

Filipe Bitencourt Manzoni

Pequeno percurso pela poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto: por uma leitura menos pessimista do presente

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Literatura
Orientador: Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim
Coorientador: Profa. Dra. Luciana Maria Di Leone

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Manzoni, Filipe Bitencourt

Pequeno percurso pela poesia de Caio Meira e
Paulo Henriques Britto : por uma leitura menos
pessimista do presente / Filipe Bitencourt Manzoni
; orientadora, Susana Celia Leandro Scramim,
coorientadora, Luciana Maria Di Leone, 2018.
258 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia Brasileira. 3. Poesia
Contemporânea. 4. Caio Meira. 5. Paulo Henriques
Britto. I. Scramim, Susana Celia Leandro . II. Di
Leone, Luciana Maria. III. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Literatura. IV. Título.

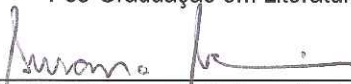
“Pequeno percurso pela poesia de Caio Meira e Paulo
Henriques Britto: por uma leitura menos pessimista do
presente”

Filipe Bitencourt Manzoni


Esta TESE foi julgada adequada para a obtenção do título

Doutor(a) EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.




Prof^a Dr^a Susana Celia Leandro Scramim (UFSC)
ORIENTADOR(A)



Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

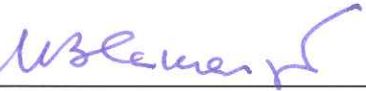
BANCA EXAMINADORA:



Prof^a Dr^a Susana Celia Leandro Scramim (UFSC)
PRESIDENTE



Prof. Dr. Raul Hector Antelo
(UFSC)



p/ Prof. Dr. Bairon Véléz Escallón (via Videoconferência)
(UFSM)



Prof^a Dr^a Celia de Moraes Rego Pedrosa
(UFF)

AGRADECIMENTOS

(sem qualquer motivo para a ordem em que aparecem) a Susana e Luciana que não só me ajudaram a entender o que eu queria escrever mas também me permitiram gostar disso; a Caiett, Marcio, Tocha e Miag pelos descompassos e sintonias; a Ju, que acho que a cada vez que possa ler esse agradecimento ele devia ser atualizado pra ser por algo novo; a Zambelli, Ary, Secchin, Pucheu (que deu a ideia de floripa), João Camilo, Igor, Raúl, Nonato, Byron, Jefferson, Otávio (Susana e Luciana de novo) por terem sido professores que estão escritos em qualquer coisa que eu escreva; ao Lazarre, por tantos papos sobre Freud madrugada adentro lá naquele país gelado; ao Wayne, que dando uma carona me salvou de uma enrascada muito grande; a Daiane, Victor, Luana, Rafael e Thaís, que há uma década já estão em algumas das melhores memórias da faculdade de letras da UFRJ; a Julia que esteve presente mais no início dessas ideias mas que ensinou, sem querer, o mais importante sobre o humor; ao Dionísio, a melhor companhia no Café Nine e no Rudy's, ao Maurício, que deu aquele apoio na chegada em floripa e que sugeriu, em algumas conversas, um monte dessas coisas que estão aqui na tese; ao Guil, por esses incríveis e geralmente improváveis encontros e pelo som; a Adriana, Felipe, Alex, Ari, Christy, Bere, Diego, Daniel, pessoas que estiveram nos últimos quatro anos frequentando os mesmos papos acadêmicos de bar (e ocasionalmente a mesma navilouca); a Pedro, Chico, Vini, Bianca, Bibiana, seja lá onde estiverem por esses dias, só pela possibilidade de a gente se reencontrar lá por Santiago um dia desses; ao Alberto, por ter também sobrevivido àquele tornado e vivido pra fazer som; a Caio e Paulo, porque, a bem da verdade, sem eles não tinha tese; a David, Janaina e Hannah, por fazerem desse tempo nos eua uma porção de lembranças maravilhosas (e mais uma saudade pra coleção); a umas duas ou três pessoas que ficariam lindas na dedicatória, mas viveram muito rápido pra poder ver ela escrita (e aqueles “*in memoriam*” sempre me pareceram meio pesadões, me desculpem); a Andrea e ao tio Vinicio, por uns tantos papos pela madrugada ouvindo música, uma tradição que já conta uns vinte e tantos anos; a vó Alba, de quem vou cobrar sim que leia esse calhamaço; a Capes que financiou essa pesquisa com uma bolsa de doutorado e mais um extra pra ir passar frio numas bibliotecas no outro hemisfério; aos inúmeros compositores que estavam tocando o tempo inteiro enquanto eu escrevia isso aqui (e as outras duzentas páginas também) e finalmente aos outros colegas de copo e de cruz que posso ter esquecido, me desculpem, pago uma cerveja na próxima.

*Na avenida girando
estandarte na mão pra anunciar*
(Geraldo Vandré, 1967)

*Ano passado apesar da dor e do silêncio
eu cantei como se fosse morrer de alegria*
(Belchior, 1977)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura da produção poética de Caio Meira e Paulo Henriques Britto que escape de categorias pautadas pelo esgotamento e pela negatividade e se situe num horizonte da possibilidade aberta do contemporâneo. Para tanto, propomos três cenários principais de leitura: primeiramente a partir de uma problematização do conceito de contemporâneo, buscando destacá-lo de uma mera reatualização cronológica epigonal de um paradigma histórico teleológico; em um segundo contexto, nos ocupamos do problema de uma concepção da linguagem operada pelo signo da negatividade segundo algumas proposições da filosofia que se voltou para a questão dos indicativos de enunciação durante a segunda metade do séc. XX, e, finalmente, em nosso terceiro cenário nos voltamos para a proposição de uma teoria do humor como uma alternativa possível a alguns dos diagnósticos típicos da modernidade como constatação de uma tragédia iminente. Tomamos as obras dos dois poetas não como representantes ou mais significativas dentro de qualquer recorte geracional, mas sim como duas produções que nos oferecem uma oportunidade de observar, apesar da grande distância entre seus contextos de recepção e entre suas opções temáticas e formais, um mesmo gesto que parece resistir a alguns dos paradigmas pelos quais a poesia moderna e a contemporânea têm sido pensadas recorrentemente. O objetivo final de nosso trabalho é gerar, a partir da leitura de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, alternativas críticas e teóricas que reabram algumas questões engessadas no trato com a poesia e com a contemporaneidade.

