buscando, no sumiço dela, misturar-se a ele. Narrar a morte equivale, portanto, a narrar o inenarrável. Enquanto existe palavra ou qualquer imagem da morte, não há morte, enquanto existe a aparência da morte, há apenas seu desaparecimento, afirma o belíssimo “A morte humana”, poema de Hélio Pellegrino, para o qual dizer é sempre um acrés- cimo, um mais traidor, qualquer que seja, à pura ausência, à morte absoluta, que permanece indizível:

Não há morte nenhuma  
no tronco da bananeira  
devolvido à praia,  
inchado de mar.

Não há morte nenhuma  
no boi esquartejado  
que a noite vela e sonha,  
no açougue em vigília.

A morte é onde falta  
qualquer palavra, entre lábios  
lívidos? Ravina de inominada  
ausência – feita de nada.

Para lidar com essa falta repelidora das palavras, é requerida uma nova tipologia de pensadores: os “tanatólogos”, arautos de uma “nova ciência dos pesos imateriais”. Que conhecimentos se pode criar para a morte? Que linguagens para o silêncio? Que nomes para o inominável? Que sintaxes para o desconexo? Que temporalidade para uma atemporalidade absoluta? Que sentido para o grito? Que imagens para a ausência? Que matérias para o imaterial? Tem-se um segundo vetor para a questão do texto. Se, antes, em nome da morte absoluta, lidar com ela era narrar o absolutamente inenarrável – a tarefa impossível de um silenciar incondicional –, trata-se, agora, de narrar o narrável da morte, seus tempos, seus ritmos, seus lugares, suas cenas, seus templos, suas plásticas, suas marcas, seus teatros, seus efeitos no vivente. Narrar, pelo lado de cá, o perceptível da morte, enxergá-la pelo lado da vida, aprendendo na arte uma possível via de acesso a ela, significa, pelo peso da morte, conquistar o peso da vida, a presença da morte

viva. Com a morte sensível se manifestando na podridão, no mau cheiro, na carne estragada, no putrefazer, nos cortes, na virulência inorgânica, em todo fencimento, bem como, de modo muitas vezes menos evidente, em tudo mais que revela seus movimentos mutatórios (“energia generosa, distributiva, reciclante”), trata-se de uma estética da dissolução, do desmanche, da desagregação, da porosidade, das excrescências...

Inserindo-se no campo das formas, a arte realiza um plano sensorial da morte. A morte já não é amorfa, mas se insere no corpo de um sujeito vivo. Ao mesmo tempo em que percurso de aceitação obrigatória da morte, a arte combate-a, suspende-a, dando-lhe o tão ansiado segundo de vidência. Em Roberto Corrêa dos Santos, tanto a literatura quanto a crítica e a teoria, instaurando momentos estéticos de dissoluções dos limites do corpo, assumem a tarefa paradoxal de ter “a morte por obra”. Da mesma maneira que combater ou suspender a morte – trabalho da literatura – não é recalá-la, mas, antes, obrá-la, gerar seus signos em uma aparência tensiva, fabricar objetos estéticos, por demais sutis, com os quais ela se deixa significar, a tarefa crítica não é, tampouco, iluminar o mais nitidamente possível a escuridão na qual a obra literária emerge esteticamente. Se fosse isso, o teórico estaria em um segundo plano (mais afastado da experiência da morte) em relação ao escritor literário (mais próximo a ela), mas, tanto este quanto aquele traçam igualmente sua obra enquanto uma zona de difusão que indetermina os limites e determina os ilimitados entre o texto e a morte, entre o corpo e sua dissolução.

Na difusão em que literatura, teoria e crítica se indiscernibilizam, a estética da morte se materializa como uma aprendizagem

do morrer. Confrontar-se com a morte em vida através da obra é experimentar a difusão que ela provoca em nosso corpo, em nossa vida, acolhendo a sobreposição da morte alheia na nossa vida pessoal e, com ela, a inscrição daquela nesta grafando nosso modo, vivo, de ser. Trata-se de biografias: da “biografia de uma pulsação”, da “biografia da matéria frágil das coisas”, das biografias do que não se sabe, das biografias das vidas por um fio, pelo fio da morte a se mostrar nas inúmeras vidas. Acatando, na difusão, o que dela é irrestaurável, a morte permite o grito, o sentido, o acesso a eles e, mesmo, a ela, pelo que, dela, pode ser escrito na grafia da vida. Grito e sentido da fome e do horror extraídos dos corpos. Grito e sentido que estabelecem um suplemento, um “tanto”, um “sobre”, um “mais”, uma experimentação do impossível de se reter. Uma escrita, por fim, aquiescente e instigadora do “irremediável”, da “instabilidade”, do “movimento”, do “dinamismo”, da “transformação”, da “alteração da forma”, do “risco”, da “torção”, da “hipertrofia das imagens”... do corpo, “este hardware, e suas falhas (previstas)”.

## 2. Talvez Roland, Talvez Roberto

A leitura antes da leitura – há livros que nos requerem quando ainda estão fechados, que nos provocam, já então, o desejo de escrita. Ainda embrulhado, o livro é livro, ensinando uma nova modalidade de leitura. Escrever, mesmo antes do que se habitua chamar de ler, quando a pré-leitura já é leitura, quando olhar, tendo o pensamento impulsionado à deriva, já é escrever: estupefação da vigília ser toda voltada para a coisa livro, favorecedora, enquanto obra, de novos sentidos. Misturando-se à escrita, uma forma dela, a leitura está

para ser inventada. Se quem a inventa é o leitor, há, entretanto, a força primeira do livro a ser lido se oferecendo violentamente à criação, força de materialidades – ainda que amorosas, agressivas, ainda que agressivas, amorosas – a atravessar quem se coloca em seu caminho. Não apenas o livro é uma reinvenção da leitura, como, na abertura de suas possibilidades, a leitura é uma invenção do livro. O livro inventa a leitura enquanto invenção. Onde a leitura se acreditava uma janela translúcida para o livro, ele a cerra com um tapume, oferecendo diversas latas de tinta para que o leitor impulsionado piche a madeira da página com derivações cada vez mais originais, saturando o texto anterior com sobreposições suplementares até torná-lo ilegível, até conquistar, pela força, a exigência de sua própria legibilidade, que, por sua vez, da mesma forma, deverá ser suplementarmente saturada até uma nova ilegibilidade, e assim por diante. A leitura, de fato, criadora entra num livro entendendo-se obrigatoriamente como desvio – seu poder é tornar esta apartação drástica, numa requisição de, com a nova acomodação das palavras, estabelecer sentidos que, tais quais os do livro lido, se mantenham ousadamente primeiros, jamais secundários.

Em nenhum momento de *Barthes em teclas*, a narrativa plástica, maneira de tornar o pensamento visível e tátil, denega o modo de articulação do pensamento no dizível do teórico-literário, nem este, aquela. A fusão entre o plástico e a escrita, entre o visível-tátil e o dizível, caracteriza a intensiva indiscernibilidade de tal livro. Mesmo assim, talvez seja menos um livro de um completo indiferenciável entre escritor, artista plástico e designer do que de um escritor em um devir-artista plástico e em um devir-designer; não porque estes últimos estejam submetidos ao anterior ou sejam qualitativamente

inferiores àquele, mas pelo fato de que, nestas experiências ou nas performances, por exemplo, ser escritor é o de que o artista-teórico em questão jamais pode se livrar, estando todo o tempo presente de modo irrevogável e irreduzível. O livro de artista poderia – talvez, deveria – ser chamado de livros de teórico, querendo dizer, com isso, livros de um teórico-artista ou livros de um artista-teórico, pois, só a partir desse sentido, cabe falar de tais livros como livros de artista. O escritor escreve uma obra que se deseja atravessada por alteridades, cujas evidências plásticas ou performáticas só desdobram as desde o começo existentes, enquanto escrita, na escrita. Seja ao fora das performances, das artes plásticas, de si ou de qualquer outro, lançada ao exterior, obrigando a tensão a se materializar, a escrita é a conquista de uma saúde, que traz, entre os seus modos, o de saber se outrar. Para diferir-se de si, para rachar-se enquanto um igual a si mesmo, para transformar o que se é em movimento ou devir, outrar-se nas forças mencionadas, mas, também, em outras, como nos parceiros Adolfo Oleare, com quem cria o projeto, e Lucenne Cruz, cuja escrita vem sobreposta em uma das versões do livro, além de ter sido quem criou o invólucro do livro.

Pelo artifício rigorosa e ludicamente construído, o livro leva a festa da beleza da diferença do sensório a soterrar, com seu brilho, a indiferença de uma profundidade imperceptível. Escrever é embrulhar, construir um invólucro que, na medida em que o dentro – o livro – já é o fora – o embrulho – e vice-versa, seja um elogio à superfície densa, a tudo o que, inapreensível, é visível, tátil, olfativo, audível, degustativo, legível, pensável... Embalando o livro, o papel-manteiga tanto absorve sua forma e suas exalações quanto transfere de si sua elegância translúcida, fazendo com que os suspeitados

elementos distintos sejam inseparáveis. Mantendo uma força de atração na desconexão virtual dos dois corpos, o silêncio material intervalar os articula no espaço permissivo do embrulhar e do desembrulhar. Com as dobras, a delicadeza do branco do embrulho e a insinuação magenta do que está resguardado têm a voltagem de sua tensão ampliada ao extremo no lacre vermelho. Ponto de biblioporosidade erótica, fluido aparentemente solidificado na única encruzilhada das dobras (onde, mais opacamente, nas finas extensões de suas faixas, o branco sobre o branco recusa, ao olhar externo, o que está no interior e se anuncia pelo resto do papel), o lacre sanguíneo coagulado salta à vista, garantindo o desejo da violação e todo o cuidado necessário a este momento. Enquanto greta ou passagem, a coagulação é o estopim sinalizador para a libido atizada vará-la, em busca do que, apesar de embrulhado, e mesmo no embrulho, continua fluindo.

Não se trata de embrulhar para melhor guardar uma essência – finalmente, o livro verdadeiro – que, quando descoberta, tornaria o papel do embrulho, como o de inúmeras embalagens de produtos mercadológicos, descartável. Industrial e artesanalmente, o embrulho e o embrulhado compõem a coisa livro, uma inerência de superfícies diferenciáveis. Sem um de seus termos, papel envolvente e papel envolvido desenvolvendo uma mútua permeabilidade no mais amplo sentido do livro, como palavras a comporem frases na sintaxe da obra, não existe *Barthes em teclas*. Uma presença plasmadora os mantém em um arranjo prenehe de dobramentos e desdobramentos. Como abri-lo, preservando a força tensiva da obra? Como, depois de aberto, guardá-lo – reembrulhá-lo, relacrá-lo? Em seu invólucro, a coisa livro não permite que se retire o livro pela lateral, num desejo

puritano de, preservando-o intacto, não romper a prega e a resina. O livro é libertador. Eis o jogo: ainda que delicadamente, é preciso assumir a violação, arroubar-se diante da cera rubra e do fino papel branco... A sensação inusitada de, sem qualquer traço metafórico, abrir o corpo erótico de um livro, nele mesmo, performático. É preciso tê-lo entre as mãos, olhá-lo, admirá-lo, manuseá-lo, tateá-lo, ficar com ele em suas “tais superfícies”.

Aberto, o livro: o branco do embrulho e, do antes embrulhado, um vinho embriagante com as letras impressas do título e do subtítulo em mancha mínima de uma outra cera (desta vez, transparente) sobre a parte inferior da capa – BARTHES EM TECLAS; *Notações de Teoria da Arte*. No canto superior à esquerda, com a mesma transparência, em letras de tamanho significativamente inferior ao do título, equiparando-se ao do subtítulo, o nome do escritor. A única variação colorida à monocromia da capa: discreta e atraente, ligeiramente acima do nome próprio impresso, roçando nele, a assinatura de autoria em letras douradas manuscritas. Ela não foi assinada pelo autor para assegurar a este livro de baixíssima tiragem sua raridade ainda maior, mas por um de seus duplos que, inautenticando o próprio da identidade da assinatura, o outram. A já mencionada Lucenne Cruz, cuja grafia – solicitada por Roberto Corrêa dos Santos –, ao longo de todo o livro, nos espaços vazios atentamente escolhidos para compor a beleza do sentido do todo, repetirá, em sua diferença, a impressão transparente, completando o artístico editorial da coisa livro, marca sua presença na capa. No mútuo devir, Roberto Corrêa dos Santos empresta seu nome a Lucenne Cruz, que, assinando-o impropriamente, lhe empresta sua grafia, fato cujo desdobramento ocorrerá por todo o livro com o

texto publicado. O que mais sugere essa dupla trajetória da escrita a colocar o pensamento em ação, cujas frases se fazem, a cada página, simultaneamente, impressas e gestuais, na mancha da transparência da cera e no colorido corporal de uma escrita única?

15

No vetor da mancha da cera transparente, um mínimo de escrita, uma escrita mínima, quase a se confundir com o silêncio do fundo da página, suficiente para, dele, conseguir se distinguir. Primeiro traço da escrita: a sutileza maior do relevo de um mínimo vibrátil. Por, para caracterizar plenamente a escrita, não bastar tamanho silêncio de tão pouca distinção, sobreposta à quase transparência das frases impressas, surge um segundo vetor, a elegância do manuscrito ouro redigido manualmente em cada exemplar, lembrando o grafismo pictórico de Barthes. À escrita, parece igualmente necessária uma saturação maior. Se o gestual da grafia requer lê-la por fora do sentido, antes do sentido e depois dele, no movimento mesmo de sua escrita corporal, de sua forma irrepetível, de sua cor resplandecente, no lugar estratégico de seu posicionamento, ele requer lê-lo também no sentido da escrita enquanto propiciador de pensamentos abertamente construídos. Para usar o termo, tudo aqui é escritura. Da quase transparência à saturação maior de seu valor interventivo, o sentido, ao mesmo tempo em que, por um triz, se mistura a ela, quer ensolarar a página. A um só tempo, embriaguez e luminosidade, transparência e saturação, silêncio e ruído, lampejos que eclodem dando a perceber por todos os cantos, de si, em si, seu próprio reverso. Eis a escrita em seu duplo traço constitutivo.

Com o livro se mexendo por entre as mãos, acaba-se por descobrir que o título fora lido apenas pela metade; a outra parte,

bem como, logo abaixo, o nome da editora, encontra-se na quarta capa: TALVEZ ROLAND. TALVEZ ROLAND BARTHES EM TECLAS; *Notações de Teoria da Arte*, o título integral e o subtítulo com o livro aberto em seu meio expondo simultaneamente a capa e a quarta-capa, de tal maneira que, se não fosse, ainda que fina, a dobra da lombada, o nome e o sobrenome do pensador francês apareceriam grudados. Grudadas, também, outras letras, e, mais do que grudadas, interpermeando-se umas nas outras no procedimento exemplar do livro. Há, entretanto, a dobra, e havê-la requer a refeitura do título: TALVEZ ROLAND/ BARTHES EM TECLAS. Um título barrado pela lombada a criar uma espécie de *enjambement*, cuja interrupção sonora e plástica, oferecendo os dois momentos segregados, também presenteia o leitor com o sentido corrido da continuação sintática. A dinâmica da continuidade e da interrupção como procedimento reflexivo a impedir uma leitura desatenta atravessa o jogo da capa e da quarta-capa para adentrar as páginas textuais. As duas primeiras exigem uma leitura horizontal de cada frase prolongada retilineamente da página da esquerda à da direita para, só ao fim desta, retornar ao princípio da da esquerda. Quando, ao lê-las, nos habituamos a tal conduta, tentando prosseguir-la automatizadamente nas páginas seguintes, somos obrigados a nos desautomatizar, pois só nas duas últimas retorna a leitura da frase atravessadora das páginas abertas, enquanto que, ao longo do plano intermediário do livro, ou seja, desde a terceira página até a antepenúltima, o sentido da frase se estabelece em apenas uma página, página a página.