Palavras-chave: Poesia contemporânea brasileira. Caio Meira. Paulo Henriques Britto.

ABSTRACT

This piece of research aims at offering an analysis of the poetical works of Caio Meira and Paulo Henriques Britto which does not adhere to the negative notions through which literary criticism usually reads contemporary poetry. The main concern here lies in reading the poetry of Meira and Britto without disregarding the yet-open potential of the pieces. Regarding the structure of the analysis, it will be divided into three main chapters: the first, a questioning of the concept of history that is attached to the notion of contemporary; second, this dissertation will approach the negativity inherent to the concept of language in modern philosophy, and, finally, in the third chapter, it will propose a humor theory as possible alternative to some of the usually tragic diagnosis of modern poetry. The poems of Caio Meira and Paulo Henriques Britto are not taken as more significant or exemplary of contemporary Brazilian poetry. Instead, they are seen as an opportunity for reading in two considerably distant poetic works (considering their usual reception and their thematic and formal structure), the same gesture of resistance to the paradigmatic representations of modernity. Finally, the main objective of this study it is to create, through the poetry of Meira and Britto, alternative tools for contemporary criticism; other than the usually conclusive and dormant propositions with which contemporary poetry is often read.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Caio Meira. Paulo Henriques Britto.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	15
1.1	É possível rir com Hegel	16
1.2	Roubar e não poder carregar	28
2.	INTERLÚDIO 1: Auroreal	37
3.	CAPÍTULO 1: Antes do fim.....	45
3.1	Historia, hermenêutica e temporalidades extremas	46
3.2	Véspera: o contemporâneo como tensão	51
3.3	Entre-fôlegos	58
3.4	“Há muito a fazer”: o acontecimento	64
3.5	Benjamin e a aposta	70
3.6	O utópico	77
3.7	Utopia e ereção	88
3.8	Pós-utópico e crise	99
3.9	Crepuscular	106
4.	INTERLÚDIO 2: Contingente, pessoal e intransferível...115	
5.	CAPÍTULO 2: Isto aqui agora	123
5.1	Fotografia e Dêixis	124
5.2	Dêiticos e indicadores	130
5.3	Este poema: metalinguagem e shifters	140
5.4	Comunhão fática	147
5.5	O risco do “nada” e o vocativo	158
5.6	É com você mesmo	172
6.	INTERLÚDIO 3: O tempo que faz	181
7.	CAPITULO 3: A menos insistente das utopias	187
7.1	O humor	188
7.2	Super-heróis	199
7.3	Uma tirada de cena	208
7.4	Humor em tom menor: a menos insistente das utopias	218
8.	INTERLÚDIO 4 (ou epílogo): Segredos e um déjà-vu antes do amanhecer	235
	REFERÊNCIAS	245

1 INTRODUÇÃO

Em uma de suas famosas recusas de prefácios e introduções, Hegel aponta o quanto toda obra deveria começar com “a coisa mesma”, sem rodeios, direta ao ponto. Trata-se de uma afirmação obviamente paradoxal, na medida em que inscreve a recusa da introdução como gesto residual em uma introdução, ainda assim, necessária. Uma obra que começasse, rigorosamente, com “a coisa mesma” correria o risco evidente de que “a coisa mesma” fosse tomada como uma introdução e não como argumento central. Sendo, de nossa parte, diretos ao ponto, começamos de um lugar muito distante “da coisa mesma”: nosso interesse não é nos prefácios hegelianos ou em suas recusas paradoxais, mas sim na leitura das obras poéticas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto. Apenas esbarramos no nome de Hegel quando já consideravelmente distantes da “coisa mesma”, ponto ao qual já nos voltaremos.

Essa “coisa mesma” que constitui nosso interesse poderia ser ainda situada, em uma formulação um pouco mais detida, como uma tentativa de ler, a partir das poesias de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, uma espécie de resíduo que parece resistir aos modelos críticos pautados pelo signo da negatividade e do esgotamento. Se o espaço introdutório nos desobriga, pelo menos por ora (e, de fato, esboçaremos novas formulações para essa “coisa mesma”), de uma definição mais precisa, é necessário reconhecer, desde já, uma certa dificuldade de delimitação de um único conceito central extensível a toda nossa proposta crítica.

É provavelmente por conta dessa dificuldade que nossa proposta de leitura se desdobrará em três contextos teóricos consideravelmente distintos. Sua heterogeneidade não impede, porém, que um mesmo movimento central possa ser observado, o que nos permitirá uma série de paralelos ao longo de nossa argumentação, geralmente em notas de rodapé, mas ocasionalmente também em retomadas mais diretas. cremos, porém, que esse eixo central possui mais formulações possíveis (de fato, ele será reformulado diversas vezes em nosso percurso) do que nos parece interessante haurirmos em uma definição inicial.

Nesse ponto é que Hegel nos será útil, isto é, como uma teoria *possível* (mas não única) desse gesto comum que atravessa, analogamente, nossas três linhas de investigação. Ao mesmo tempo, a retomada de Hegel ainda nos permitirá esboçar um “mapa geral” de cada um de nossos três capítulos de maneira, cremos, suficientemente precisa e não tão exaustiva. Em seguida a obra hegeliana será quase que

completamente abandonada, permanecendo, no correr de nossa investigação, uma espécie de espectro, quando muito, habitante das notas de rodapé.

Um segundo problema que cabe sanarmos de início diz respeito a uma explicação do percurso que tomaremos dentro das obras de Caio Meira e Paulo Henriques Britto e a maneira pela qual pretendemos lê-las (adiantamos, de uma forma deliberadamente disparatada). Propomos, assim, dois momentos para nossa introdução. Primeiramente, nos deteremos em um bloco que chamaremos “É possível rir com Hegel”, no qual nos voltaremos para nosso percurso estritamente teórico, desdobrando o “espectro hegeliano” para os três contextos epistemológicos nos quais pretendemos ler as poéticas de Caio e Paulo. O que interessará é precisamente essa tentativa de ler, a partir de uma relação extrapolativa com Hegel, uma possibilidade de formulação para o gesto comum que guiará todo nosso percurso.