*Talvez, Roland*, porque o “criar – em roland Barthes” não é apenas um criar em Roland Barthes; ele se dá em Roland, em Ro-

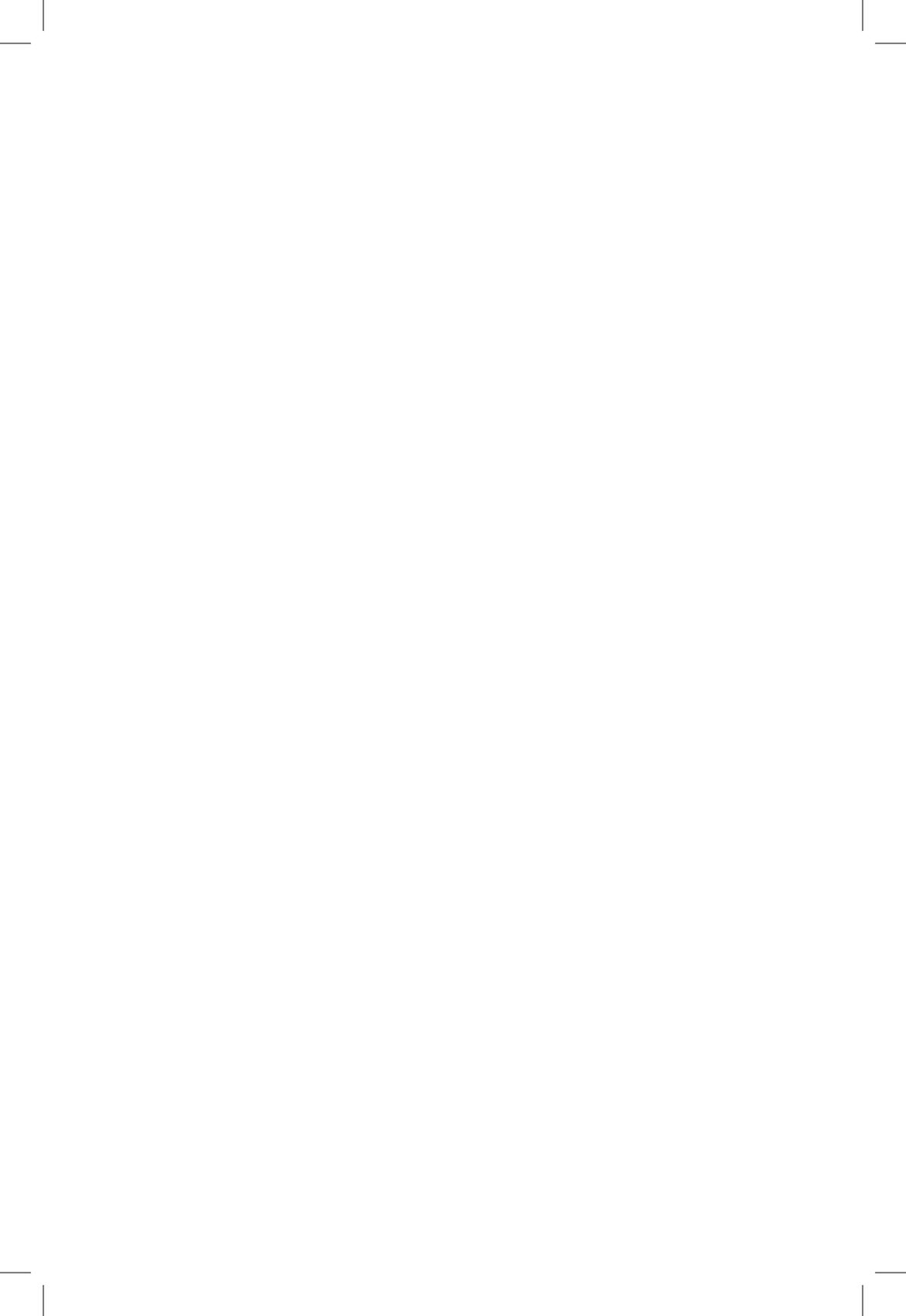
berto, em Friedrich, em Clarice, em Sigmund... O “talvez” remete o leitor, infinitamente, a mais um, + I, + I, + I... Talvez, R., talvez, F., talvez, C., talvez, S., talvez, R., talvez... Roberto e Roland, cada um reelaborando o outro na diferença da criação. No livro, se fala do criar na mesma medida em que criar, no livro, fala. Talvez, em Roland. Talvez, em Roberto, que escreve um *Barthes em teclas* de máquina de escrever ou de computador; nele, o dito é o que se tem de bater repetidamente nas mesmas teclas, desde que as “notações” de teoria da arte, sem querer se estabelecer fixamente, soem musicais, poéticas, flexíveis, deslizantes, em busca de múltiplos futuros. Em Barthes ou em Corrêa dos Santos, as teorias, sempre plurais e criativas, modificadas por notações que constantemente as lançam em devires, nascem, como escreve em “Barthes, A Força da Brandura”, no livro *Modos de saber, modos de adoecer*, “quase de um nada; são percepções sutis que se enformam subitamente, que assumem sua força, sem que intervenha nenhum conceito duro e prévio; apenas lampejos”.

A cada início de página, a cada princípio de frase, a musa poética do texto, a música do livro, requer, monótona ou monocordicamente, uma repetição: “criar – em roland Barthes”... “criar – em roland Barthes”, “criar – em roland Barthes”, “criar – em roland Barthes”. Sabendo que o “criar – em roland barthes” é um criar talvez Roland Barthes em teclas, recriando-o, o que se cria é a criação mesma. Deixar a criação ser criada para, a todo instante, se desdobrar. A escrita ensolarada adverte que o dourado ensolarado da letra leva a teoria ou a crítica a recusar qualquer espécie de autosombreamento em relação àquele a partir de quem se fala. De Roland a Roberto, e de Roberto a Roland, tudo é sol, tudo quer iluminar, tudo quer se

impor. Em busca da fluência afirmativa da renovação de um afeto cada vez melhor, de uma escrita cada vez melhor, um livro da vida em seu êxtase, jogando para longe o peso do pré-estabelecido. Nem origens nem teleologias; pulsões do agora expandindo e intensificando o corriqueiro habitual.

19

Chegará o tempo de ler outro volume do livro – não um segundo, mas simplesmente outro; por enquanto, ele se mantém, tal qual o aqui trabalhado quando recebido, inteiramente embrulhado. Desembrulhá-lo é perder o lacre, não mais o poder abrir, perder o momento passageiro, fortemente erótico, da abertura, que, de modo diferente, se preservará num texto sempre por se abrir. Como o momento do primeiro beijo na beleza, dá-lo, saber que será dado, mas estender ao máximo o movimento dos rostos se aproximando, delongando ao extremo a experiência, aproveitando a eternidade dos poucos segundos que passam e só retornarão diferenciadamente. Neste momento, antes de abrir um outro volume para ver do que trata, penso: um livro fechado, um aberto: eis o livro, único e duplo, duplo e triplo, triplo e quádruplo, em sua força maior. Sim, não abrirei o outro volume.



## A ARTE DO DESVIO

Em uma de suas “cartas de viagem”, escritas ficcionalmente a si mesmo quando foi a Londres, Lisboa e Paris, Campos de Carvalho escreveu: “Sonho o livro inatingível (todos nós sonhamos) que eu mesmo venha a compreender na sua totalidade só muitos anos depois, e que me escape justamente porque ainda não estou preparado para entendê-lo mas apenas para escrevê-lo”. O que aqui está em questão é o escritor. O escritor e seu sonho de escrita. Seu sonho de escrita mostra que, para o escritor, a compreensão é sempre secundária em relação à escrita. À revelia do entendimento e de um nome para definir o indefinível, a escrita se realiza no renascimento de cada palavra que, no corpo da sintaxe criada, faz parecer estar sendo usada pela primeira vez, instaurando um sentido inesperado para o leitor, mesmo que este seja o escritor enquanto leitor de seu próprio texto. Com olhar estrangeiro, olhar uma terra, inexistente em qualquer mapa, a que, de repente, se chega sem saber como. O escritor nunca sabe aonde seu livro vai, a próxima linha que será traçada; muitas vezes disfarçado, entre uma linha e outra, entre uma frase e outra, entre uma palavra e outra, há um abismo.

Por ser a arte misteriosa, por ser um acesso ao mistério que vence sua resistência integrando-se a ele, para Campos de Carvalho, só faz sentido o sem sentido de que a linguagem é capaz no desancoramento de suas maneiras estabelecidas e do dado do real, tornados risíveis pela experiência da linguagem criadora. Sendo a

I

palavra escrita a verdadeira palavra, o que importa é a primazia do escrever; a escrita provoca a leitura, seu tempo se impõe sobre o dela, obriga-a a novos caminhos e a sua feitura como criação, não o inverso: “Quem não tem tempo para escrever um livro não deve lê-lo – este é um dos provérbios que faltam ao meu livro de Provérbios – e com razão”. Leitor e escritor se confundem naquele que tem a criação por potência. Resguardando uma zona inapreensível, o livro supera a possibilidade de uma leitura necessariamente parcial; em uma entrevista, acerca de um livro que não terminou de ser escrito, com sua linguagem cheia de paradoxos, afirmou: “Assim como a 4ª Sinfonia de Charles Ivens exige a presença de três maestros para ser bem interpretada, assim também penso que esse meu novo livro, para ser bem compreendido, deva ser lido simultaneamente por três leitores”. Da escrita, que não acata mestres nem discípulos, mas o solitário autocolocar-se, advém a força de criação que a leitura, sofrendo seu impacto, terá de acolher, para, só então, com anos de convívio, tentar compreendê-la, ou, ainda melhor, imitá-la, recriá-la mais do que entendê-la – isto significa fazer da leitura uma obra que lance as palavras no não sentido de onde elas vieram para estar sempre a caminho de novos sentidos, de sentidos primeiros.

Escapando ao fotográfico ou realístico, seja do mundo ou do livro, escritor e leitor enxergam o real já permeável à fantasia, que, dele, libera novas potências. Deste modo, jogar com as palavras não é apenas jogar com as palavras, mas, sobretudo, jogar com o mundo, com a sorte, com o destino de escritor que se apoia no sonho de um livro inatingível que se encarna em todos os livros atingíveis, propiciando-os. Lidar com a forma pelo informe, com o sentido pelo não sentido, com o acabamento pelo inacabamento, misturando-

os – injetar aí uma passagem. O dedicar-se a este livro já traz uma ética de crescimento da vitalidade, de uma vivificação, de certo exagero, de uma iluminação excessiva e um enriquecimento muito maior do que os habitualmente alcançados no cotidiano: “Você, que também busca esse livro, sabe que não joga com as palavras e sim apenas com a sorte (*un coup de dés...*) e que já o simples fato de buscá-lo representa um enriquecimento interior, quase ia dizendo um deslumbramento, a exemplo do que ocorre com o alquimista diante da Grande Obra, ao mesmo tempo dentro e tão longe dela”.

Quando se tem em vista a *Grande Obra*, escrever é a luta do deslumbramento contra o desespero, a luta da vida contra a morte, a luta da gênese contra o apocalipse, a luta do enriquecimento interior contra o empobrecimento interior, a luta da empatia contra a antipatia, a luta da vocação contra a repugnância, a luta da admiração contra o tédio, a luta de uma promessa de felicidade contra a tristeza e o desinteresse. Escrever é aceitar uma dualidade que nos possui, tomando partido de um compromisso com o polo da alegria. A partir desta dualidade original, deste hiato que nos fende impondo-nos um vácuo no qual mergulhamos ou uma falta que nos constitui, a partir desta ranhura por onde passa o pensamento, a escrita consolida uma seletividade. Se trazemos em nós a corda da força, a escrita é o privilégio de outra corda, que também trazemos em nós, lançada ao mar ao afogado para que ele não se afogue, para que ele saia vivo. A escrita é a corda ou o fio do pensamento que ousa passar pela frincha sem desprezar o polo reativo que a envolve, mas corroborando, ou mesmo inventando, com muito mais força, o polo afirmativo que a circunda.

Se um dos personagens narradores de Campos de Carvalho se

5

diz possuído por um pessimismo doentio, “tal como um xifópago que de repente se dispusesse a meter uma bala na cabeça sem ao menos consultar seu companheiro adormecido”, escrever é, na gravidade da hora presente, o despertar do duplo que, submetendo o outro a sua potência afirmativa, desviará a bala da cabeça. Apesar de todos os riscos e temores, uma ética, portanto, interessada, a favor da vida, para conseguir estar mais à altura (ou à baixeza) dela, para conseguir chegar ao dia seguinte – o que já se constitui como uma promessa de alegria, como uma felicidade possível: “De volta ao quarto do hotel, ainda mais desesperado, punha-me a escrever cartas e mais cartas, a maior parte delas dirigidas a mim mesmo e sem nenhuma relação com meu desespero, como se apontasse um revólver contra o teto ou a lâmpada em vez de apontá-lo contra a minha cabeça. Bem ou mal, sobrevivi e continuo sobrevivendo – e só a você resolvi contar agora esse inferno íntimo em que me debati todo esse tempo, porque a conheço e sei igualmente possuída pelo demônio da eterna dúvida, que infelizmente para nós se confunde com a eterna certeza. Comecei esta carta à maneira de outras que escrevi sem destino nenhum, apenas para não morrer até o dia seguinte, e de novo até o dia seguinte”.

Não se trata de uma escrita confessional que escreveria o desespero vivido ou qualquer outro afeto previamente experimentado. O puro desespero não escreve; quem escreve é a espera – a esperança – que ainda reside no escritor mesmo durante o desespero, o não se assujeitar completamente a ele. Quem escreve é a saúde que resiste, a primazia da desintoxicação, o riso de um humor que se impõe sobre qualquer pessimismo. Quem escreve é o que não quer se entregar, que aposta, se não em algo mais, no vigor da

escrita que alavanca o da vida e, mesmo, na soberania do escrever – libertário, anarquista – sobre o ser lido. Escrever é o alimento do escritor, que, com ele, ainda que temporariamente, deixa suas debilidades de lado apostando nas robustezas que o atravessam. A escrita: uma conquista de forças para remover o revólver da própria cabeça, direcionando-o a qualquer outro lugar; trata-se de uma arte do desvio, de, pela escrita, trocar o “inferno íntimo” por uma salvação possível fora de si (na escrita, onde o escritor se vê mais do que em si), por mais um dia, e mais um, e, renovadamente, mais um. Chegar ao dia seguinte pela escrita, a partir da qual a salvação não se dá pela certeza – finalmente – de um encontro apaziguador consigo ou da descoberta de uma verdade própria e pessoal, mas pela força conquistada para mergulhar um pouco mais tranquilamente na perdição que, constantemente, “cria verdades a torto e a direito, cada dia é uma verdade diferente, sem querer até que disse uma coisa que preste: cada dia uma verdade diferente”. A escrita: uma saída de emergência.

Se o vazio se faz presente por todos os lados, por cima, por baixo, por dentro, se a cratera e o buraco fundam a condição humana, mais do que nos incomodando, se “Posso ser um antecadáver, o abismo debaixo dos pés, mas recuso-me a ser enterrado em vida”, vale dizer que, diante do mais inquietante e terrífico, afirmando-o tragicamente, a arte é uma potência anticadavérica, de recusa ou adiamento da morte em vida, em nome de mais vida. Inventando verdades diferentes a cada instante, os momentos líricos são venenos para os vermes que nos querem devorar. Em uma entrevista, Campos de Carvalho afirma: “A arte é a única coisa em que se pode confiar nessa vida”. Confiar na arte, para confiar na vida. Em seu

7

elogio nietzschiano, é o que diz Agamben, com a mesma intensidade de uma arte interessada, ou seja, vitalista: “A arte – para quem a cria – transforma-se em uma experiência cada vez mais inquietante, diante da qual falar de interesse é pelo menos um eufemismo, porque o que está em jogo não parece ser de maneira nenhuma a produção de uma bela obra, mas a vida ou a morte do autor ou, pelo menos, sua salvação espiritual”.

## O SENSO DE POSSIBILIDADE

Um dos escritores mais importantes do século XX chamou seu pensamento de “senso de possibilidade”, ressaltando que quem o tem vive “numa teia mais sutil, feita de nevoeiro, fantasia, devaneio condicionais”. Requerendo o mergulho no negativo para fazê-lo aflorar na criação, indiscernibilizando-os, a intensificação da sutileza se revela em uma oposição perpetrada por Musil: ao “ser humano como texto, realidade e caráter, o ser potencial, o poema não escrito de sua existência”; ao homem com qualidades (Arnheim, por exemplo), “o homem sem qualidades” (Ulrich), que busca uma alternativa a uma leitura textual ou literal das palavras e de tudo que concerne à vida. No texto, na pessoa ou na vida, há sempre uma interrupção que injeta neles um vazio que torna tudo inapreensível. A permanência no não escrito, no impensado, no não concretizado, no não realizado, no não vivido ou no não acontecido (não apenas em relação ao presente e ao futuro, mas também no que diz respeito ao passado) como a força de ficar na origem da iminente latência englobadora de todas as possibilidades, eis a dinâmica do poético da existência em nosso tempo e no tempo que vem tal como figurado pelo homem sem qualidades, sem particularidades, sem características, sem propriedades. Não pertencendo exclusivamente à realidade prática, o poético é a criação e o exercício de um mundo de possibilidades, para o qual é necessário outro pensamento do que o habitual do cotidiano.