Em nosso segundo tópico, “Roubar e não poder carregar”, nos voltaremos para uma apreciação metacrítica inicial a respeito da recepção de nossos dois poetas. Caio e Paulo não possuem os mesmos leitores, de maneira que cabe uma breve exposição a respeito dos seus cenários recorrentes de recepção, bem como uma justificativa de nossa própria escolha de objeto de estudo. Frente a esse cenário, apresentaremos ainda os motivos de nosso recorte disparatado, bem como algo como nossa própria intenção crítica inicial nesse disparate.

Uma última palavra, antes de nos voltarmos para Hegel, caberia ainda a respeito dessa disposição de nossa introdução em dois blocos principais. Separando o nosso percurso teórico do posicionamento crítico incorremos em uma certa traição do procedimento que seguiremos durante todo nosso estudo, durante o qual as duas linhas seguirão sempre lado-a-lado. Cremos, porém, que, para um momento de um “quadro geral” introdutório, sobrepor os dois percursos resultaria em uma flagrante confusão, não nos permitindo ir a fundo em nosso problema de tradução hegeliana simultaneamente a uma apreciação a respeito da dissimetria entre as recepções de Caio e Paulo. Para poupar os malabarismos textuais que seriam necessários a essa abordagem conjunta, tomamos a liberdade de bipartir nossa introdução em algo como duas explicações possíveis para um mesmo itinerário.

1.1 É possível rir com Hegel

Nosso interesse em Hegel se coloca, à primeira vista, como um problema de tradução. Em uma observação a respeito do conceito de

Aufheben, o filósofo alemão ressalta, em sua *Ciência da lógica* o quanto o termo, cujo sentido, ambivalente entre *manter* e *superar*, demonstraria um caráter especulativo inerente à língua alemã: “surpreendente deveria ser o fato de que uma língua chegou a empregar uma e mesma palavra para duas determinações opostas. Para o pensamento especulativo é estimulante encontrar na língua palavras que tem nelas mesmas um significado especulativo” (HEGEL, 2011 [1812-1816], p. 98).

Em sua tese a respeito de um problema decorrente da tradução de Hegel, José Pinheiro Petirle chama a atenção para o quanto o filósofo alemão se ampara largamente nessas palavras que condensam em si sentidos contraditórios, constituindo uma espécie de linguagem própria, o “hegelianês”, nas palavras do autor. O problema de tradução de Hegel – ou de como traduzir com uma mesma palavra, em outro idioma, a riqueza das contradições dos termos do “hegelianês” – se coloca, nesse sentido, como uma questão que mantém uma relação íntima com a filosofia hegeliana mesma, na medida em que esta se constituiria como uma “*mediação* da especulação filosófica em substituição às oposições do entendimento” (PETIRLLE, 2005, p. 20) que decorrem da união *imediate* de contrários (a expressão é de Petirle) presente nos termos antitéticos.

Esse privilégio das palavras de sentidos contraditórios revela, assim, no cerne do elogio de Hegel, mais do que uma característica inerente à língua, uma defesa linguística do procedimento filosófico especulativo *hegeliano*. Tomemos o texto de Petirle:

O elogio de Hegel à *língua alemã* é um louvor da *filosofia hegeliana* à língua alemã. Os dois princípios orientadores que aqui estão em jogo são: negar o discurso instaurado pelo entendimento (*Verstand*), marcado pela fixação dos aspectos, e afirmar o movimento da razão (*Vernunft*) que ultrapassa a fixidez dos sentidos instaurados. Motivo de júbilo para a filosofia especulativa, o gênio da língua alemã consiste em possuir, na imediatidade viva de uma língua natural, uma referencia para propagar as exigências próprias do conceito filosófico (*Ibidem*, p. 21)

A “hegelianidade” do elogio à língua alemã se traduz, portanto, por Petirle, em uma maneira de manter o pensamento em um fluxo constante, para além de uma amarração em uma equação precisa e estática. Trata-se de uma maneira de não “fechar” um sistema, mas sim de manter o pensamento sempre em trabalho, mantendo tensa a

contradição condensada em um mesmo termo. O elogio hegeliano, portanto, não apenas se vale da *Aufheben*, manter/suspender, como um vocábulo exemplar, mas como próprio modelo do que deve ser elogiado na língua alemã, isto é, a possibilidade de *manter* e *superar* uma contradição simultaneamente.

Cabe nos determos agora em dois pontos desse problema de tradução que nos permitirão desdobrar essa discussão para outros contextos: um decorrente especificamente do vocábulo *Aufheben*, e um segundo que diz respeito a uma problemática mais ampla, que aponta para uma questão inerente a toda tradução.

Primeiramente, mais do que apenas justapor *dois* sentidos tal qual exposto por Hegel, o vocábulo *Aufheben* mantém uma série de outros sentidos e acepções possíveis, fazendo com que sua tradução seja um problema de proporções e implicações ainda maiores. Mantermo-nos apenas nos dois sentidos propostos por Hegel não deixa de ser, portanto uma maneira de fixar a dialética em uma configuração específica, *mantida/superada* numa mesma palavra, ao passo que reabrir seu problema pelo viés da tradução reabre a questão para os diversos outros sentidos não tão antitéticos assim, cuja esquematização em um conceito é ainda mais vasta do que a oposição entre manter e suspender.

De fato, em um artigo seis anos posterior à sua tese de doutoramento supracitada, Petirle se volta especificamente para o conceito de *Aufheben* lido como uma “meta-categoria da lógica hegeliana”, cuja tentativa de tradução apontaria para onze termos diferentes, conforme se voltasse para uma ou outra vertente de interpretação da obra de Hegel. Seja tomada enquanto “suprassunção”, “superação” ou “suspensão” (termos mais recorrentes nas traduções em português), a própria dificuldade de tradução parece advogar pelo princípio motor inexaurível pretendido por Hegel.

As diferentes alternativas de tradução incorreriam, nesse sentido, não apenas em uma questão de traduzir a *Aufheben* em diferentes *interpretações* – à exemplo da opção escolhida por Ernst Bloch de traduzir *Aufheben* por “*suspensión*” em seus estudos sobre a filosofia hegeliana publicados originalmente em espanhol, o que nos dá a ler um Hegel muito diferente daquele no qual a *Aufheben* é traduzida por “superação” – , mas também em uma oportunidade de abrir possibilidades não só especulativas, mas também francamente extrapolativas para a leitura de todo o sistema filosófico hegeliano. Cada uma das acepções possíveis do vocábulo se abre não apenas em opções diferentes de tradução, mas contextos distintos de leitura que são, no limite, inexauríveis, e, portanto, apenas extrapoláveis.

Em segundo lugar, o que está no centro do elogio ao caráter especulativo da língua alemã através da palavra *Aufheben*, poderia ser lido, não apenas no hegelianês ou na língua alemã, mas, potencialmente, em qualquer enunciado linguístico. Trata-se de uma decorrência do próprio funcionamento da linguagem na medida em que esta opera com palavras e estas não apenas possuem um “caráter especulativo” – sentidos não necessariamente contraditórios, mas raramente inequívocos –, mas se constituem como uma porta sempre aberta à extrapolação interpretativa a partir das imprecisões de seus sentidos.

Nossa proposta consistiria, portanto, em uma maneira de nos aproveitarmos dessa porta aberta pela imprecisão própria das palavras para desdobrarmos alguns equívocos possíveis das operações de leitura em caminhos alternativos. Nosso gesto se converteria, assim, como gostaria Hegel, em uma resistência à aceitação de um sistema totalizante, fechado, de significação – possivelmente, uma nova formulação para nossa “coisa mesma”.

Esse caminho interpretativo que opera desde uma abertura dos sentidos antitéticos que residem em uma mesma palavra ainda foi abordado por Sigmund Freud em “A significação antitética de palavras primitivas”, em 1910. O breve texto de Freud parte de um panfleto de um linguista do final do século XIX, Carl Abel, para ilustrar uma ponte possível com sua teoria exposta em *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 2001 [1900]). O que, na teoria de Freud seria, nos sonhos, uma “liberdade de representar qualquer elemento por seu contrario de desejo” (FREUD, 1996 [1910], p. 161) se ilustraria pela tese, defendida por Abel, de que as línguas primitivas teriam a característica de atribuir, através de uma mesma palavra, dois sentidos claramente antitéticos.

De fato, em sua retomada da literatura científica a respeito dos sonhos, o próprio Freud nos permite ler, já em seu *A interpretação dos sonhos* (FREUD, 2001 [1900]), a partir de uma citação, uma ponte hegeliana possível, embora mais próxima de um desconforto do que de um elogio, entre os sonhos e Hegel: “Spitta cita uma afirmação de Hegel segundo a qual os sonhos são destituídos de qualquer coerência objetiva e razoável” (FREUD, 2001 [1900], p. 66). O percurso de interpretação dos sonhos de Freud ainda se colocaria, também, como um problema de *tradução* na medida em que o psicanalista austríaco rejeita as interpretações dos “livros dos sonhos” orientais porque estes, que originalmente baseavam a maioria de suas interpretações a partir de semelhanças entre sons, inevitavelmente se tornariam inúteis quando em suas *traduções* ocidentais (*Ibidem*, p. 102 nota de pé de página).

Voltemo-nos, porém, para o centro do argumento linguístico-interpretativo de Freud. O emprego de uma mesma palavra para usos contraditórios – que aparece em seu texto como um efeito de “condensação” –, nos é apresentado em diversos momentos da *Interpretação dos sonhos* como uma forma de operar com as palavras como se fossem “imagens” (*Ibidem*, p. 61) ou “coisas” (*Ibidem* p. 262), tal como ocorreria nos chistes, durante a infância, ou ainda (sendo esse cenário o mais interessante para nossa leitura) “como ocorre ao se compor um poema” (*Ibidem*, p. 298).

As palavras, quando tomadas enquanto imagens e não conceitos, estariam, portanto, sujeitas a essa interpretação especulativa “por serem o ponto nodal de numerosas representações” (*Idem*) e poderiam, segundo Freud, “ser consideradas como predestinadas à ambiguidade” (*Idem*). Trata-se, portanto, de um cenário muito semelhante ao mesmo elogio do “caráter especulativo” feito por Hegel à língua alemã através da *Aufheben*. Infelizmente, a falta de rigor filológico, isto é, pelo fato de Freud confiar excessivamente nos apontamentos de Carl Abel em “A significação antitética de palavras primitivas”, levou seu texto a sofrer uma embaraçosa “correção” feita pro Benveniste em um artigo de 1956 “Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana” (BENVENISTE, 1995 [1966], p. 81-95) bem como a uma interessante recomendação à qual cabe nos voltarmos.

O linguista francês desmente a maior parte dos falsos cognatos através dos quais Carl Abel embasou sua teoria, mostrando o quanto as “fecundas comparações entre a simbólica do inconsciente e certos processos típicos da subjetividade manifestada no discurso” (*Ibidem*, p. 93) poderiam ser melhor observadas não no campo de uma pretensa (e errada) filologia, mas, na mesma esfera do poético intuída por Freud, isto é, nos “processos estilísticos do discursos” (*Idem*).

Essa recomendação de Benveniste a Freud (de pensar a “predestinação a ambiguidade” desde os textos estéticos) ainda nos permite retomar o problema do “caráter especulativo” tal qual o líamos em Hegel por um viés alternativo. Trata-se, afinal, da mesmíssima recomendação feita por outro eminente filósofo do século XX, Theodor Adorno, para a leitura dos textos de Hegel em seu ensaio “*Skoteinos* ou como ler” (ADORNO, 2013 [1970], p. 175-246).