Em algum momento, quaisquer que sejam as manifestações rea-

I

lizadas, as formas configuradas de vida, a linguagem enquanto supostamente pronta, o mundo experimentado de modo previamente determinado, as sensações sentidas, as percepções anteriormente percebidas e tudo, enfim, que se quer sólido, estável, permanente, seguro e incontestável, são alvos de desconfiança e desconforto, pelo menos para aquelas pessoas que a literatura teórica de Musil chama de “independentes”.<sup>1</sup> Para elas, há sempre um resto nas ideias que

1 E, logo em seguida, em *O Homem sem Qualidades*, a belíssima passagem: “Nesse momento ele desejou ser um homem sem qualidades. Mas provavelmente em todas as pessoas se passa algo semelhante. No fundo, poucos sabem, no meio da sua vida, como se tornaram aquilo que são, com seus prazeres; sua visão do mundo, sua esposa, seu caráter, profissão e realizações, mas têm a sensação de que já não se poderá mudar lá muita coisa. Até se poderia afirmar que foram traídas, pois não se encontra em lugar algum uma razão suficientemente forte para tudo ter sido como é; poderia ter sido diferente; os acontecimentos raramente dependeram delas, em geral dependeram de uma série de circunstâncias, do capricho, vida, morte de outras pessoas, e apenas se lançaram sobre elas num momento determinado. Assim, na juventude ainda jazia à frente delas algo como uma manhã inesgotável, cheia de possibilidades e de vazio por todos os lados; mas já ao meio-dia aparece de repente algo que pode pretender ser a vida delas; isso é tão surpreendente como certo dia, de súbito, vemos uma pessoa com quem nos correspondemos durante vinte anos sem a conhecer, e a tínhamos imaginado tão diferente.

Mas muito mais estranho ainda é que a maioria das pessoas nem notam isso; adotam o homem que apareceu nelas, cuja vida viveram; suas experiências lhes parecem agora a expressão das próprias qualidades, e seu destino lhes parece ser seu próprio mérito ou desgraça. Passou-se com elas o que acontece com um papel pega-moscas e uma mosca: aquilo se grudou nelas, aqui por um pelinho, ali por um movimento, e aos poucos as envolveu, até que ficam enterradas numa camada grossa que corresponde só muito de longe à forma original que tiveram um dia. E então só recordam vagamente sua juventude, quando ainda tinham certa resistência. Essa outra força puxa e gira, não quer ficar em lugar algum e desencadeia uma tempestade de desnorreados movimentos de fuga; a ironia da juventude, sua rebeldia contra o estabelecido, a dispo-

escapa de suas realizações, mantendo-se como horizonte aberto mesmo em toda e qualquer configuração. A ideia é justamente o que não se reduz às concreções, mas que sempre alimenta suas possibilidades de existência; o que inesgotavelmente falta, ainda que abunde nas criações; o que não pode ser usado, mesmo que oferte tudo o que é usado; o que jamais se desgasta, apesar de proporcionar todo gasto. A ideia acolhe tanto o enésimo quanto o enésimo mais um:  $i = n + 1$ . Quando Ágata, a irmã tardiamente reencontrada após a morte do pai, que, em sua primeira aparição, passa rapidamente de desconhecida à (ainda que com os cinco anos de diferença entre eles) gêmea e em seguida à siamesa, diz para Ulrich “Posso estar lhe fazendo objeções idiotas, mas quando o ouvi pela primeira vez dizer que não importa o passo que damos, mas o passo seguinte, pensei: então, se uma pessoa pudesse voar internamente, por assim dizer um voo amoral, e depois, em grande velocidade, avançar sempre para novas melhorias, não saberia o que é remorso! E senti uma inveja incrível de você!”, ele retruca enfaticamente para ela, privilegiando uma nova possibilidade que se sobreponha à anterior, reabrindo, ainda que sob o preço da angústia, o “ser potencial”, o horizonte aberto de todas as possibilidades: “Isso não faz sentido. Eu disse que não importava o passo em falso mas o passo depois dele. Mas o que importa depois do passo seguinte? O que lhe seguir, é certo. E depois do enésimo, o n mais um? Uma pessoa dessas teria de viver sem fim nem decisão, sem realidade. E mesmo assim, o que

---

sição dos jovens para tudo o que é heróico, o sacrifício pessoal e o crime, sua fervorosa seriedade e sua inconstância – tudo isso não significa senão movimentos de fuga. No fundo, apenas expressam que nada daquilo que o jovem empreende lhe parece necessário e unívoco, nascido do seu interior, embora o manifestem como se tudo aquilo em que agora se precipitam fosse absolutamente inadiável e necessário”.

interessa é sempre o passo seguinte. A verdade é que não dispomos de um método para lidar direto com essa série agitada. Minha querida – encerrou inesperadamente –, há momentos em que me arrependo de toda a minha vida!”

Para Ulrich, o passo seguinte, ou seja, a nova escolha que traria a melhoria provocadora de inveja em Ágata, não é passível de anular o arrependimento da vida, pois, ainda nele, no novo passo que traria uma melhora, resiste alguma qualidade, alguma característica, alguma particularidade, alguma propriedade. Todo passo dado, como toda atualização de vida, é vão. Mesmo que Ágata diga que nunca fez nada, ela afirma também que o pouco que fazia, os poucos passos dados, lhe gerava arrependimento. Dar um passo significa não dar todos os outros que não aquele. Não se trata, então, de descobrir uma nova possibilidade mais conforme com a própria ambição do que a anterior, mas de poder se posicionar exatamente no  $n + 1$ , no  $+ 1$  do  $n$ , onde não há fim, decisão nem realidades: apenas o passo seguinte ao passo seguinte que será tomado, que vem sem nunca chegar, para o qual não se tem nenhum método senão uma metodologia do que não se conhece – da vida –, o que nos deixa numa dimensão de indecisão e continuamente no meio, no meio sem fim. No meio sem fim do que vem e nunca chegará, trazendo a constante abertura do futuro para o seio do presente.

Por não dar um passo ou, por quando o dar, nunca se reconhecer nele, a vida de Ulrich é movida pelo futuro, pelo  $+ 1$  do enésimo passo; é por onde ele escapa do arrependimento que, momentânea e eventualmente, até pode assolá-lo. Algumas vezes, é o próprio  $+ 1$  do enésimo passo que, por difícil e mesmo beirando o insuportável, o leva a uma ânsia de envolvimento em algum acontecimento firme,

decisivo, definitivo; no fundo de seu ser, em seu ser portencial, Ulrich sabe, entretanto, que todo vivido e todo acontecimento são um “permanente provisório que as coisas têm sempre que a pessoa fica acima de suas experiências”. No + 1 do enésimo passo, em que a pessoa é colocada acima de suas experiências – brecha suspensa no vazio –, está a linha de fuga da realidade, o ponto em que esta, móvel e incerta, escapa de si mesma, encontrando o campo potencial da abertura dos possíveis. Aí, nenhuma experiência factual se dá definitivamente. Tudo o que ocorreu poderia ter se dado de modo diferente ou mesmo, cedendo lugar a outros acontecimentos inteiramente distintos, não ter ocorrido de maneira alguma.

Se a relação com Ágata é gemelar e, mais, de siameses, deve-se à condição de, desde o começo de sua entrada no livro, quando se inicia seu renascimento interior ou sua metamorfose mais que completa, seu rosto inquietar Ulrich por não mostrar o que expressa, não deixando ver os caracteres habituais de uma pessoa. No rosto explícito da irmã, o implícito, também sem qualidades: a lacuna e a reserva se fazem presentes de modo intenso, dando-lhe uma aparência ambígua de hermafrodita, do que escapa às determinações habituais da sexualidade masculina e feminina, unificando as duas. Tal lacuna ou reserva do rosto, seu implícito potencial, leva o irmão a tomá-la como uma repetição e transfiguração onírica de si mesmo, acatando a condição gemelar, siamesa, unificadora, que se inicia entre ambos e se expande pela comunidade de tudo e todos. Se o amor é encantado, despudorado, antinatural, antissocial, não permitido, é por se dar entre dois irmãos, trazendo a eles, simultaneamente, o mesmo e a diferença. Na vivência surpreendente de um estado velado comum aos dois, em que, sem deixarem de ser quem

são em suas diferenças, perdem seus limites, em que todas as ações pairam sobre um abismo, um se dilui, amorosa e extaticamente, no outro, em um estado em que, contrariamente ao modismo rebelde e juvenil de dizer não a tudo, tudo é um sim. Por uma interpenetração mútua, essa união amorosa afirmativa se revelará poética ou místicamente incestuosa, estabelecendo uma moral que não diz respeito às exigências ordenadoras de vida, mas, sim, abarcando a fantasia que leva em conta “todo o infinito das possibilidades de vida”. Esse é o reino das infinitas possibilidades, o reino do potencial, “o reino dos Gêmeos Siameses e o Reino de Mil Anos, onde a vida cresce num silêncio mágico” de liberdade em que o imoral e o repugnante adentram a arte, que os absorve e, mesmo, os ama.

É certo que, qualquer que seja, o atualizado nos traz a potência, mas, no comparecimento desta, ambos já estão unificados em “uma teia mais sutil, em uma manhã inesgotável, cheia de possibilidades e de vazio por todos os lados”, nas quais as qualidades são estranhamente indiferentes a quem as tem, e real, vazio (ou negatividade) e criação já não se distinguem. Em sua unidade originária, tal indistinção aparece no romance vinculada ao homem sem qualidades, ao homem disponível à plena abertura, ao homem que não possui nenhuma regra que o possa guiar, sob a paradoxal expressão de “passividade ativa”. Passiva porque anterior a qualquer criado, a qualquer sentido; ativa porque a passividade, pura zona potencial, é repleta de possibilidades não realizadas, de sentidos não estabelecidos, de burburinhos silenciosos. Em um jogo de indecisões, no qual sempre é possível se articular de outra maneira, vida se mantém completamente suspensa, anterior a qualquer sentido, a ser jogada; no limite exato entre o possível e o impossível, entre

verdade e absurdo, pendendo sobre um abismo, vida. Ao homem sem qualidades, ao homem potencial, ao homem inominado, ao homem cuja personalidade ou individualidade é virtual, ao homem que, misteriosamente, passa a ver a potência antes das atualizações, “o todo à frente dos detalhes”, cabe o exercício constante de “afrouxar e amarrar o mundo”.

A presença da preposição de privação no título do livro emblematiza a negatividade inerente ao personagem, ao homem contemporâneo e ao que vem; não somente no título: ao longo de todo o livro, inúmeras são as passagens nas quais Ulrich é definido por negações que dizem o que ele não é, seu modo de, sendo, não ser. Ou seja, no lugar de uma definição, dezenas de indefinições. Nem tenente, nem engenheiro, nem matemático, nem docente, nem homem de ação, nem tem nada para fazer...: aquele que não possui nenhuma essência definida nem biografia apreensível, aquele que conclui ser um acidente e uma incompletude, aquele que se faz por uma movência fragmentária e infinita, aquele para quem toda particularidade foi dissolvida, aquele para quem toda estrutura não lhe concerne, permanece no aberto fluido da vida potencial (assim, não é sem motivos o inacabamento do romance, seu fim impossível). Dele, Blanchot escreveu: “[...] o homem em questão não tem nada que lhe seja próprio: nem qualidades, nem tampouco nenhuma substância. Sua particularidade essencial, diz Musil em suas notas, é que ele não tem nada de particular. É o homem qualquer, e mais profundamente o homem sem essência, o homem que não aceita cristalizar-se num caráter, nem fixar-se numa personalidade estável: homem certamente privado de si mesmo, mas porque não quer acolher como sendo sua particularidade o conjunto de particulari-

dades que lhe vêm de fora, e que quase todos os homens identificam ingenuamente com suas puras almas secretas, longe de ver nelas uma herança estrangeira, acidental e acabrunhante”. Pouco depois, o escritor francês desdobrou: “O homem sem particularidades, que não quer reconhecer-se na pessoa que é, para o qual todos os traços que o particularizam não fazem dele nada de particular, jamais próximo daquilo que lhe é mais próximo, jamais estrangeiro àquilo que lhe é exterior, escolhe ser assim por um ideal de liberdade, mas também porque vive num mundo – o mundo moderno, o nosso – em que os fatos particulares estão sempre prestes a perderem-se no conjunto impessoal das relações, das quais elas apenas marcam a intersecção momentânea”.

Ao salientar que o “senso de possibilidade” (preservado no “ser potencial”) experimentado pelo homem sem qualidades, pelo homem que requer a liberdade, engloba os desígnios humanos e divinos ainda desconhecidos, o escritor austríaco afirma: “Quem o possui não diz, por exemplo: aqui aconteceu, vai acontecer, tem de acontecer isto ou aquilo; e se lhe explicarmos que uma coisa é como é, ele pensa: bem, provavelmente também poderia ser de outro modo. Assim, o senso de possibilidade pode ser definido como capacidade de pensar tudo aquilo que também poderia ser, e não julgar que aquilo que é seja mais importante do que aquilo que não é. Vê-se que as consequências desta tendência criativa podem ser notáveis, e lamentavelmente não raro fazem parecer falso aquilo que as pessoas admiram, e parecer permitido o que proíbem, ou ainda fazem as duas coisas parecerem indiferentes”.

Não é de se espantar, portanto, que, logo após denominar o pensamento que lhe interessa de uma “topologia do irreal”, a partir

da qual só é possível uma apropriação da realidade e do positivo se “formos capazes de entrar em relação com a irrealidade e com o inapreensível como tais”, Agamben termine o prefácio de *Estâncias* dizendo que a totalidade de seu livro se apresenta “como uma primeira e insuficiente tentativa, nas pegadas do projeto que Musil havia confiado a seu romance incompleto”. Não é de se estranhar, tampouco, que a primeira frase do prefácio, ou seja, a primeira frase do *Estâncias* (“De um romance é possível aceitar, em último caso, que não seja contada a história que nele devia ser contada”) seja uma referência direta, ainda que não explicitada, a uma passagem de 1932 de Musil, que escreve: “A história deste romance se resume ao seguinte: a história que devia ser contada não é contada”. Não é de se surpreender, então, que Musil esteja presente exatamente na abertura e no fechamento do prefácio que anuncia tudo o que está por vir no livro e no pensamento agambeniano. A decisiva importância de *O Homem sem Qualidades* para o plano do italiano ainda pode ser – mais uma vez – dimensionada ao lermos, por exemplo, uma frase de Ulrich: “O que eu disse significa, porém, que precisamos nos apossar outra vez do irreal; a realidade não tem mais sentido”; ou, então, outra, do próprio narrador da ficção: “O que significava [Ulrich] ter dito a Diotima que era preciso dominar o irreal ou, noutra ocasião, que era preciso eliminar o real?”.

Como, para Ulrich, na terceira parte do livro, publicada três anos após a primeira edição, o amor faz ver também o que não existe, levando-nos a amar um fantasma que se coloca entre a pessoa real e a irreal, este pensamento, tal qual disposto na ficção do “senso de possibilidade”, poderia se colocar como um pensamento amoroso, no qual a realidade, supostamente tal qual ela é em suas particu-

laridades, se anula em nome do vazio e do negativo.<sup>2</sup> O amor se torna assim o nome da experiência da pura potência, o nome da palavra poética ou ficcional, o nome da palavra mística e o nome da palavra do pensamento e da criação. Por não se confundir com o acontecido, ele há de se manter como possibilidade não realizada no campo do factual ou do vivido. Isso talvez ajude a explicar a tensão mantida em toda essa parte e nos capítulos póstumos em relação ao incesto, que, nunca se realizando no âmbito da carne, permanece no campo do possível (como o assassinato do marido, o suicídio e a adulteração do testamento por parte de Ágata): sendo amor sem sexualidade realizada, embora sempre na beira de se dar, se torna uma experiência extática, ainda que atea, onde as personagens saem de si, de suas particularidades, de suas qualidades, de suas propriedades, de suas individualidades. No livro, pelo caso limite do amor, Ulrich e Ágata fazem “uma viagem à beira do possível, passando e talvez nem sempre apenas passando pelos perigos do impossível e do antinatural”. Se, ainda hoje, no elogio do desfazimento e do desmancho, no elogio do inacabamento em que tudo é uma mobilidade provisória que se realiza na encruzilhada do duplo movimento de apreensão do irreal e de eliminação do real,

---

2 O Homem sem Qualidades. p.1176:

— Ouvindo você – Ágata interrompeu o irmão com uma censura que traía seu interesse íntimo –, tem-se a impressão de que não amamos a pessoa real realmente, e realmente amamos uma pessoa irreal...!

— Quis dizer exatamente isso, e já ouvi de você algo parecido.

— Mas, na realidade, ambas são afinal uma só!

— Essa é a principal complicação: para efeitos externos, a pessoa imaginada pelo amor tem de ser representada pela pessoa real, e até forma com ela uma pessoa só. Isso gera todas as confusões que imprimem aos simples negócios do amor um caráter tão instigantemente fantasmagórico.

na fronteira desguarnecida entre o possível e o impossível, a obra de arte pode ser celebrada, isto ocorre por ela realizar na linguagem o lugar da negatividade enquanto pura potência que dá ao homem a diferença de sua dimensão, sua plena abertura ao campo do possível, sua habitação, sua ética.