O texto de Adorno poderia ser situado, precisamente, como um mecanismo de extrapolação do caráter especulativo da língua tal qual viemos esboçando até aqui. Adorno nos diz que “o caráter indeciso é associado a essa filosofia [de Hegel], em concordância com a doutrina de que o verdadeiro não deveria ser apreendido em nenhuma tese

particular, em nenhuma expressão positiva limitada” (*Ibidem*, p. 178). Também Adorno abre a questão para um paradigma não apenas do “hegelianês”, para retomarmos a expressão de Petirrlle, mas para a linguagem como um todo:

O mandamento da clareza impõe à linguagem uma exigência fútil, que ele deseja ver satisfeita ininterruptamente, aqui, agora e imediatamente. Ele pede algo que a linguagem não pode garantir na imediatez de suas palavras e sentenças, mas apenas em sua configuração e apenas de modo fragmentário. Melhor seria um procedimento que evitasse cuidadosamente definições verbais como meras etiquetas, modelando os conceitos ao levar em conta, de maneira mais fiel, o que eles dizem na linguagem, ou seja, fazendo deles virtualmente nomes¹ (*Ibidem*, p. 196).

A leitura proposta por Adorno, ao mesmo tempo em que ataca a rigidez pretendida pelo sistema hegeliano, segue sua sugestão especulativa, transferindo-a para um cenário de experimentação equívoca, fato admitido pelo próprio Adorno: “Ele [o intérprete ideal de Hegel] deveria fazer aquilo que Hegel não fez: produzir o máximo de pregnância possível para trazer à luz aquele rigor do movimento dialético que não se contenta com a pregnância” (*Ibidem*, p. 200). Extrapolar as “figuras de linguagem”, se converte em uma maneira de não tomá-las “ao pé da letra, mas ironicamente, como travessuras” (*Ibidem* p. 207).

Finalmente, nosso eixo duplo de leitura que parecia seguir uma progressão paralela – Adorno-Hegel e Benveniste-Freud – se entrecruza numa mesma sugestão: a obra de Walter Benjamin. Adorno nos diz que

¹ Caberia ressaltar ainda que, embora não seja o ponto central do texto de Adorno, um problema da tradução também poderia ser lido no correr de sua argumentação, na medida em que o filósofo alemão perpassa a afirmação de Horkheimer segundo a qual só compreenderia Hegel “aquele que sabe o dialeto suábio” (*Ibidem* p. 210), ou ainda, em uma analogia curiosa, quando Adorno sugere que o procedimento de leitura de Hegel deveria ser “comparável ao de um imigrante que aprende uma língua estrangeira” (*Ibidem* p. 197): “muitas palavras se revelarão graças ao contexto, mas permanecerão extensamente circundadas por um halo de indeterminação até o momento em que elas se desmistificam totalmente melhor do que permitiria um dicionário” (*Idem*). Juntamente com um problema da tradução, se trataria ainda de um problema de *uso*, isto é, a leitura especulativa deveria ser pensada como uma experiência necessariamente equívoca e tateante.

“o pensamento de Hegel, bem com sua forma literária é aquilo que Benjamin denominou de dialética na imobilidade” (*Ibidem*, p. 229-230). O pensamento benjaminiano das imagens dialéticas seria, portanto, para Adorno, o desdobramento específico dessa leitura de Hegel desde suas “travessuras”.

No que toca nossa linha de leitura que passa por Freud e Benveniste, a ponte nos é oferecida por Jasiel César, que, em seu *Walter Benjamin on Experience and history: Profane illuminations* (CÉSAR, 1992), nos diz que “a interpretação dos sonhos é a própria metáfora para a abordagem metodológica benjaminiana das imagens dialéticas” (*Ibidem*, p. 142 tradução nossa²). César ainda prossegue:

In Freud’s theory of dream interpretation seems to reside the hidden methodological element of Benjamin’s dialectical images, as they relate to his conception of history. The clue to this assumption is given by Benjamin itself: ‘In the dialectical image, the past of a particular epoch is also ‘the past from time immemorial’. As such though, it manifests at any given time a very specific epoch: that is, the one on which humanity, rubbing its eyes suddenly recognizes the dream image as such. It is at that point that the historian takes on the task of dream interpretation’ (*Idem*)

Cabe retomarmos nosso trajeto até aqui, já que a mesma ponte que nos conduz às imagens dialéticas benjaminianas, nos levará de volta ao nosso ponto inicial, e é através do rearranjo dos elementos que surgiram nesse pequeno percurso é que poderemos situar os três cenários de leituras que constituem nossos capítulos centrais.

Um mesmo gesto parece atravessar não apenas o elogio ao caráter especulativo da língua por parte de Hegel, o interesse freudiano nas imagens dos sonhos, as recomendações de uma leitura estética por parte de Adorno e Benveniste, mas também a proposição das imagens dialéticas benjaminianas. Trata-se de um gesto comum que nos servirá como uma última formulação de nossa própria proposta de leitura: onde a *Aufhebung* – “um dos conceitos mais importantes da filosofia”, segundo Hegel – poderia designar a resolução ou síntese de uma tensão, nos interessa ler um problema de interpretação ainda (e sempre) em aberto. Dessa maneira, a própria palavra que designa o diagnóstico de uma superação ou de um “fechamento” (e as leituras de Hegel na

² “Dream interpretation is the metaphor itself for Benjamin’s methodological approach to the dialectical images” no original, em inglês.

tradição filosófica ocidental o situam, frequentemente, como o exemplo máximo de um sistema filosófico fechado) se desdobra em uma *imagem* (para falarmos com Benjamin, mas também com Freud) na qual lemos não um “recomeço” – caminho que apontaria para uma legitimação da “superação” –, mas uma radical desautorização da própria possibilidade do fechamento.

Dissemos, porém, que a mesma ponte que reconduz as imagens dialéticas a uma potencialidade inerente à própria leitura extrapolativa de Hegel nos levaria, ainda, ao ponto de partida para nosso primeiro capítulo. Tentar ler Hegel segundo a sugestão de Adorno, “à contrapelo” (ADORNO, 2013 [1970], p. 236) nos leva a outra célebre sugestão de leitura à contrapelo, proposta por Benjamin, não tanto em relação direta aos textos hegelianos, mas sim aos seus desdobramentos na formação do conceito moderno de história. Nos interessará, assim, em nosso primeiro capítulo, observarmos o quanto a priorização, nos poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, de uma temporalidade do *ainda não* nos permitirá reabrir o problema do conceito de história a partir de uma tensão com uma teoria do contemporâneo.