## ENTREVISTA DE UMA RESPOSTA SÓ

----- Original Message -----

**From:** Francisco Bosco

**To:** Alberto Pucheu ; Cláudio Oliveira ; Renato Rezende ; Caio Meira (UOL)

**Sent:** Tuesday, June 24, 2008 6:54 PM

**Subject:** Re: conexão

nesta última noite de insônia, fiquei lendo o seu texto até de manhã. desde o início se formou uma questão que eu gostaria de colocar. sempre pensei a poesia, sua singularidade, por meio de conceitos que são justamente opostos aos do agamben: isomorfia, convergência, sobredeterminação plurirrecíproca, isto é, uma maneira de mobilizar os vários recursos do poema (som, sintaxe, espacialização, semântica etc.) para produzir uma totalidade de sentido-forma irreduzível, não-parafraseável, precisamente porque à redução e à paráfrase faltaria a mobilização convergente dos recursos materiais. como coloca mallarmé em “crise de vers”, a tarefa do poeta seria a de consertar “o defeito original da língua”, ou seja, o da não-motivação entre som e sentido: “motivar o signo”, portanto, como diz, desta vez e salvo engano, valéry. a questão é a seguinte: os “institutos poéticos”, em que agamben vê decisivamente uma operação de hesitação, tensão, disjunção, oposição etc., esses institutos poéticos (entre os quais o enjambement) não se mobilizam afinal para uma complexa isomorfia, *valendo-se, para tanto*, da hesitação, tensão, disjunção, oposição etc.? o emprego do enjambement, por exemplo,

sua técnica, não consistiria precisamente em fazer a interrupção isomorfizar-se ao nível semântico? no primeiro exemplo que você cita, sobre o poema do leonardo fróes, temos: “de tanto andar fazendo esforço se torna/ um organismo em movimento reagindo a passadas”. ora, essa quebra não se situa no limite do fôlego do animal, “representando-o” (a palavra não é a melhor)? quando “acaba o fôlego da linha versejadora”, como você diz, não é porque acaba o fôlego do animal? do mesmo modo (cito o que me ocorre à cabeça), naquele poema do eucanaã que menciono na resenha que escrevi sobre ele, o enjambement, radicalmente espacializado (salta duas linhas), corresponde à queda vertiginosa da “luz atonal”, “aguda do mais alto degrau”, que “desaba” sobre as coisas. no poema do italiano que, ao comentar a cesura, você cita, também identifico uma operação de isomorfia: a cesura se situa no ponto exato entre o pensamento do cavaleiro e a parada do cavalo; há uma interrupção descrita pelo poema, e a cesura expressa, materialmente (trata-se de um vazio material), essa interrupção. fico pensando que a todos os “institutos poéticos” pode-se atribuir essa mobilização isomórfica, sendo que a interrupção (da versura, do enjambement, da cesura) é uma possibilidade expressiva do poema que pode ser ativada para esse fim. o que estou dizendo a você já tinha me surgido quando li textos do agamben sobre poesia, sobretudo, “o fim do poema”. nunca consigo ficar convencido - embora ache interessante - de que a singularidade do poema esteja em seus modos de disjunção, e não de isomorfia. sou um péssimo agambeniano; pra mim, o poético é exatamente “a coincidência exata de som e sentido”!

ps: amei a sua leitura da paradinha do pelé.

----- Original Message -----

**From:** Alberto Pucheu

**To:** Francisco Bosco ; Cláudio Oliveira ; Renato Rezende ; Caio Meira (UOL)

**Sent:** Wednesday, June 25, 2008 7:16 PM

**Subject:** Re: conexão

antes de mais nada, sou favorável a, no chope de segunda-feira, cada um de nós levarmos uma caixa de lexotan ou de dormonide para você. você não dorme e fica aproveitando as noites de insônia para colocar perguntas tão elaboradas e difíceis a seus amigos. não vejo a leitura do agamben (nem nenhuma outra) como exclusiva, mas acho-a de extrema importância para nos fazer pensar e abrir possibilidades menos habituais do pensamento do poema. ninguém pensou esses institutos poéticos, como o enjambement, a versura, a cesura, a rima e o fim do poema, como ele. como você fala, em nossa tradição do pensamento poético, há mesmo a força de uma vertente que valoriza a isomorfia e, com ela, a convergência entre o sentido e a forma. aqui no brasil, os poetas concretos, a quem a confluência entre o verbal e o visual interessava muito, trouxeram essa tradição à tona de modo rigoroso e crítico, associando-a à vanguarda, ao que se desejava o mais avançado na poesia. os exemplos isomórficos são muitos. os gregos chamavam essa técnica de *technopaegnia* e símias de rodes, por volta de 300 a.c., parece ter sido quem primeiro a realizou com seu conhecido poema “ovo”, que, em sua forma ovoide, nos leva a saboreá-lo, com seus ritmos complexos, dos extremos para o centro, ou seja, lemos o primeiro verso, depois, o último, então, o segundo, em seguida o penúltimo e assim por diante, até

chegarmos ao centro do ovo, ao embrião, ao núcleo de nascimento e de origem, ao deus que, entusiasmando, inspira o poema, àquilo que Augusto de Campos em outro poema, parece que por obra do acaso temática e formalmente similar (“ovo novo”), chamou de “feto feito dentro do centro”:

### O Ovo

Acolhe  
da fêmea canora  
este novo urdume que, animosa  
Tirando-o de sob as asas maternas, o ruidoso  
e mandou que, de metro de um só pé, crescesse em número  
e seguiu de pronto, desde cima, o declive dos pés erradios  
tão rápido, nisso, quanto as pernas velozes dos filhotes de gamo  
e faz vencer, impetuosos, as colinas no rastro da sua nutriz querida,  
até que, de dentro do seu covil, uma fera cruel, ao eco do balido, pule  
mãe, e lhes saia célere no encaço pelos montes boscosos recobertos de neve.  
Assim também o renomado deus instiga os pés rápidos da canção a ritmos complexos.  
do chão de pedra pronta a pegar alguma das crias descuidosas da mosqueada  
balindo por montes de rico pasto e gruta de ninfas de fino tornozelo  
que imortal desejo impele, precípites, para a ansiada teta da mãe  
para bater, atrás deles, a vária e concorde ária das Piérides  
até o auge de dez pés, respeitando a boa ordem dos ritmos,  
arauto dos deuses, Hermes, jogou-a à tribo dos mortais,  
e pura, ela compôs na dor estrídula do parto.  
do rouxinol dórico  
benévolo,

(O OVO, de Símias de Rodas. Tradução de José Paulo Paes)

não é um poema simultaneísta, mas, através de interrupções, ele obriga o leitor a recompor sua linearidade em um procedimento diverso do habitual até então e mesmo depois. queria chamar atenção para o fato de que estou falando do modo de apreensão deste poema. para pensá-lo melhor, teria de trabalhar a noção de jogo, ludismo, brincadeira, do modo de as crianças lidarem com as coisas, embutido nesta *techno-paegnia*. talvez, teria de se pensar em ecos tardios jogados a partir dos objetos falantes, do próprio orfismo etc. é um assunto complexo que no momento não tenho como abordar. mas o valorizado nesse poema foi, sem dúvida, seu aspecto isomórfico. dando um salto no tempo, outro poema muito curioso, traduzido pelo augusto de campos, é o poema-cauda, de lewis carrol. nele, a diagramação única, a singular tensão entre a mancha negra e o branco da página, o jogo com diferenças no tamanho das letras e tudo o mais buscam compor o rabo de um rato que um gato quer comer, também numa brincadeira lúdica que fez o poeta brasileiro tradutor lembrar-se do tom e jerry.

## POEMA-CAUDA

Disse o gato pro rato:  
Façamos um  
trato. Pe-  
rante o tribunal  
eu te denuncia-  
rei. Que  
a justiça  
se faça.  
Vem, deixa de negaça,  
é preciso,  
afinal, que cumpramos  
a lei.  
Disse o  
rato pro gato:  
- Um  
julga-  
mento  
tal, sem juiz nem jurado,  
seria um  
disparate - O juiz  
e o jura-  
do se-  
rej eu,  
disse  
O ga-  
to. e  
tu, ra- to,  
eu nato,  
condeno  
a meu  
pra-  
to.

entre inúmeros outros derivados daí, entre muitos dos caligramas de apollinaire, por exemplo, há o “chove” (“il pleut”):

CHOVE (tradução de Álvaro Faleiros)

chovem  
vozes de  
mulheres  
como se  
estivessem  
mortas  
até  
mesmo  
na  
lembrança

vocês  
também  
chovem  
maravilhosos  
encontros  
de  
minha  
vida  
ó  
gotículas

estas  
nuvens  
revoltas  
se  
põem a  
relinchar  
todo  
um  
universo  
de  
vilas  
auriculares

escuta  
se  
chove  
enquanto  
a  
mãe  
e  
o  
de  
s  
de  
m

caírem  
os  
lacos  
que  
te  
retém  
em  
cima  
e  
em  
baixo

choram  
uma  
antiga  
música

em tais exemplos, a isomorfia está presente de modo acentuado: o poema ovo desenha com as palavras um ovo, o poema-cauda desenha com as palavras a cauda do rato, o poema da chuva desenha a chuva com as palavras que pingam obliquamente na página, como se levadas pelo vento que sopra. tais procedimentos interessaram a uma vanguarda que pleiteava o fim do ciclo histórico do verso, a valorização do espaço gráfico como agente estrutural e qualificado do poema, uma sintaxe de tipo analógico-visual que se afastasse ao máximo da oralidade, uma justaposição de palavras, um uso de tamanhos e formas variáveis das fontes, um simultaneísmo (e não uma linearidade) do verbal, poemas racionalmente produzidos e planejados como objetos industriais, uma proximidade com a propaganda, com as artes gráficas e com o jornalismo, uma busca em acabar com o mistério da poesia... apesar de todo o objetivo do poema concreto ser vigor por suas próprias normas, existir exclusivamente pelo que é inerente ao seu campo poemático, dizer-se por si mesmo, me parece que, querendo o contrário, a busca isomórfica ou o que, em sua colocação, você chamou da “produção de uma totalidade de sentido-forma irreduzível” acaba perpetuando a crença na representação ao tentar trazer a forma do “próprio” ovo para onde o “próprio” ovo não pode estar, ou seja, para a linguagem, trazer a forma da “própria” cauda para onde a “própria” cauda não pode estar, ou seja, para a linguagem, trazer a forma da “própria” chuva para onde a “própria” chuva não pode estar, ou seja, para a linguagem. como não se pode trazer o objeto inteiro para o poema, traz-se apenas, na diagramação das frases, palavras, sílabas e letras, a forma do objeto desejado, representando-a no poema que acredita com isso reter melhor seu objeto, apreendê-lo com mais pro-

priedade. nesta nostalgia da representação, o sentido se quer atrelado ao significante que busca fazer um com ele, em uma crença de núpcias místicas. a contradição curiosa é que nesta formalização do poema ele busca fazer na linguagem o mesmo que se mostra lá fora da linguagem, a aparência do ovo, da cauda, da chuva... nesses casos, parece-me que a formalização extrema se dá por uma crença extrema na representação, na crença de um percurso de algo de fora para dentro do poema. não há independência entre o fato descrito e a linguagem, entre o objeto temático e o poema; eles estão aliançados. o objeto não é perdido, é objeto que se quer reencontrado na linguagem. ainda que interessado em tais procedimentos, augusto de campos, haroldo de campos e décio pignatari souberam ver a fragilidade trazida por esses poetas isomórficos e, por isso, distinguem mallarmé, cummings, pound e joyce, por exemplo, de apollinaire, que, “simplista e superficial”, com seus caligramas, com seus poemas em forma de chuva, relógio, gravata, bandolim, torre eiffel, metralhadora, coração etc., busca uma figuração representativa do tema. apesar de os três paulistas concordarem nesse ponto, não deixa de ser estranho que façam um elogio do isomorfismo, como que preservando restos do discurso identitário, restos de uma crença na transparência da linguagem. há uma passagem em que o décio diz assim: “com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra flor sem a flor. e desintegrou-se ela mesma, atomizou-se (joyce, cummings). a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: jarro é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é enquanto o objeto designado. a palavra jarro é a

coisa da coisa, o jarro do jarro, como *la mer dans la mer*. isomorfismo”. logo em seguida, ele continua: “o pensamento poético é essencialmente figurado. ele nos põe sob os olhos não a essência abstrata dos objetos, mas a sua realidade concreta”. aqui, a nostalgia do décio, sua lamentação com o descolamento do objeto sofrido pela palavra em seu momento moderno, ou seja, crítico, seu elogio repetitivo em relação à representação da realidade concreta do objeto, em uma só palavra, seu privilégio da isomorfia que traz para a linguagem o conteúdo do objeto designado. não deixa de ser curioso que o haroldo também faça a mesma requisição: “o poema concreto põe em xeque, desde logo, a estrutura lógica da linguagem discursiva e tradicional, porque encontra nela uma barreira para o acesso ao mundo dos objetos. porém, teleologicamente, difere fundamentalmente a posição do poeta da do semanticista. o primeiro visa a uma comunicação de formas; o segundo procura comunicar conteúdos. ambos, no entanto, querem essa comunicação realizada da maneira a mais direta e eficaz e rejeitam as estruturas incapazes de conquistá-la”. se décio falava na comunicação de conteúdos do objeto, haroldo requeria a comunicação de formas do objeto e se afastava da linguagem discursiva porque com ela não podia vincular-se ou “acessar” o mundo dos objetos. como na antecipação de décio, haroldo segue se mantendo na requisição de uma linguagem isomórfica, ao dizer explicitamente que “o poema concreto, com sua estrutura espaço-temporal, suscitando no seu campo de relações estímulos óticos, acústicos e significantes, é uma entidade que possui um parentesco *isomórfico* com o ‘mundo total de objetiva atualidade’”. em ambos, ainda que em busca da superação da estrutura lógica da linguagem, está mantida, ainda que

enquanto sobras, uma compreensão de linguagem pré-crítica, que crê na comunicação “mais direta e eficaz”, diga-se, isomórfica, do objeto. agamben nos aponta para um posicionamento poético da linguagem inteiramente distinto do da isomorfia e quer justamente assegurar tanto a impossibilidade de comunicação do objeto quanto a impossibilidade de identificação entre fundo e forma, entre significado e significante, desta vez, como você viu, no privilégio da hesitação, da ruptura, do abismo, da barra lacaniana. dentro deste vocabulário, a primeira diferença parece-me se dar no que você diz que a isomorfia e seus conceitos pares são utilizados pelo poema para “produzir uma totalidade de sentido-forma irreduzível”. eu diria que, para agamben, nunca há a possibilidade de uma “totalidade de sentido-forma”. sentido e forma nunca fazem um, sendo o simbólico, o que se joga conjuntamente reunindo as diferenças, já diabólico, como ele próprio, sempre inventivamente, escreve. o poema do ovo nunca é um ovo. o poema da cauda nunca é uma cauda. o poema da chuva nunca é uma chuva. para que manter a ilusão da representação? para que manter a ilusão de transparência? o sentido nunca é o significante. para que manter a ilusão da representação? para que manter a ilusão de transparência? o que agamben quer é, sem abrir mão do objeto, assegurar que ele nunca será apreendido pelo poema, pela linguagem, assegurar que o cair da chuva jamais entrará no poema, assegurar que o sentido sempre está em uma relação fendente com o significante. agamben é o homem para quem o amor já se dá no divórcio, o homem maduro contemporâneo por excelência. o poema é um lugar de asseguramento da perdição do objeto em uma linguagem erradia, sem destino possível fora dela, em uma linguagem *easy rider*. nesse

sentido, o poema é um lugar em que a linguagem se mostra enquanto o lugar da linguagem – e nada mais. tal impossibilidade de sentido e forma fazerem um, havendo um abismo entre os dois, mantém o leitor no abismo do poema e o poema em sua abertura inesgotável para novos sentidos instáveis. o sentido está sempre em suspensão no poema. no abismo, o leitor é colocado naquilo que no poema é seu lugar de constante criação, naquilo que ininterruptamente requer a potência de criação para o leitor. parece-me mesmo muito claro que se o sentido fosse grudado na forma só teríamos um modo de ler um poema, já que sua forma é sempre a mesma. a possibilidade de a *ilíada* (ou qualquer poema), desde que ganhou sua configuração escrita, ter até hoje a mesma forma não faz com que a leiamos todas as vezes do mesmo modo. muito pelo contrário. se podemos ler de diferentes modos todo e qualquer poema, se todo e qualquer poema abre inúmeras possibilidades de criação de sentidos, é porque, em algum grau, nós nos colocamos bem no vazio que existe entre a forma e o sentido. é aí que está a potência de realização da linguagem mostrando-se criadora, requerendo a constante criação inclusive na leitura de um poema. ler um poema é reescrevê-lo, recriá-lo em uma diferença qualquer. o que o agamben quer com os institutos poéticos é mostrar como que o poema faz a palavra retornar ao seu lugar de nascimento no ter lugar da linguagem, na potência de todo dizer. este lugar potencial é a pura abertura da linguagem pela qual nasce todo e qualquer dizer, todo e qualquer poema. parece-me que é essa possibilidade de falar desde aí que está em questão para o leitor, ou seja, o leitor, o crítico, o intérprete não falam desde a mancha negra da página, mas desde a tensão entre a mancha negra e o branco da pági-

na. como isomorfizar o branco? o poema não “representa” o branco, ele não parafraseia a ruptura, ele faz o branco aparecer e, com ele, a ruptura. a isomorfia com o branco seria calar-se, silenciar. o problema flagrado pelo agamben, tal qual vejo, é que mesmo na mancha negra da página já há o branco, no dito já há a potência do dizer, a abertura do dito para um novo dizer. como você bem sabe, para mim, contrariamente ao que pensa o cicero, não apenas o poema não é parafraseável, mas tampouco a prosa (estou falando também da prosa filosófica ou teórica, não apenas da ficcional) o é. quando falamos de um outro texto, quando escrevemos “sobre” um outro texto, falamos ou escrevemos sempre de um objeto perdido, que não comparece enquanto tal no novo texto. para agamben, a crítica é o pensamento que cuida para tornar seu objeto inacessível, inapropriável, sendo que, na modernidade, já é impossível separar poesia e crítica. a crítica, tal qual ele a pensa, seria justamente um lugar possível de encontro entre a poesia e a filosofia. não há qualquer oposição entre poema e prosa. não há poema contra a prosa, nem vice-versa. não há hierarquia entre poema e prosa. muito pelo contrário, há, no poema e na prosa, o mesmo acontecimento, ainda que com procedimentos diferentes que querem se aproximar, que querem se indiscernibilizar. daí, a passagem maravilhosa dele, que diz: “por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o verso nem a prosa possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia interviesse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia interviesse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia seria a verdadeira palavra humana”. não se trata, portanto, de o poema ser imparafra-

seável e de a prosa ser parafraseável. trata-se de que o desejo de paráfrase é que é, na maioria das vezes, tolo, ainda que se o possa ter. só para dar mais um exemplo, enquanto o concretismo viu no verso “a unidade rítmico-formal” e, assim, sua morte, agamben lê no enjambement o abismo entre o sintático e o semântico, entre o sonoro e o sentido, lê, na cesura, algo portanto no interior de um mesmo verso, uma interrupção provocadora do mesmo abismo entre o signifiante e o significado e, assim, algo onde a unidade já se mostra cindida, impossível. nele, os institutos poéticos, formais, estruturais, nos fazem retornar constantemente ao lugar de nascimento do poema, obrigando-nos a realizar novos e novos renascimentos. o poema é aquilo que não quer de modo algum se afastar de sua origem. poderia dizer que o italiano nos mostra que “o espaço gráfico como agente estrutural” (como sempre privilegiaram os concretas) é algo inerente ao poema, desde que ele começou a ser escrito, ainda que a poesia concreta tenha dado novas possibilidades, muito válidas e inventivas, disso. por tudo isso, sinceramente, não gosto dessa ideia de que o poeta “conserta o defeito original da língua” nem de sua similar de que o poeta é um anjo que deve “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”. não à toa, em “l’art pour tous”, mallarmé disse que o homem pode ser democrata, mas o artista se desdobra e deve permanecer aristocrata. essa postura de um aristocratismo da linguagem chegou à minha geração de poetas no forte privilégio daquilo que a própria cláudia denominou de “élipses apertadas”, de um uso da linguagem que para ser poético tem de se afastar o máximo da linguagem de respiração coloquial, oral, originalmente defeituosa. parece que, então, o poeta faz um uso da língua inteiramente distanciado do que ocorre

na linguagem comum. contra esse aristocratismo da linguagem, sinceramente, prefiro a linguagem democrática de whitman, por exemplo, a palavra ordinária de manóel de barros. a experiência de linguagem de whitman é uma tentativa de dar ao homem com sua fala habitual “novas potencialidades de fala”. de modo divergente da literatura francesa, aristocrática, com seus segredos para iniciados, whitman e a literatura americana de modo geral acatam a grandeza da fala popular, lendo, nela, em sua abertura, não o já dito, mas a potência que ali sempre reside. uma fala da simpatia e do companheirismo pela movimentação da rua, pela estrada aberta, pelo homem comum. não acho, de modo algum, que, originariamente, a língua seja defeituosa e que, por isso, o poeta trabalha em nome de *un mot juste*, lavada no tanque poético com detergente e água sanitária, pura, intocável, última, insubstituível; talvez, na potência da linguagem, o poeta trabalhe mesmo em nome de, literalmente, *juste une mot*. ainda em relação ao que você chamou de “uma totalidade de sentido-forma irreduzível”, eu diria que a língua enquanto comunicação é que crê na totalidade harmônica entre som e sentido. na comunicação, quando alguém diz que “a aula do caio é na sala d-110” é que não pode haver equívoco, não pode haver nenhuma hesitação entre o som e o sentido, nenhum abismo entre o significante e o significado. ela, a comunicação, é que quer a totalidade não fendida da relação sentido-forma. o poeta, entretanto, é aquele que mostra até em “a aula do caio é na sala d-110” algum equívoco, a barra abissal entre o significante e o significado. saindo da comunicação barata, tudo que há é equívoco na linguagem, é possibilidade de equívoco, possibilidade de diferença. por isso, em nossos chopos, em nossas mensagens, temos tanto a conversar, não

paramos de conversar. somos tagarelas. a linguagem pede que sejamos tagarelas. pegando a passagem do poema que cito do leonardo (“de tanto andar fazendo esforço se torna/ um organismo em movimento reagindo a passadas”), você diz: “ora, essa quebra não se situa no limite do fôlego do animal, ‘representando-a’ (a palavra não é a melhor)? quando ‘acaba o fôlego da linha versejadora,’ como você diz, não é porque acaba o fôlego do animal?” não me parece assim; parece-me justamente o contrário. seria algo da tensão entre a linha do verso que acaba, entre o fôlego do verso que acaba e o fôlego do animal do sentido, que segue a plenos pulmões (ele subirá arrastado como por um ímã e ainda, ao não-fim do poema, terá de aprender a descer). seria de fato uma isomorfia se o fôlego da linha versejadora acabasse e, com ele, o fôlego do animal também acabasse. neste caso, animal, o poema, morreria. na tensão, há então a possibilidade de uma heteromorfia e não uma isomorfia. ao invés de o sentido fazer um a í com a linha formal, com a sonoridade do verso, ele é rachado, fendido. nessa rachadura, nós entramos com as mais diversas leituras. eu, por exemplo, com a do poema do puro tornar-se, do puro devir. o eduardo, por exemplo, lê “introdução à arte das montanhas” como o poema da ascese e da descida. depois da ascensão à montanha mística do sublime da revelação, a descida, a própria escrita do poema, a retomada da linguagem, a cotidianidade, a mundanidade. para ele, o poema tem um fim e não poderia ter sido escrito se o animal não tivesse aprendido a descer. o tornar-se do eduardo chega a um ponto. o meu, que não vejo fim no poema, não chega a ponto algum. é, de fato, uma bela leitura, a do eduardo. mas não é única. é uma leitura, a minha, mas não é única. e o que possibilita as duas leituras (e,

certamente, muitas outras) é exatamente o fato de o sentido não estar todo na forma. heteromórficos, o sentido e a forma possibilitam diversas leituras, que me parecem potências do poema. retornar sempre à potência, ao campo de possibilidades, é a estratégia usada por agamben. você fala também do enjambement do eucanaã, citado por você na sua recente resenha. esse momento logo na abertura do novo livro dele é mesmo muito bonito. certamente, a palavra pendente no enjambement, “desaba”, é, como você diz, radicalmente espacializada, porque operada no abismo existente entre uma estrofe e outra, saltando, portanto, duas linhas. nesse sentido, aí, o enjambement quer mesmo uma isomorfia. é diferente dos exemplos que dou em meu texto. a importância do que agamben escreve não está pela exclusividade do que diz quanto ao trato do poema, mas pela singularidade, pela diferença, pelo acréscimo que seu pensamento oferece. sem dúvidas, já disse alguém, em poesia, toda similaridade no som é avaliada em termos de similaridade e/ou de dissimilaridade no sentido. o enjambement do eucanaã salientado por você vai em direção à similaridade. a leitura dos institutos poéticos de agamben vão sempre em direção à dissimilaridade. quanto à cesura do sandro penna, cujo exemplo é tirado do próprio agamben, você está coberto de razão, há mesmo um procedimento isomórfico ali, ainda que no ensaio eu tenha buscado uma pequena brecha também para isso. esses diferentes procedimentos nos fazem ver que há diversas estratégias. o que cada uma nos clarifica? o que cada uma nos faz ver? como cada uma nos lança e relança na potência criadora do dizer é que nos interessa nas diversas estratégias criadas pelos poetas e pelos teóricos. agora, em todos os casos, a “coincidência exata entre o som e o

sentido”, com a qual exclamativamente você termina seu comentário, parece-me exatamente a morte do poema. no dia em que o som e o sentido coincidirem exatamente, a linguagem morre por paralisia, por asfixia, por enrijecimento. de maneira diferente da que o décio pignatari escreveu certa vez, afirmando que um poema é *idêntico a si mesmo*, eu diria que um poema, corpo vivo em transformação, é sempre diferente de si mesmo. ele é sempre aberto. por isso, nesse texto que você leu, eu pude dizer a verdade da poesia (e, conseqüentemente, da linguagem): “logo ao criar o poema, matá-lo, em uma de suas possibilidades, fazendo-o divergir de si mesmo justamente por aquilo que o faz ser o que é – a poesia”. quanto à isomorfia, lembro-me daquele começo de *das vãs sutilezas*, em que montaigne já havia dito: “os homens recorrem por vezes a sutilezas fúteis e vãs para atrair nossa atenção. assim, os que escrevem poemas inteiros em que todos os versos começam pela mesma letra. na antiga literatura grega deparamos com poemas em forma de ovo, de bola, de asa, de machadinha, obtidos mediante a variação das medidas dos versos que se encurtam ou alongam para, em conjunto, representar tal ou qual imagem”. Poucas linhas depois, ele finda o parágrafo no mesmo tom: “é prova irrefutável da fraqueza de nosso julgamento apaixonarmo-nos pelas coisas só porque são raras e inéditas, ou ainda porque apresentam dificuldade, muito embora não sejam nem boas nem úteis em si”. e tudo isso ainda vai render muitos chopes!!! inclusive o de segunda!!

Gostaria de convidá-los a visitar meu site:

[www.albertopucheu.com.br](http://www.albertopucheu.com.br)

[apucheu@terra.com.br](mailto:apucheu@terra.com.br)

[apucheu@gmail.com](mailto:apucheu@gmail.com)

## UM CRÍTICO, PARA QUE SERVE?

Você é bem-sucedido, ferino, deve se achar quase charmoso. O contemporâneo lhe causa repugnância. Você não vê nada de relevante sendo escrito nem indícios de que algo digno de respeito possa vir a aparecer. Você é ressentido. E perigoso. Perigoso porque ressentido, porque antes de atualizar o grau das lentes dos óculos para ver o que está à sua frente sem a turbulência da alta miopia que tem, você deseja que os atuais pretendentes a escritor se joguem no poço mais próximo. Que se joguem no poço mais perto, é seu primeiro desejo explicitado. Assusta-me a impudência de uma frase como essa. Ou, igualmente assustadora, é a segunda imagem criada pelo seu desejo para os escritores contemporâneos, a quem você, em metáforas repetidamente macabras, lança à morte por afogamento: um amontoado de corpos devolvidos à praia, pois, na frase de um escritor quinhentista que você cita, o mar não sofre coisa morta. Ou, então, ainda, em relação aos sobreviventes que, contrariando as suas expectativas, insistem em não se lançar ao fundo do poço nem em serem devolvidos, mortos, à praia pelo mar, o seu terceiro desejo: um ou outro, os melhores, com muita sorte, deixarão de escrever.

Eu estou dizendo que você é perigoso porque sua fraqueza é daquelas que querem avaliar o mundo com a medida do aniquilamento alheio, do enfraquecimento alheio, da despotencialização do alheio. Talvez por não suportar o excesso de vida que ali existe, você quer a morte de tudo o que lhe é alheio. A sua aposta é a pior de todas, a do triunfo da mesquinha, a da vitória do ressentimento. A sua

I

força é vil. Em sua vileza, você se julga aconselhador de alguém: —Se jogue no poço escuro! —Morra na praia! —Pare de escrever! A ausência de eco que você encontra só faz aumentar a sua estridência. Seus textos sobre os escritores contemporâneos não ressoam em ninguém, pelo menos, em ninguém que conheço. Pela ausência de ouvidos que encontra, você precisa de polêmicas que fazem parte de seu jeito de se achar quase charmoso. Contrariamente aos escritores contemporâneos, você não busca uma saída, você só conhece o beco sem saída. Também pudera: para você, o mundo do nosso tempo, tal qual existe, está simplesmente – é você quem diz – no estado de merda. Um dia escutei uma anedota de um monge hindu. Ele dizia que havia um homem com bigode viajando numa cabine de trem. Quando foi dormir, sentiu um cheiro de merda em volta de si. Olhou as solas de seus sapatos, estavam limpas. Olhou os sapatos vizinhos. Todos limpos. Vasculhou o chão, tudo limpo. Sem querer, deparou-se com um espelho no qual viu, em seu bigode, a merda que procurava. Esta anedota pode ser útil para você.

Com sua anosmia, você cheira merda em todo lugar, você manda os outros pararem de escrever, você aconselha aos outros se jogarem no poço escuro, você mata os outros no mar. Você é fúnebre. Fúnebre e macabro. Enquanto crítico, você é estéril, você parece um recolhedor dos cadáveres que o mar de sua própria crítica lançou à praia. Como os corpos supostamente há muito mortos, você, que desde há muito acredita na morte deles e tem a falsa crença de que os pesca, cheira à putrefação. Com você, a crítica é um cadáver não adiado que nem procria: é um cadáver de ontem, de anteontem, de trasanteontem: com você, a crítica fede. Com você, estranha tarefa, a crítica é o criminoso e o coveiro. Protegido por não sei qual

blindagem superior, você não se inclui entre os contemporâneos, você não se inclui na merda que seus óculos desatualizados lhe mostram, você não para de escrever, você não se joga no poço escuro, você não morre no mar. Você afirma que, em matéria literária, ou se é radicalmente bom, ou se é radicalmente imprestável. Você afirma que, se escrever não é preciso, alguma autocritica não faria mal ao aspirante de escritor ou ao escritor de ofício. Você afirma que deixar de escrever será um enorme alívio para o pretendente a escritor. Quem disse para você que você é radicalmente bom, e não radicalmente imprestável? Quem disse para você que uma autocritica sua não faria um bem enorme a você e, conseqüentemente, sobretudo, a quem se depara com seus textos. Quem disse a você que deixar de escrever não será um enorme alívio para você, um aspirante a crítico de ofício?

Desde que tempo você fala? Desde que tempo você exclui os contemporâneos? Desde que tempo você se exclui dos contemporâneos? Não, você não é intempestivo nem extemporâneo. Você é da pior categoria de críticos. Daqueles que, como um dia escreveu outro crítico, escrevem com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal, a maledicência jornalística. Você é daqueles críticos que, em nenhum momento, se faz capaz de uma crítica da crítica, de realizar uma crítica do próprio lugar em que você mesmo está. Você não faz ideia da situação em que se encontra, daí, sua arrogância extrema, daí, sua prepotência, daí, sua impossibilidade de encontrar na atualidade outra coisa senão merda. Por isso, seu lugar é autoritário. Seus textos são escritos com muito estardalhaço, marcham com botas de generais, com artefatos de torturadores, com estrondos de traficantes. Eu disse que, apesar disso, você deve se achar quase

charmoso. Você cita como seus cúmplices alguns dos meus preferidos e os prediletos também de muitos escritores contemporâneos que você, com merda no bigode, esculacha. Você não percebe que todos os quatro citados em um de seus textos polêmicos (Giorgio Agamben, Marjorie Perloff, Michel Foucault e Bernardo Soares) estão muito longe de tudo isso que você anda falando, que todos os quatro virariam os rostos para sua acidez, que todos os quatro atravessariam para a outra calçada ao passarem perto do cheiro desses textos que você vem escrevendo.