Partiremos, para tanto, da identificação de uma “temporalidade extrema” recorrente nos poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, uma espécie de insistência em um presente tomado enquanto véspera tensionada até o limite de qualquer resolução. Interessará observar o quanto essa priorização do iminente nos aproxima, precisamente, de um recorte do histórico que tem nas imagens dialéticas benjaminanas seu modelo prototípico: o contemporâneo. Nesse sentido, a temporalidade presente nos poemas de Caio e Paulo não apontaria para uma “superação”, mas sim para o tensionamento do que *ainda não* se deu, para o que *demora* e não permite asserções, apenas apostas.

Perpassaremos, assim, alguns caminhos possíveis que parecem empreender esse deslocamento no conceito (ou na imagem) do histórico. Primeiramente, a partir dos desdobramentos do conceito de Hans Ulrich Gumbrecht de “temporalidades extremas”, em seguida, em algumas teorias do presente/contemporâneo em tensão com o histórico tal qual flagramos nas obras de François Dosse, Giorgio Agamben e François Hartog. Finalmente, buscaremos, a partir de um diálogo entre as obras de Walter Benjamin e Ernst Bloch, uma alternativa através da categoria do utópico, precisamente, uma prevalência do *possível* sobre qualquer imagem de esgotamento.

A potencialidade utópica, o “princípio esperança” de Bloch, se revela assim um cenário privilegiado para pensarmos essa temporalidade das apostas, irredutível ao diagnóstico de qualquer “fim da história”. Os

poemas de Caio e Paulo nos oferecem, nesse sentido, diferentes imagens e blocos temáticos que parecem manter em seu centro essa desautorização de um esgotamento a partir da categoria utópica sempre aberta do *possível*, isto é, do que *ainda há para fazer*.

Uma flexão vocabular nos permite, agora, voltarmos uma vez mais ao nosso ponto inicial, Hegel, e, ao mesmo tempo, estabelecer uma ponte entre o primeiro e o segundo capítulos. Se em nosso primeiro capítulo nos interessará pensar, através do potencial utópico, uma acontecimentalidade na *história* (tomamos aqui a “acontecimentalidade” no sentido proposto por François Dosse), o próprio vocábulo, “história”, que traduz o termo alemão *Geschichte*, passará a interessar, em nosso segundo capítulo, enquanto flexão de *Geschehen*, precisamente, o “acontecimento”. Pensar o que pode significar uma abertura do pensamento ao “acontecimento” foi a temática pela qual, segundo Jean-Luc Nancy, Hegel “abre a modernidade” (NANCY, 2006a [1996], p. 176). De nossa parte, interessará “reabrir” a modernidade não mais pelo seu conceito de história, mas pela questão da linguagem e de seus equívocos possíveis ao nomear o acontecimento, o que em nossa reflexão se dará em uma relação problemática entre o significar e o indicar³.

Partiremos, assim, para o mapeamento de uma série de modalidades indicativas da linguagem presentes nos poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto – inicialmente a partir das mais típicas, os dêiticos, abundantes na poesia de Caio (e que nos permitirão pensar uma breve teoria do fotográfico desde sua poesia), mas progressivamente passando para a metalinguagem típica dos poemas de Paulo e finalmente para uma prevalência possível de uma função fática da linguagem – a fim de situarmos o quanto a recusa comum por parte de suas poéticas de uma “significação simbólica” (tomamos aqui o “simbólico” no sentido peirciano, isto é, na medida em que os símbolos se opõem aos índices) nos permite ler uma ontologia da linguagem tal qual proposta por Giorgio Agamben e Jacques Derrida.

Nossa estratégia consistirá em observar o quanto as diferentes modalidades indicativas nos poemas de Caio e Paulo parecem rejeitar um mesmo eixo comum: precisamente uma linguagem com um

³ Caberia ainda ressaltar que é também a partir de Hegel, mas dessa vez partindo de seu poema “*Elêusis*”, que Giorgio Agamben (um dos marcos teóricos mais relevantes para a nossa reflexão) parte para tratar de um caráter negativo inerente à linguagem, questão que se tornará central para nosso segundo capítulo.

“sentido” consolidado, fechado e inequívoco. Trata-se, portanto, de uma maneira de mapearmos através de quais alternativas linguísticas Caio e Paulo parecem extrapolar o caráter especulativo da língua, na medida em que insistem em construções indicativas, de referencialidade imprecisa, cujo sentido só poderia ser *determinado* a partir de um contexto pragmático que sempre só é referido na medida em que nos escapa. Problematizar, portanto, um paradigma indicativo se coloca como uma maneira de responder, através dos poemas de Caio e Paulo, à indagação de Jean-Luc Nancy frente à filosofia hegeliana do “como permanecer no elemento do assombro” (NANCY, *op. cit.*, p. 180).

Se a *Aufhebung* aparece na *Ciência da Lógica* como primeiro salto especulativo conceitual pelo qual a dialética entre “ser” e “nada” se converte no *Dasein*, o ser-aí, nossa leitura nos conduzirá finalmente a uma contraposição à leitura da prerrogativa dêitica do “ser-aí” como marca de uma incontornável negatividade. Buscaremos ler, no lugar desse caráter *negativo* dos dêíticos, uma *afirmatividade* pragmática inerente ao funcionamento indicativo da linguagem. Nos voltaremos, para tanto, para uma série de abordagens, por parte da linguística moderna, da categoria dos *shifters* ou “indicadores”, observando o quanto a característica impossibilidade de determinação inequívoca por parte dessas partículas abre espaço para um pensamento da linguagem que tem em seu centro a incontornável dependência de um contato.

Finalmente, para nosso terceiro capítulo, uma última retomada de nosso ponto inicial. Para ilustrar seu elogio do caráter especulativo da língua alemã, Hegel lança mão de uma clássica anedota latina. Tomemos a explicação de Petirllle do chiste: “aparece em uma carta de Cícero a Brutus na qual recomenda que Otávio, então imperador augusto e seu inimigo, seja ‘*laudandum adulescentem, ornandum, tollendum*’ – elogiado, distinguido, elevado/destruído” (Petirllle *op. cit.*, p. 69). A palavra latina *tollo* é utilizada por Hegel como alternativa ilustrativa desse caráter especulativo com base em uma piada, uma “travessura”, nos diria Adorno. O que poderia passar, nesse pesado cenário teórico crítico, como um ponto periférico consistirá na questão central em nosso terceiro capítulo: uma teoria do humor nas poéticas de Caio e Paulo.