5

Claro que também faz parte do quase charme que você julga possuir tentar, perversa e autoritariamente, impossibilitar a resposta de qualquer escritor aos seus textos, denegrindo-a e ridicularizando-a de antemão: seu humor negro o leva a dizer, por exemplo, que o pretendente a escritor, caso parasse de escrever, se livraria de ter de se expor à crítica de algum detrator malvado. Com detrator malvado, claro, você se refere a você mesmo. Puro deboche. Conheço seu tipo: você é daqueles que indicam que a crítica pode julgar a literatura, determinar sua qualidade, se assenhorear do genuíno e do equivocado, mas protege a si mesmo enquanto crítico em uma galhofa do outro querendo se preservar de qualquer ataque. Como disse, pura zombaria. Claro que também faz parte do quase charme que você julga possuir escrever em um dos jornais de maior circulação e prestígio do país que não leu e não gostou de um escritor contemporâneo, acrescentando, ainda, ser pouco provável se propor a ler um livro desse cara. Isso faz parte do suposto charme da crítica literária que você representa. Não deixa de ser engraçado que, em um conversa fictícia escrita por você acerca de uma antologia de poesia (cuja ficção é criar um símile de uma conversa que poderia

ter acontecido entre amigos que você de fato tem, sendo muito provável que muita coisa dali deve ter mesmo se realizado), bem, não deixa de ser engraçado que, em tal conversa escrita, sua esposa, já não importa se fictícia ou não, lhe diga: “—Se você não serve como debatedor, não vamos tolerá-lo como censor”. Sua mulher sabe das coisas, você deveria escutá-la mais. Eu teria ficado preocupado se você houvesse elogiado meus livros. Antes, a sua incompreensão do que a sua simpatia.



## DOIS CRÍTICOS, PARA QUE SERVEM?

Desde um discurso privilegiador de um suposto saber acumulativo que busca acessar, clarificar e transmitir seu objeto de estudo, a crítica e o ensino literários muitas vezes vivem o desconforto de lidar, instrumental e vinculativamente, com uma escrita criadora que não se deixa apropriar por nada de externo a si que a ambicione confiscar. Acreditando nesses casos apreender o objeto, quando, de fato, preenchem um vão que, inapreensível, insiste em permanecer vazio, a crítica e o ensino literários não obtêm mais do que um entulhamento da obra literária, perdendo, conseqüentemente, o que dela é fundamental. Suas tentativas são de suprir a falta, suturá-la, apagando até as cicatrizes que deixam os últimos vestígios da costura que, ilusoriamente, cola o vazio. O dilema que, então, se mostra é o de, através da diferença entre conhecimento demonstrativo e criação, pleitear uma via de acesso para a obra inacessível, apropriar-se da obra inapropriável.

Nas certas palavras de Eduardo Prado Coelho em um texto declaradamente inspirado por *Estâncias*, de Giorgio Agamben, o “universitário [forjando “simulacros de apropriabilidade”] procura cercar a obra literária com todo um ritual sádico em que o saber funciona, na sua acumulação ilimitada, como forma de predação”. A mesma prevenção contra um predomínio do universitário como predador é defendida por Roberto Corrêa dos Santos, ao afirmar que, exercido no vão, na brecha, na rachadura e na ruptura, o “saber não se faz por acúmulo, nem por sofreguidão”. A dificuldade da

I

crítica literária também é a de como se tornar capaz da intensidade da obra, já que, por inabilidade ou fragilidade, ela merece, segundo sua autorreflexão reveladora de seu complexo de inferioridade, ser esquecida em nome da privilegiada. Seja pelo sadismo entulhador, predador, acumulador ou sôfrego, seja pelo complexo de rebocado ou a síndrome cinzenta de quem assume sua linguagem como secundária e, portanto, parasitária em relação à obra criadora, os dois dilemas mostram a crise da crítica e do ensino literários.

Por outro lado, a característica principal de uma crítica filosófica e de uma crítica poética da literatura é a consciência de não ser instrumental, demonstrativa ou transmissora de uma obra prévia externa a si. Nelas, nada existe como tentativa de clarificação de qualquer sentido oculto. Não desejando se reduzir a um acesso ou a uma adesão ao texto abordado, mesmo e, sobretudo, quando fala dele, a crítica filosófica e a crítica poética da literatura trabalham justamente pela realização do que mantenha entre si e a obra abordada um espaço de respiração cada vez maior, se empenham na construção de um fosso impeditivo cada vez mais largo entre si e a obra abordada. Uma crítica filosófica e uma crítica poética garantem a inacessibilidade e a inapropriabilidade do texto abordado ao mesmo tempo em que, com isso, se asseguram igualmente enquanto texto criador, como discurso primeiro, sem que haja qualquer discurso rebocado por outro. Nesta lida, com uma margem de desvinculação requerida, ambos os textos são igualmente instauradores e preservam suas instaurações e autonomias.

Em um escrito – não à toa intitulado “Carta a um crítico severo” – em que cumpre uma crítica a um crítico, abordando a maneira como, em seus livros que tematizam outros filósofos, se relaciona

com as obras alheias e com a história da filosofia, Deleuze escreve: “Mas minha principal maneira de me safar nessa época foi concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer”. Para Gilles Deleuze, que desde o começo desejava ensaiar uma saída da história da filosofia, falar de outra obra é enrabar seu autor, falar mesmo por cima de quem a escreveu, ou seja, falar por sobre ela, rasurando-a, borrando-a, sobrescrevendo-a, tachando-a. Violentando-a. Pondo-se a caminho desde o pensamento abordado, a partir das palavras que saíram de suas mãos e boca, aparentando estar falando delas, fazê-las dizer o que jamais diriam, criar, com elas, um filho, mas desde que seja monstruoso, desde que, resguardando uma semelhança qualquer com o texto que o incitou, seja, a um só tempo, integralmente diferente de sua proveniência. Curiosamente, a autoconsciência desse monstro gerado por descentramentos, deslizos e quebras permite, com sua existência monstruosa, a manutenção do pensamento do qual ele nasceu em condição de diferença. Para o monstro crítico da filosofia (cuja comunicação com seu objeto se dá, como escreveu Agamben, “sob a forma da privação e da carência”), importa muito a manutenção explícita do fosso entre as duas obras, a preservação do furo, do aberto, do inapropriável de qualquer obra. Na passagem

citada, o pensador francês mantém o furo, o aberto e o inapropriável pela declaração de que, ao falar de outros autores, sua realização é monstruosa. O monstro garante o acréscimo, o a mais, a anomalia, a diferença tanto do texto crítico quanto do abordado, mas jamais a substituição deste por aquele nem o apagamento daquele por este.

É isto – o monstro, o anômalo – que o crítico literário, o comentarista e o professor habituais não conseguem criar, buscando exatamente um filho que, legítimo, seja o mais semelhante possível do texto do qual fala, registrado em cartório por ele, hierarquizado por ele, normatizado por ele. O texto crítico (filosófico ou poético) é, entretanto, aquele que propaga uma reunião de transformações no texto abordado, e a distância entre eles, podendo ser maior ou menor, sempre existe. Deleuze escreve ao crítico que publicou um livro sobre ele: “Ainda uma vez, é problema seu, e desde o começo eu avisei que este livro não me concernia, que eu não o leria ou só o leria mais tarde, e como um texto referente exclusivamente a você.” Antes de concernir ao autor abordado, o texto de um crítico concerne ao próprio crítico; antes de mostrar o poder ou a impotência que tem sobre o autor abordado, o texto de um crítico mostra seu próprio poder ou impotência sobre si mesmo; antes de falar dos princípios do autor abordado, o texto crítico fala de seus próprios princípios. Antes de o texto crítico ser um fora almejando alcançar finalmente o dentro da obra trabalhada, o que se dá é uma relação entre dois foras. Fora com fora, relacionando-se por esbarros que empurram o outro para lugares que ele não iria sozinho.

O grau das lentes dos óculos críticos é elevado o suficiente ou baixo o bastante para forçar uma deformação obrigatória no que está sendo visto. Nenhuma transparência, nenhum acesso a um

outro se faz possível. “Não há nada a explicar, nada a compreender, nada a interpretar. É do tipo de ligação elétrica”. Em nome da diferença monstruosa, a escrita deleuziana se afastará cada vez mais da semelhança, da necessidade de que o filho, ainda que monstruoso, seja também do outro. Cada vez mais uma escrita das experimentações é trazida à tona. Como a inapropriabilidade e a inacessibilidade típicas da crítica filosófica e poética, o filósofo francês dirá: “Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento”. Do mesmo modo que, em outro lugar, eu já havia feito o elogio de uma passagem de Diógenes de Laértios, volto aqui a afirmar que nunca é demasiado relembrar a anedota contada por ele, mencionando que Sócrates, o indivíduo histórico, ouvindo Platão ler o *Lísis*, teria exclamado: “Por Heraclés! Quantas mentiras esse rapaz me faz dizer!” Mentir... Mascarar... Trair... Criar um monstro... Enrabar Sócrates... É o que faz o jogo dos diálogos platônicos ao lidar com o outro, com o outro amado.

Apesar de raramente privilegiados pela crítica literária preponderante, os exemplos de uma crítica enrabadora e monstruosa, que se quer criadora e inventiva ou preservadora da inacessibilidade e inapropriabilidade, não são poucos nem periféricos. Tanto como poeta quanto como crítico, Baudelaire foi um dos principais marcos inauguradores da Modernidade, mas se, enquanto poeta, jamais abriu mão de uma poesia crítica, enquanto crítico, jamais abriu mão da superioridade de uma crítica poética sobre as demais: “Eu creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não aquela, fria e algébrica, que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamento; mas sim – como um belo

quadro é a natureza refletida por um artista – a que será este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Dessa forma, a melhor análise de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia”. Assumir que a melhor crítica é divertida e poética significa dizer que, nos melhores casos, uma análise de determinada obra de arte pode ser uma nova obra que traga em si a diferença de uma assinatura, o *sui generis* da criação de quem a realizou. Nada aqui se compara ao mencionado ritual sádico do saber que, predador da obra, se impõe pelo desejo sôfrego de acumulação ilimitada ou de explicação totalizante. Nada aqui se realiza por uma busca de transparência que teria acesso ao sentido da obra abordada, conseguindo, assim, apropriar-se dela. Nada aqui tenta o engano de uma reprodução fidedigna que abandone a felicidade de sonhar. Nada aqui se faz em nome de um menosprezo da crítica enquanto um discurso segundo em relação ao suposto primeiro da obra de arte. Do mesmo modo que o poeta se apropria do movimento crítico, “divertida e poética”, esta crítica se apropria, antes, do movimento criador da obra de arte, daquilo que um dia Agamben chamou de “um *operari* particular e irreduzível, o operar artístico”, fazendo com que o escritor de *As flores do mal* afirme que “o leitor não se surpreenderá, portanto, que eu considere o poeta o melhor de todos os críticos”.

Dentro dessa visada, o poema “Os faróis” é um ótimo exemplo de uma interpretação da pintura plenamente realizada em um poema:

Rubens, rio do olvido, jardim da preguiça,  
Divã de carne tenra onde amar é proibido,  
Mas onde a vida aflui e eternamente viça,

Como o ar no céu e o mar dentro do mar contido;

Da Vinci, espelho tão sombrio quão profundo,  
Onde anjos cândidos, sorrindo com carinho  
Submersos em mistério, irradiam-se ao fundo  
Dos gelos e pinhais que lhes selam o ninho;

Rembrandt, triste hospital repleto de lamentos,  
Por um só crucifixo imenso decorado,  
Onde a oração é um pranto em meio aos excrementos,  
E por um sol de inverno súbito cruzado;

Miguel Ângelo, espaço ambíguo em que vagueiam  
Cristos e Hércules, e onde se erguem dos ossários  
Fantasmas colossais que à tibia luz se arqueiam  
E cujos dedos hirtos rasgam seus sudários;

Impudências de fauno, iras de boxeador,  
Tu que de graças aureolaste os desgraçados,  
Coração orgulhoso, homem fraco e sem cor,  
Puget, imperador soturno dos forçados;

Watteau, um carnaval de corações ilustres,  
Quais borboletas a pulsar por entre os lírios,  
Cenários leves inflamados pelos lustres  
Que à insânia incitam este baile de delírios;

Goya, lúgubre sonho de obscuras vertigens,  
De fetos cuja carne cresta nos sabás,  
De velhas ao espelho e seminuas virgens,  
Que a meia ajustam e seduzem Satanás;

Delacroix, lago onde anjos maus banham-se em sangue,  
Na orla de um bosque cujas cores não se apagam  
E onde estranhas fanfarras, sob um céu exangue,  
Como um sopro de Weber entre os ramos vagam;

Essas blasfêmias e lamentos indistintos,  
Esses Te Deum, essas desgraças, esses ais  
São como um eco a percorrer mil labirintos,  
E um ópio sacrossanto aos corações mortais!

É um grito expresso por milhões de sentinelas,  
Uma ordem dada por milhões de porta-vozes;  
É um farol a clarear milhões de cidadelas,  
Um caçador a uivar entre animais ferozes!

Sem dúvida, Senhor, jamais o homem vos dera  
Testemunho melhor de sua dignidade  
Do que esse atroz soluço que erra de era em era  
E vem morrer aos pés de vossa eternidade!

Em Baudelaire, que, dizendo ser o poeta o melhor dos críticos, afirma ter “imenso prazer em assumir o tom lírico para falar dos artistas”, isto se deve ao fato de as obras artísticas criticadas “se oferecerem, não com um caráter literal e preciso, mas com um caráter poético, vão e confuso, e amiúde é o tradutor que inventa as intenções”. Para o crítico poético francês, traduzir, interpretar ou criticar é um ato de invenção de modos de dizer e de pensar que, afastando-se do literal, ou seja, da unidade entre o significado e sua expressão significativa, acolhe, no desacordo entre a forma e

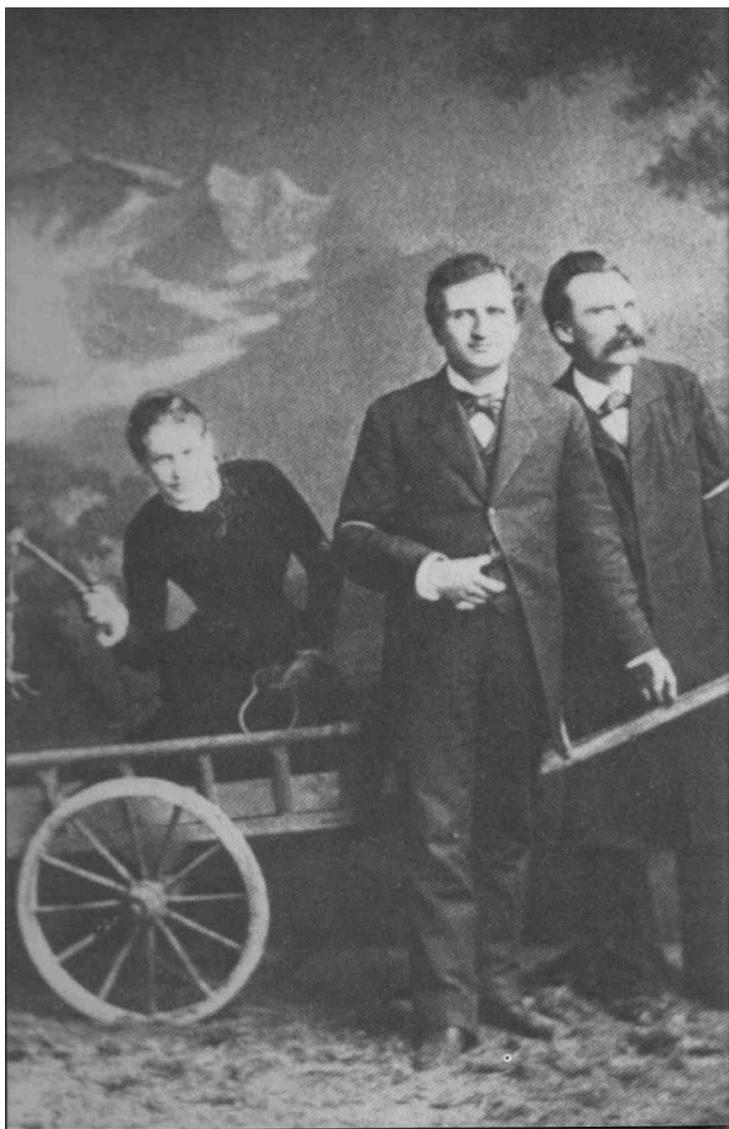
o significado, o v $\tilde{a}$ o do negativo a fender e desdobrar o signo supostamente fechado na uniformidade do literal em uma dualidade original do manifestante e da coisa manifestada, do impreciso a mostrar e ocultar simultaneamente todo o dizer e tudo o que aparece. Ao tradutor, ao cr $\acute{u}$ tico, cabe entender a linguagem nesse car $\acute{a}$ ter “po $\acute{e}$ tico, v $\tilde{a}$ o e confuso”, em que nada est $\acute{a}$  predeterminado, em que a linguagem  $\acute{e}$  puro diferimento tanto em rela $\tilde{c}$ o $\tilde{a}$ o ao sujeito e ao objeto quanto em rela $\tilde{c}$ o $\tilde{a}$ o a si mesma, n $\tilde{a}$ o propiciando um sentido literal ao que est $\acute{a}$  sendo dito. Cabe ao int $\acute{e}$ rprete, ao cr $\acute{u}$ tico, uma cria $\tilde{c}$ o $\tilde{a}$ o que sabe n $\tilde{a}$ o se apropriar da obra de que est $\acute{a}$  falando, mas, ao contr $\acute{a}$ rio, resguard $\acute{a}$ -la em uma zona inacess $\acute{i}$ vel atrav $\acute{e}$ s da inventividade cr $\acute{u}$ tica. N $\tilde{a}$ o  $\grave{a}$  toa, Agamben afirma: “O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presen $\tilde{c}$ a, que  $\acute{e}$  insepar $\acute{a}$ vel da experi $\acute{e}$ ncia ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem  $\grave{a}$  presen $\tilde{c}$ a como lugar de um diferimento e de uma exclus $\tilde{a}$ o, no sentido de que o seu manifestar  $\acute{e}$ , ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar.  $\acute{E}$  este co-pertencimento origin $\acute{a}$ rio da presen $\tilde{c}$ a e da aus $\tilde{e}$ ncia do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intui $\tilde{c}$ o $\tilde{a}$ o da verdade como *al $\acute{e}$ theia*, desvelamento, e  $\acute{e}$  sobre a experi $\acute{e}$ ncia desta fratura que se baseia o discurso que n $\acute{o}$ s ainda chamamos com o nome grego de “amor  $\grave{a}$  sabedoria.” S $\acute{o}$  porque a presen $\tilde{c}$ a est $\acute{a}$  dividida e descolada,  $\acute{e}$  poss $\acute{i}$ vel algo como um “significar”; e s $\acute{o}$  porque n $\tilde{a}$ o h $\acute{a}$  na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposi $\tilde{c}$ o $\tilde{a}$ o do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferen $\tilde{c}$ a ontol $\acute{o}$ gica do ser e do ente), h $\acute{a}$  necessidade de filosofar”. Consequentemente, tamb $\acute{e}$ m a cr $\acute{u}$ tica acata a lacuna do po $\acute{e}$ tico n $\tilde{a}$ o-litera $\tilde{c}$ o $\tilde{a}$ o (poderia dizer, a lacuna da linguagem em