Estamos, com o humor, em uma encruzilhada que fascinou não apenas Sigmund Freud – na medida em que seu interesse no caráter contraditório dos sonhos ainda o levou ao terreno das piadas, em seu célebre *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (FREUD, 1979

[1905]⁴) – mas também Ernst Bloch, que atribui ao humor, precisamente, a potência de ser um empecilho ao sistema filosófico totalizante de Hegel. Tomemos o trecho de Bloch:

Nesse ponto é de fato surpreendente que justamente Hegel, que na verdade estabeleceu um sistema completamente fechado, não deixando pendente nele absolutamente nada ainda secreto, não-manifesto, conceda ao humor, além da característica crítica uma característica que praticamente aponta para além de tudo. [...] Para ele o humor como *humanismo* é inconfessadamente sempre algo inconcluso. Representa a dissolução de circunstâncias entoadas até o fim precisamente como algo que em si não foi entoado até o fim, como a circulação de uma leveza praticamente futura no esforço e na gravidade do processo. (BLOCH, 2006 [1959] v.2, p. 435)

Nosso capítulo final se coloca, assim, como uma tentativa de restituir à irredutível incompletude de uma leitura extrapolativa, a leveza do humor. Para tanto, nos voltaremos para uma detida retomada da questão do humor por Freud, em seu “O Humor” (FREUD, 1996 [1927]), observando o quanto o que parece, ali, estar em jogo é um rearranjo excepcional de alguns dos principais argumentos da metapsicologia freudiana que nos permitirá ler uma alternativa à identificação narcísica/melancólica como operadora única do super-eu.

Se Jean-Pierre Vernant nos adverte o quanto a “equivoco nas palavras” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 76) é inerente ao pensamento *trágico*, nos interessará repensar algumas das mesmas tópicas pelas quais o moderno foi lido enquanto trágico e melancólico a partir de um “equivoco nas palavras” tomado desde uma perspectiva do humor. Trata-se de lermos, assim, a tragédia moderna como não mais do que uma alternativa possível, mas não única, de leitura de uma “travessura”.

⁴ Utilizamos a versão inglesa de *Os chistes e sua relação com o inconsciente – The jokes, and their relation to the unconscious* – pelo fato de as piadas (ou chistes) propriamente ditas serem francamente prejudicadas em sua tradução para o português, fato que é contornado pela proximidade maior entre o inglês e o alemão, bem como pela grande quantidade de esclarecimentos em notas de rodapé na edição americana, todas essas, inexistentes ou insuficientes na versão brasileira Imago Standard.

Nesse ponto, no que toca nossos poetas, procederemos por dois cenários distintos, embora afins: no que toca a obra de Caio Meira, nos interessa uma espécie de dramatização do próprio mecanismo metapsicológico que Freud propõe para o funcionamento do humor, o que nos levará ainda a uma releitura da problemática da melancolia e dos mecanismos possíveis de introjeção da figura paterna que estão na base da formação do super-eu. Já no que tange à obra de Paulo Henriques Britto, o humor surgirá como uma estratégia de construção e abandono de uma das caracterizações mais tipicamente modernas, a do herói suicida. Os dois poetas parecem, nesse sentido, deslocar, a partir de cenários distintos, uma mesma prevalência da figura trágica do herói, descaracterizando a “compulsão a sofrer” (a expressão é de Freud) inerente à sua concepção martírica.

O humor que pretendemos ler em Caio e Paulo não passará, portanto, por uma interdição do trágico, mas parecerá depender dele, montá-lo como cenário possível para ser abandonado, preterido frente a uma valorização dos mais diversos dados da ordem do trivial. Essa redescoberta afetiva do cotidiano ainda se tornará o centro da questão em nosso último tópico a partir das proposições de Ernst Bloch, quando o humor se desdobrar em uma deriva possível de um resíduo teológico inerente ao modelo trágico do heroísmo moderno, operado pela chave da cotidianidade.

Nossos três eixos, ou antes, nossos três cenários críticos que constituem nossos capítulos, se desenham, assim, como uma maneira de relermos, a partir das poesias de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, um conceito do contemporâneo, uma filosofia da linguagem e uma categoria metapsicológica que possibilitem reabrir o “sistema moderno” no que nele se afigura como um fechamento. É necessário ressaltar, porém, o quanto o esforço por um embasamento crítico e filosófico – quão bem sucedido possa ou não ele ser – nos conduzirá a alguns contextos teóricos por demais extensos, e, com sorte, apenas ocasionalmente, cansativos. Para amenizar esse ponto, e como uma maneira de introdução a algumas das questões que desenvolveremos especificamente em cada capítulo, proporemos ainda quatro “interlúdios” intercalados aos nossos três tópicos centrais.

Nos interlúdios nos voltaremos para questões pertinentes para o desenvolvimento dos capítulos, mas desdobradas desde algumas imagens ou motivos recorrentes, separadamente tomados das poesias de Caio Meira e Paulo Henriques Britto: as imagens da aurora, a questão da primeira pessoa, a leveza provocada pela bem-humorada quebra da expectativa trágica e, finalmente, uma proposição de um paradigma

crítico de leitura. Nos deteremos, assim, a partir de tais imagens, em intuições e associações que serão mais esmiuçadas durante cada um de nossos capítulos, buscando que elas ressoem, conjuntamente, uma primeira vez antes de nos determos em cada contexto específico.

Neste ponto, abandonamos Hegel. Nossa provocação de reabrir o “sistema filosófico mais fechado” a partir do “caráter especulativo” que é sua condição se desdobrará para contextos de leitura por demais distantes para que remetamos nossa reflexão a seus termos. Estes nos servem mais para uma sistematização teórica geral de nossa empreitada do que para os contextos particulares de leitura que perpassaremos. Caberia, porém, manter em mente durante o restante de nossa investigação, se não tanto a pertinência – evidentemente frágil – do que nossa provocação retoma da obra hegeliana, ao menos dois pontos: primeiramente, o esforço central em reabrir todo “sistema fechado” de significação, e em segundo lugar, a tentativa de fazê-lo não apenas a partir de um paradigma estético, como gostaria Adorno – e no limite, talvez o próprio Hegel – mas também a partir de um paradigma cômico, no que este possa ser uma resistência a totalização que se processe na chave da leveza.