seu diferimento original e no diferimento original da presença), fazendo com que seu texto seja igualmente escrito por um homem imaginativo, cuja faculdade – a imaginação –, para Baudelaire, é a misteriosa “rainha das faculdades” que subordina todas as demais a si. Preferindo “os monstros de [sua] fantasia à trivialidade concreta”, a faculdade superior da criação, que sempre gera novos mundos e possibilidades, “contém o espírito crítico”, que se sabe livre para novos devaneios instauradores.

Com o encontro do crítico e do criador na imaginação elogiadora dos artificios, os efeitos da potência do falso na mentira ou na ficção, que se afastam da tentativa de representação fiel da natureza, podem estar muito mais próximos do que Baudelaire às vezes chama de verdade do que a recusa cerrada em mentir que, em nome da pretensão em dizer o suposto verdadeiro, acaba por se afastar integralmente da verdade da arte e da crítica. Para o poeta e crítico francês, os artistas se dividem em “realistas” ou “positivistas” (que dizem querer “representar as coisas tais como são, ou tais como seriam, supondo que eu não existisse. O universo sem o homem”) e “imaginativos” (que dizem querer “iluminar as coisas com meu espírito e projetar seu reflexo sobre os outros espíritos”). No que concerne aos críticos, há, portanto, igualmente, um privilégio da  
10 imaginação. Se, ainda que possível e mesmo preferido, não é obrigatório que um texto crítico seja um poema ou uma obra de arte, é necessário que, nele mesmo, pela imaginação criadora, invente uma nova possibilidade de pensamento que, diante de um texto “poético, vão e confuso”, no lugar de encerrar o exclusivo do beco sem saída, “abra o maior número de horizontes”. Afastando-se do literal, o texto crítico acata a abertura poética. Assim, portanto, Baudelaire

diz ser “uma excelente lição de crítica” uma anedota contada acerca de Balzac: “Conta-se que Balzac (quem não escutaria com respeito todas as histórias, por menores que fossem, relativas a esse grande gênio?), estando certa vez diante de um belo quadro, um quadro de inverno, bastante melancólico e imerso num nevoeiro, salpicado de cabanas e de camponeses miseráveis, após ter contemplado uma casinha de onde se elevava uma tênue fumaça, exclamou: ‘Que lindo! Mas o que estão fazendo nessa cabana? Em que estão pensando? Quais são suas aflições? As colheitas foram boas? Por acaso eles têm contas a pagar?’”

Posicionando-se como suplementar de um texto ausente, a crítica literária busca saber de algo que, complexo, não tem como conhecer, senão pela preservação do complexo; a crítica literária busca saber de algo que, enigmático, não tem como conhecer, senão pela preservação do enigma; a crítica literária busca saber de algo que, ambíguo, não tem como conhecer, senão pela preservação da ambiguidade; a crítica literária busca saber de algo que, paradoxal, não tem como conhecer, senão pela preservação do paradoxo; a crítica literária busca saber de algo que, inapropriável, não tem como conhecer, senão pela preservação da inapropriabilidade; a crítica literária busca saber de algo que, instaurador, não tem como conhecer, senão pela preservação da instauração; a crítica literária busca saber de algo que, literário, não tem como conhecer, senão pela preservação do literário.



## UM RETRATO

Em 1888, a pedido de Georg Brandes, um dos raros contemporâneos a ter se interessado por sua obra, justamente quando o professor dinamarquês daria o primeiro curso do mundo sobre o pensamento do filósofo, Nietzsche redigiu um breve relato autobiográfico, intitulado-o: *Vita*. Vida... uma palavra da qual se aproximar. Com o relato, Brandes lhe pediu uma fotografia; para ele – que belo pensamento! –, conhece-se melhor um homem quando se pode ter alguma noção de sua aparência. Brandes, que jamais vira Nietzsche nem o verá pessoalmente, desejava que as afetividades do encontro, além de passarem pelos subterrâneos e cumes do pensamento, reunissem a verticalidade da relação a uma superfície aparente que ele pudesse trazer junto a si. Como amigo a um tempo íntimo e distante, Brandes buscava um Nietzsche que se revelasse na maior proximidade possível.

Os fotógrafos, entretanto, não ofereciam confiança ao pensador. Há, sim, a fotografia de Nietzsche, Lou Salomé e Paul Rée, muito mais do que simplesmente sugerida pelo primeiro. Em 1882, em Lucerna, ele mesmo escolheu Jules Bonnet (um dos fotógrafos suíços mais respeitados da época) para a tarefa. De maneira inteiramente improvisada e surpreendente, Nietzsche foi se apropriando de objetos aleatórios que encontrava no estúdio, como uma pequena carroça, uma corda, uma varinha e, pasme-se, um ramo de lilases, para compor o enredo de mais uma de suas criações. O elemento

I

*kitsch* nos mostra um dado pouco valorizado de sua vida e seus escritos: o humor. Lou Salomé ressaltou a extrema alegria com que ele se empenhara em tais achados, como se fosse um diretor teatral feliz em pleno exercício da improvisação inventiva. Na complexa trama, todo um humor – negro, sarcástico, tragicamente visionário.

Sabe-se que Paul Rée amava Lou. Sabe-se que Nietzsche amava Lou. Sabe-se que Rée a pedira em casamento. Sabe-se que Nietzsche lhe propusera matrimônio. Sabe-se, por fim, que Lou não amava ninguém, negando o apelo de ambos, apesar de, sedutoramente, ter sugerido uma vida a três, um *ménage a trois* intelectual afastado da carne, uma trindade meramente espiritual e casta, que transtornaria Nietzsche em sua crescente solidão (primeiro, a doença, em seguida, a polêmica com Wilamowitz, depois, o rompimento com Wagner, agora, a recusa de Lou).

Na simbologia da fotografia, o teatro inventado por Nietzsche. O filósofo e seu concorrente ocupam os lugares dos cavalos. Amarrada numa das mangas de cada um, a corda serve de rédea à amada, desempenhando o papel de cocheira que, sentada de modo desajeitado, chicoteia seus pretendentes com os ramos de lilases pendidos da ponta do chicote. Um bom gosto burguês nas roupas, no enquadramento, na falsa paisagem idílica da Jungfrau e nos olhares fingidamente naturais que Rée e Lou devotam à câmera na hora do clique se contrapõe à postura altiva de Nietzsche, que, olhando para o distante como se esse lhe fosse próximo e abolindo com o olhar as fronteiras entre o exterior e o interior, cria a tensão

mais densa e sutil da fotografia: a de uma vida que conhece o extremo sofrimento ao qual será levada pela ausência da amada, mas que, mesmo nos piores momentos, pelo menos enquanto sua criação estiver apta a dar testemunho de si, lutará para se regozijar com sua solidão e destino.

O teatro fotográfico criado por Nietzsche deixará uma marca da qual ele não conseguirá se libertar. Depois de alguns anos da crise amorosa, após o afastamento de Lou, num ajuste de contas com o passado, solitariamente, ele remontou a cena, mudando os personagens de lugar com apenas uma frase, dita, na ficção filosófica, por uma velha que com ela presenteia Zaratustra: “Vais ter com mulheres? Não esqueças o chicote!” Essa “pequena verdade”, oferecida por uma mulher em idade de quem não precisa esconder as crueldades da vida, foi uma maneira de Nietzsche terceirizar o aprendizado doloroso, conseguindo transformar um possível ressentimento em obra-de-arte. Como mostra a carta a Overbeck de 28 de agosto de 1883 (na mesma época em que começava a publicar o Zaratustra), tratando do ódio que sentia por sua irmã por ter se colocado incisiva e devastadoramente entre ele e a amada, a tensa luta existencial para a superação do ressentimento e da vingança o aproximava da loucura: “Sou vítima de um implacável desejo de vingança, enquanto meu modo de pensar mais íntimo renunciou justamente toda vingança, toda punição – é esse conflito que me aproxima... da loucura”.

Se a superação do ressentimento e da vingança pela obra de arte,

ainda que necessária, é de grande dificuldade, podendo custar a própria sanidade, a da dor se torna praticamente impossível, exigindo percursos perigosos dos quais dificilmente se sai ileso. A alegria nietzschiana não vem de um escape à dor, mas, paradoxalmente, do mergulho trágico em sua própria necessidade como possibilidade de emersão na arte, em que a aparência da obra viabiliza o respirar de tudo o que é demasiadamente profundo e alto, de tudo o que é abissal. Era o que Nietzsche admirava no poema de Lou Salomé, *Oração à Vida*, cujo final é valorizado exatamente por não tratar a dor como uma “objeção à vida: Se felicidade já não tens para me dar, pois bem!, ainda tens a tua dor...” Para um filósofo que apreciava mais do que tudo ser confundido com um artista, esse poema foi tão importante que, além de compor uma música para ele (reintitulando-o como *Hino à Vida*), Nietzsche declarou que seria seu legado musical para a posteridade... Uma obra destinada a “ser cantada em minha memória, em memória de um filósofo que não tinha contemporâneos nem os queria ter.” Lendo no poema uma medida para sua própria vida, acrescentou: “Será que eu o mereço?”

Poderia Nietzsche ofertar, quando não uma alegria, uma dor liberta de qualquer ressentimento ou espírito de vingança, uma dor que, afirmando-se enquanto arte, tonifica a vida? Era a pergunta que parecia se fazer e uma das exclamações fundamentais que, desde o começo de sua obra, extraía da íntima relação estabelecida com os gregos. Deixando a cronologia de lado, diria que o percurso interno das forças do pensamento nietzschiano vai do lamento escrito a Lou Salomé ao lhe enviar a partitura do *Hino à Vida* (“sempre me é imensamente custoso aceitar a vida”) à experiência daquilo que

compõe sua natureza mais íntima, o *amor fati* (o amor incondicional por tudo o que na vida se torna, por sua existência e realização, necessário, uma completa adesão a tudo o que houve no passado, tudo o que acontece no presente e tudo o que virá no futuro, em suma, um irrestrito dizer *Sim* às vicissitudes da vida).

Houve uma terceira encenação da fotografia à qual Nietzsche tanto se empenhara. Saindo das molduras para se realizar no teatro da vida, ela ocorreu em pleno movimento, como se o filósofo se metamorfoseasse no ator principal do último ato de uma tragédia grega, encenada, subitamente, nas ruas noturnas do século dezenove. Em 3 de janeiro de 1889, em Turim, Nietzsche saiu de seu quarto. Chegando na Piazza Carlo Alberto, um cocheiro chicoteava um cavalo. Enfurecido, Nietzsche se lançou ao pescoço do animal, protegendo-o, abraçando-o, beijando-lhe o focinho, proibindo qualquer um de se aproximar. Em pleno devir-equino, afundado num transe, desmaiou: era o cavalo chicoteado se apoderando de grande parte de sua vontade. Além dos transeuntes, um policial havia se achegado. Na Piazza Carlo Alberto, ninguém suspeitava do chicote, do cavalo e da cocheira da antiga fotografia, quando ele mesmo havia dirigido a encenação em que Lou, ironicamente, o chicoteava. Mesmo se desconfiassem desse fato, quem estaria apto a fotografar, com tudo que lhe é insondável, a intensidade de uma cena como essa? Decididamente, Nietzsche não é fotografável.

Os sinais são poderosos. Do cocheiro, do cavalo e do chicote da praça de Turim, é necessário voltar à cocheira amada, ao chicote e ao

seu papel de cavalo chicoteado da fotografia de Lucerna. Apesar de toda a dedicação à respectiva fotografia e ao fato de ter escolhido um dos melhores profissionais para realizá-la, o pensador não confiava nos fotógrafos. Mesmo essa foto, Nietzsche sabia, não possui valor artístico: sua importância é anedótica, criada por ele, não pelo fotógrafo. “Ah, que fotógrafo ruim! Mas que silhueta charmosa sentada na pequena carroça com xalma!”, escreverá, pouco depois, galanteadoramente, a Lou. Como exigir, portanto, que os fotógrafos fotografassem seus instintos advindos de recônditos? Como exigir que fossem um dinamômetro de sua existência? Como exigir que clicassem a dinâmica de suas criações em plena dança para o futuro? Como exigir que focassem a justa medida do clássico na máscara de um turbilhão altissonante?

10 Para que se preocupar, então, com o envio da fotografia a Georg Brandes, se ela não conseguiria ferir o amigo como suas frases faziam? Que enviasse somente *Vita*. As últimas palavras desse texto são: “Afinal, sou um filósofo? Mas o que isto importa?” Como fotografar alguém que, mesmo sabendo ser um dos filósofos mais importantes de todos os tempos, ainda levanta a questão sobre se é um filósofo? Como fotografar um filósofo que constrói sua filosofia como um castor sua toca complexa para se amparar do inverno? Como fotografar um filósofo que aprecia, mais do que tudo, ser confundido com um artista? Como fotografar um filósofo que poderia ser confundido com um misósofo? Como fotografar um filósofo que, sabendo cumprir uma tarefa decisiva do Ocidente, reconhecendo-se por isso um destino, ainda desmerece a filosofia: “Afinal, sou um filósofo? Mas o que isto importa?” Eis uma questão

– o que importa ser filósofo, pelo menos, *um* filósofo, Nietzsche?  
O que importa ser Nietzsche?

Uma possível resposta vem na carta de Brandes logo após o recebimento de *Vita*. No curso já iniciado, frequentado por cerca de trezentas pessoas, do qual a última aula fora noticiada nos jornais como tendo recebido uma grande ovação, e cujo objetivo era principalmente procurar bons leitores no norte para os livros nietzschianos, a possível resposta – diga-se, inigualável – vem de quem menos se espera. Ela não eclode dos círculos da *intelligentsia* copenhagenense que frequentava o curso tornando Nietzsche popular na cidade e conhecido pela Escandinávia afora. Ela não vem nem mesmo do admirador e professor Georg Brandes, que teve o enorme mérito de reconhecer e divulgar a grandeza do pensador. A resposta à pergunta de Nietzsche, sobre se ele é um filósofo e o que importaria o fato de o ser, vem, surpreendentemente, de um jovem pintor, que, sem saber, resumia a impressão da maioria dos ouvintes do curso: “Tudo isto é tão interessante porque não lida com livros, mas com *vida*”.

A palavra foi grifada numa carta pelo próprio Brandes, talvez para salientar o fato de ser a mesma que intitulava o pequeno texto autobiográfico recebido dias antes, *Vita*, mas, certamente, para caracterizar uma diferença radical entre o pensamento nietzschiano e a grande maioria dos demais: a expressão de uma completa afirmação, de uma empatia como a única disposição duradoura, buscando instigar quem quer que se aventure por suas palavras a

uma concordância ilimitada com todo e qualquer acontecimento, seja ele qual for. Ao longo de uma trajetória extremamente vigorosa, a palavra vida retorna em inúmeros conceitos e imagens. Seria essa a diferença – a de lidar, primordialmente, com vida, não com livros, ou de lidar com livros na medida em que esses lidam direta e imediatamente com vida – que o fez indagar se ele é um filósofo, menosprezando a importância de o ser? Seria essa a diferença que, já na primeira carta, fez Georg Brandes manifestar seu espanto com o fato de Nietzsche ser Doutor e ter sido professor, felicitando-o exatamente por ser tão pouco professoral? Seria essa a diferença que, ainda em fins do século XIX, levou Lou Salomé e seu círculo de amigos a saberem o que devia ser valorizado no pensamento nietzschiano, constatando que isso, na verdade, já estava sendo e viria a ser privilegiado pela intelectualidade? Seria essa a diferença que fez Nietzsche desejar ser confundido com um artista? Segundo a bela expressão de Lou Salomé naquele que seria o primeiro livro escrito sobre Nietzsche, há, nele, essa “total adesão à vida”.

À pergunta se Nietzsche é um filósofo, o jovem pintor diria apenas: Nietzsche é aquele lida com vida... É aquele que se utiliza das imagens, dos conceitos e das imagens-conceituais filosóficas e artísticas justamente para, em nome de vida, ultrapassar o que é tido como o habitual do filosófico ou do artístico. Nietzsche é aquele que não vê nos livros (na literatura, na música e na filosofia, por exemplo) um fim em si, mas uma ponte estendida, pela vida, entre ela própria e a pessoa, a ser transposta por essa última para que possa, enfim, juntar as duas margens, tornando-as indiscerníveis. Filósofo? Artista? Escritor? Músico? Poeta? O que importa? O que importa é se

colocar, mais do que todos, a favor de vida, como um combustível que “prega uma reação contra todo não-dizer e não-fazer, uma cura do grande cansaço.” O que importa é vislumbrar no movimento de criação do pensamento, da linguagem, a força que permite a nós uma abertura para que sejamos mais atravessados pela própria vida.

Podemos entender a última carta de Nietzsche a Brandes, quando, poucos dias antes da virada para o princípio fatídico do ano de 1889, numa pequena tira do mesmo papel pautado usado para os manuscritos, ele escreveu somente essas poucas palavras “ao amigo Georg”, assinando-as “O Crucificado”: “Tendo sido descoberto por você, nenhum estratagema se tornou necessário para os outros me encontrarem. A dificuldade, agora, é se livrarem de mim.” Quando esta pequena carta chegou a Brandes em Copenhague, Nietzsche já não era o mesmo. Talvez, o “amigo Georg” tenha se lembrado daquela outra que, meses antes, o agradecera pela primeira primavera satisfatória nas pelo menos quinze últimas de decadência e fraqueza; agradecimento que, como não poderia deixar de ser, veio com palavras nietzschianas: “E as primeiras boas notícias, as suas notícias, querido Senhor, que me provaram que eu vivo... Pois, vez ou outra, tenho o hábito de esquecer que estou vivo.” Muito mais que a carta de Brandes a Nietzsche, o pensamento deste, mesmo quando e se traspassado pela doença, é uma doação de saúde, de vida, que nos faz lembrar que estamos vivos, que nos insufla a viver. Essa é a tarefa primordial da filosofia, da arte, cujo único critério de distinção – um critério superior a todos os demais – também foi ofertado por Nietzsche: “foi o ódio à vida ou o excesso de vida que aí se fez criativo?”

14



## POSFÁCIO

por Caio Meira

*Posfáciar*: o desafio de dizer após o que se disse, *a posteriori*. Ao contrário do prefácio (*prae-fatio*: antes da palavra ou dizer antes), que se diz na origem ou no princípio — ou ainda a palavra dita antes da palavra —, ao posfaciador cabe dizer depois da palavra, ou seja, sua palavra virá, no livro impresso, após ter sido grafada a última palavra do posfaciado; em tese, trata-se de um texto que deve ser lido depois do texto abordado. O perigo aqui é ser redundante, é reduplicar o que, por já ter sido dito, não é mais necessário que se diga. Pior que repetir talvez seja querer resumir, fazer o sumo espremendo um texto dentro de outro. Assim, aquilo que já foi apresentado e se presentificou pede, creio, outra abordagem.

Posfácio, prefácio, notas, orelhas, capas, essas são as cercanias do livro, aquilo de que o livro se cerca, ainda dentro de sua matéria, mas que sinaliza sua exterioridade, o caminho para fora, a porta de saída — e ao mesmo tempo de entrada. No fundo, são algumas das pontes por onde o livro é abordado, nunca esquecendo o sentido primeiro de abordar, abordagem: entrar à bordo, estar à bordo de um texto. No caso das embarcações, para realizar a abordagem é necessário encostar (ou mesmo abalroar) as bordas. Essa abordagem ocorre algumas vezes para beneficiar o trânsito e o comércio pacífico entre as duas embarcações; outras vezes, belicosamente, para atacar, assaltar, atingir. Seguindo essa imagem, quando outro navio surge no horizonte, há que se indagar: quais serão as intenções? Sob que bandeira (ou falsa bandeira) navega? Trará amigos ou inimigos?

I

A metáfora náutica tem a vantagem de mostrar o mundo literário, e tudo o que gira em torno do livro de literatura, em sua vertente aventureira, repleta de grandes épicos marítimos: muito antes dos navegantes da *web*, embarcações e livros singram os mares pela guerra e pela paz, levando mundos ao mundo, comerciando, traficando palavras e narrativas que, por conterem ou serem contidas em tanta densidade, não é fácil identificar e separar origem e causa, soldado e corsário, ousadia e medo.

No presente caso, aborda-se *O amante da literatura*. Muitos são os amantes do literário. Ou ainda: pode-se amar a literatura de várias distâncias, de vários modos, com diversas tensões e emoções envolvidas. Esse amor pode conter várias tonalidades e cores de afeto, desde amizade e carinho, até o ódio e a inveja; a cada caso de amor uma mistura, uma receita singular dos múltiplos afetos que podem estar envolvidos. O amor pode ser ainda exclusivo, amar determinado livro, ou gênero, ou personagem; ou pode ser oceânico, o amor pela escrita, pelo escrever ou pelo escrito, intransitivamente. Estar a bordo da literatura equivale a estar a bordo da vida, com tudo o que a vida pode ter de bom ou ruim, com as alegrias e as tristezas, com as decepções e os êxitos. Ou talvez, por implicar uma separação, o verbo *equivaler* nem seja adequado, pois podemos mesmo dizer que a literatura é um dos modos da vida, quem sabe um dos mais importantes. No literário e no vivo não é o amor, a aventura amorosa com todas as suas vicissitudes, quem vai costurando os eventos?

Creio ter ficado evidente que com *O amante da literatura* Alberto Pucheu não pretendeu tecer um panorama do mundo literário. Não se trata, neste livro, de observar o mundo literário à distância, como

paisagem, como continuidade pacífica. Podemos, por exemplo, observar uma cidade como o Rio de Janeiro de helicóptero ou de avião, panoramicamente, e é inegável a exuberância desse quadro, o cartão postal da cidade. Mas essa visão, sabemos, dificilmente alcança aquilo que somente quem percebe a cidade por dentro pode conhecer, a vida circulando em suas artérias, doce e perigosa, suave e trágica — a beleza entranhada na feiura (e vice-versa) que Baudelaire ensinou o mundo a ver. A questão é que o amante nunca consegue se distanciar do objeto amado, vive obsedado por ele, e por isso persegue-o nas ruas, nos livros, nos jornais e revistas, nos poemas e romances, na memória e num futuro ansiado. Quem buscou a literatura sabe o quanto ela é fugidia, o quanto ela está sempre escapando entre os dedos, o quanto ela pode desaparecer subitamente quando esperávamos tê-la cercado (para em seguida surgir profusamente nos braços de outro amante).

Nas oito partes desse livro, então, oito capítulos de um caso de amor com a literatura, ou ainda oito episódios de uma aventura, poderíamos dizer, de um Odisseu amoroso cujo propósito maior, porém, não é voltar pra casa, mas manter vibrante o seu amor. No percurso, claro, há de se encarar os perigos, as armadilhas preparadas pelos adversários da criação. Um crítico de maus bofes, por exemplo, é um ogro que precisa ser aniquilado, ou pelo menos que se exhiba em praça pública a mesquinharia que o move. Pouco importa que seu nome não apareça, sabemos que ele existe potencial e efetivamente em muitos críticos, sorrateiro aqui ou às claras ali. E que sua cara bovina e sua fala desprezível não nos contamine com o ressentimento que vaza de sua boca.

Os amantes da literatura deverão saber de antemão que serão

sempre múltiplos, e que nenhum deles terá acesso exclusivo ao quarto da criação. Mesmo os mais distintos, aqueles dos quais os séculos não se esquecem, nem mesmo eles puderam cobrar fidelidade da amada. Alguns, claro, gozaram de maior intimidade, dormiram por mais tempo em sua cama, olharam-na nos olhos sem se verem medusados. Outros, não menos amorosos, se contentaram em vê-la a uma distância respeitosa. Entre esses dois casos, infinitos amores, frustrados ou exitosos.

Deixemos de lado, porém, as metáforas, as imagens marítimas ou romanescas. Gostaria de lembrar aqui algumas frases do pianista Nelson Freire no belo documentário a ele dedicado por João Moreira Salles. Num dos extras do DVD, Nelson Freire dirige descontraidamente pelas ruas do Rio de Janeiro enquanto conta histórias relativas à sua vida ao piano. Falando em especial sobre uma passagem em oitavas difícilíssima do *Concerto nº 2 em si bemol maior* de Brahms, passagem na qual vários grandes pianistas sucumbem, ele comenta: “De repente pode acontecer de você errar tudo. Pode acontecer com qualquer um, como com o Richter, que errou praticamente todas as notas. ... São coisas que às vezes vão ou não vão. ... Sacrificar a emoção pela segurança chama-se tocar *safe*. É horrível. É melhor cometer uns errinhos.” Diante da grandiosidade e também da complexidade de algumas músicas, Nelson prefere arriscar, em nome da emoção que a música deve e pode transmitir, a tocar *safe*, a sacrificar essa emoção em nome da segurança. Ele prefere a eventualidade de errar (embora o documentário o mostre tocando essa mesma passagem com grande risco e sem nenhum erro) a tocar *safe*.

No país do futebol, poderíamos traduzir a expressão original da

língua inglesa, *play safe*, por jogar na defensiva. Vimos na Copa do Mundo de 2010, na África do Sul, muitas seleções lançando mão dessa filosofia exclusivamente defensiva, o que gerou partidas de um tédio terrível, sobretudo quando ambos os adversários optaram por se garantirem na defesa, deixando o ataque como opção eventual. Essa parece ser uma tendência que se afirma com cada vez mais força no futebol, reforçar os elementos de defesa, descuidando do ataque, deixando-o para o segundo plano. Quem acompanha futebol há algum tempo sabe o quanto esse crime quase nunca compensa. Entrar para empatar é dar o primeiro passo para a derrota. O sonho de todo torcedor, do verdadeiro amante do futebol, não é apenas ver seu time ganhar, mas comandar as ações do jogo, ganhar mostrando superioridade e potencial de ataque, e que tudo aquilo que indique o bom futebol seja exercido em sua potência máxima, passes em profundidade, fintas desconcertantes, chutes poderosos, gols entusiasmantes, enfim, o futebol-arte!

A condenação que Nelson Freire faz ao *play safe* pode ser sem dúvida estendida a toda arte, e mesmo à literatura. O que seria da criação literária sem o risco, sem a ousadia? Pela adesão ao risco, todas as formas de arte se desdobraram e continuam a se desdobrar, dialogando umas com as outras, se transformando umas nas outras. No caso da literatura, pode-se pensar — e efetivamente muitas vezes se pensa dessa forma — que a ousadia estaria restrita ao artista, ao escritor, mas não a todos os outros que participam do mundo literário. Críticos, teóricos, leitores, tradutores, historiadores deveriam, então, *play safe*, recolherem-se a uma posição defensiva, deixando a beleza do espetáculo entregue apenas aos escritores.

10

O primeiro problema dessa visão é que mesmo o escritor nunca deixa de ser, ele próprio, ainda que por vezes ingenuamente, leitor, teórico, crítico, tradutor e historiador; não há ato de escrita que não implique um ato crítico, que não seja tributária de determinada leitura histórica ou teórica. Todo escritor é antes de tudo um leitor, e sua escrita é consequência direta das leituras que fez. Como mostraram os pensadores da Escola de Constança, a leitura é um ato crítico e histórico — por isso, ler é produzir um corte ativo, uma escrita, no mundo. Quando escreve, o escritor intervém criticamente ao privilegiar determinada leitura, mesmo que com isso não venha a determinar quais serão as leituras feitas da sua escrita.

O crítico e o teórico, por sua vez, se eles não se deixam contaminar pela embriaguez da literatura que estão abordando, se suas produções não estiverem minimamente intoxicadas pela arte criticada, eles não terão feito o seu trabalho de forma intensa. Para abordar, repito, é preciso estar a bordo, participar da viagem, sofrer com suas atribuições, antecipar a chegada, experimentar a partida. Ambos amam a literatura e vivem nos seus arredores por, de certa maneira, terem sido contaminados por ela, por terem de algum modo participado de sua viagem.

*O amante da literatura* é antes de tudo um livro oriundo do amor pelo literário, pela poesia, pelas narrativas, pelo que elas contêm de ficção e realidade, de imaginado e real. Mas é também um livro de pensamento, de diálogo com todos aqueles que ajudam a pensar a literatura como o fenômeno enigmático que é. Por isso, são convidados para essa cena dialógica outros amantes da literatura, os próprios escritores amados, além dos pensadores e críticos que fortalecem esse amor: Mário de Andrade, Roberto Corrêa dos

Santos, Campos de Carvalho, Robert Musil, Giorgio Agamben, um crítico de cara e baba bovina (esse aqui como presença negativa), Gilles Deleuze, Charles Baudelaire e Nietzsche se sentam nas cadeiras mais próximas do autor. Não se trata, evidentemente, de desvendar o enigma literário, mas devolver à literatura a potência que ela deve ter para o mundo e para nossas vidas.

Ao dar a este livro o nome de *O amante da literatura*, o que Alberto Pucheu coloca em cena é o amor ousado pela literatura que, em seu percurso, fez dele poeta (poeta-surfista, poeta-boxeador, poeta-viajante, poeta-arranjador, poeta-tradutor), professor, crítico, teórico, tudo isso alinhavado pelo leitor que é. Sua costura mais explícita é certamente a das leituras de poetas, romancistas, críticos e filósofos, mas a teoria e crítica aqui presentes são inseparáveis (dentro de sua indiscernibilidade) do devir-poeta que permeia sua obra. A ousadia *unsafe* de seu trabalho é não ter medo de errar, sabedor que os poetas nunca erram desde que estejam sempre trabalhando em função do risco implícito que a criação poética deve ter. Quem não leu este livro sob este prisma, que volte à primeira página e comece de novo. Começar de novo, aliás, é o que fazemos quando acabamos de ler um poema de que gostamos. E se passamos a amar esse poema, nunca o deixaremos de lê-lo e relê-lo, sempre pela primeira vez. Porque somos todos, num nível ou noutra, implícita ou explicitamente, sem o saber ou não, leitores, escritores, críticos, tradutores, pensadores, historiadores — somos todos amantes da literatura.





foto: Bianca Peregrini

Nascido em 1966, Alberto Pucheu é poeta, ensaísta e professor de Teoria Literária da UFRJ. Publicou os livros abaixo listados.

### **Ensaio:**

*Pelo colorido, para além do cinzento; a literatura e seus entornos interventivos.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2007. (Prêmio Mário de Andrade, Ensaio Literário, da Fundação Biblioteca Nacional/MinC, 2007)

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

### **Organização de livro:**

*Poesia(e)Filosofia; por poetas-filósofos em atuação no Brasil .* Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1998.

*Nove abraços no inapreensível; filosofia e arte em Giorgio Agamben.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2008.

### **Poesia:**

*Na cidade aberta.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1993.

*Escritos da frequentação.* Rio de Janeiro: Ed. Paignon, 1995.

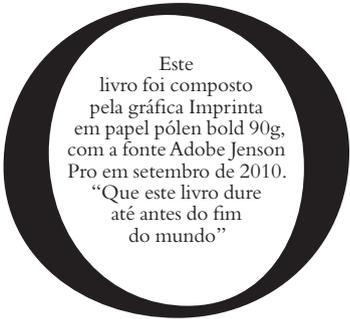
*A fronteira desguarnecida.* Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1997.

*Ecometria do silêncio.* Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

*A vida é assim.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

*Escritos da indiscernibilidade.* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

*A fronteira desguarnecida (Poesia Reunida 1993-2007).* Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.



Este  
livro foi composto  
pela gráfica Imprinta  
em papel pólen bold 90g,  
com a fonte Adobe Jenson  
Pro em setembro de 2010.  
“Que este livro dure  
até antes do fim  
do mundo”