1.2 Roubar e não poder carregar

Caio Meira e Paulo Henriques Britto parecem não contar com os mesmos leitores dentro do cenário crítico brasileiro contemporâneo. Uma leitura que se volte para as obras dos dois poetas deveria, se não partir, ao menos ter em mente esse fato: não apenas não existe um estudo comparativo entre as obras dos dois autores (o que é plenamente justificável, dada a quantidade praticamente ilimitada de combinações comparativas possíveis no cenário contemporâneo de leitura), mas, até onde nossa pesquisa nos levou, inexistia também um crítico que tenha se voltado, ainda que em contextos distintos, para as obras dos dois poetas. Da lista dos autores que constam na fortuna crítica de Paulo Henriques Britto, nenhum figura, ao mesmo tempo, na fortuna de Caio Meira.

Tal constatação inicial nos possibilita uma abordagem curiosa, uma espécie de inversão do que pareceria um problema inicial levantado por essa constatação. Mais interessante do que arriscarmos o elogio vazio de um ineditismo na proposta de diálogo entre as duas poéticas, caberia indagar as possíveis razões para essa relação de mútua exclusividade na recepção crítica de Caio e Paulo. Nossa leitura, ainda que disparatada, poderia, nesse sentido, partir não tanto de uma questão

do por que aproximar Caio e Paulo, mas de uma indagação do por que eles estão, em primeiro lugar, tão distantes.

Em primeiro lugar, trata-se de uma distância que se reflete mesmo no nível de um mapeamento geográfico. Apesar de os dois poetas estarem sediados no Rio de Janeiro – Caio, embora goiano, reside no Rio desde meados da década de 80, onde também Paulo residiu, praticamente, sua vida inteira – suas recepções críticas parecem se comportar de maneira muito distinta. Ao menos até o presente momento de escrita desse estudo, os textos acadêmicos que se voltaram para a obra de Caio Meira partem, em sua esmagadora maioria, de críticos e leitores que se encontram no Rio de Janeiro. Seus críticos mais recorrentes, Alberto Pucheu (que assina ainda o posfácio de *Romance*, penúltimo volume de poemas de Caio, que reúne toda sua produção até então), Maurício Chamarelli e Igor Fagundes, todos residem também no Rio de Janeiro e os únicos textos acadêmicos de maior fôlego que se voltaram diretamente para sua poética – *Por um poema chamado vida: escritos inacabados para um corpo inacabável* (2008), dissertação de mestrado de Igor Fagundes, e a tese de Maurício Chamarelli, *Notas a um plano contemporâneo* (2015), que dedica um espaço significativo à obra de Caio –, foram ambos defendidos dentro do mesmo setor de pós-graduação da UFRJ.

No que toca a recepção crítica de Paulo Henriques Britto, o cenário é consideravelmente diferente. Se atentarmos para o ano de defesa e para a instituição de origem dos oito trabalhos acadêmicos que se voltaram para sua poesia, podemos intuir duas tendências iniciais: um interesse claramente crescente por sua poética (sendo que metade das defesas dos referidos trabalhos data dos últimos dois anos) e uma grande diversidade nas instituições de ensino superior nas quais as pesquisas foram realizadas: UFF, Puc-RS, USP, UFPR, UNESP e Puc-Go. Isso, evidentemente, sem contarmos a verdadeira miríade de resenhas de seus livros e artigos pontuais que se renovam a cada novo congresso dedicado à poesia contemporânea, nos quais Paulo Henriques Britto poderia, sem grandes chances de erro, ser contabilizado como um objeto de estudo francamente recorrente.

Se nos detivermos, ainda, na busca de um eixo crítico ou abordagens mais recorrentes para com as obras dos poetas, o que era um contraste geográfico e quantitativo ainda revela uma segunda divergência na qual cabe nos determos e que aponta para um distinto trato para com a “tradição”. Ainda que não configure, pelo espectro reduzido de análise, uma tendência, Caio é frequentemente abordado a partir de uma problematização da imagem de “fechamento” inerente à

categoria do histórico e às linhagens poéticas pré-estabelecidas. Trata-se da abordagem de Maurício Chamarelli em *Notas a um plano contemporâneo* (2015) – na qual a imagem do contemporâneo como um “plano de tensões” se coloca como uma alternativa aos conceitos teleológicos de história e tradição –, e mesmo de Igor Fagundes em *Por um poema chamado vida* (2008), na qual a poesia de Caio se coloca como paradigma de um incontornável inacabamento. A título de curiosidade, em uma busca rápida, a palavra “tradição” aparece, nos dois trabalhos acadêmicos que se voltam para a obra de Caio, apenas quarenta e duas vezes.

Quando nos voltamos para Paulo Henriques Britto, temos um quadro muito distinto. Nos restringindo apenas aos quatro trabalhos defendidos no último ano sobre o poeta, encontramos quatrocentas e noventa e cinco ocorrências do mesmo vocábulo “tradição”. Em um cálculo aproximado, trata-se de, proporcionalmente, cinco vezes mais do que nos trabalhos sobre Caio. Para além do jogo de contagem de palavras, é extremamente recorrente, nos textos que se voltam para a poesia de Paulo, abordagens que priorizam seu diálogo com a tradição. Constam trabalhos que se voltam para seu diálogo com pilares do cânone poético brasileiro ou lusófono – caberia ressaltar o diálogo com João Cabral tal qual abordado por Rômulo Fernandes (2016) ou com Fernando Pessoa, proposto por Gabriel Rachwal (2011) – bem como para suas releituras de tópicos tradicionais – como o metalinguismo (ALENCAR, 2016) e a melancolia, (MENDES, 2016). Outro ponto frequentemente abordado por trabalhos que se voltaram para a poesia de Paulo, e que se situa também em um movimento de tensão entre tradição e inovação, é o que diz respeito às suas alternativas de estrofação e versificação (ALMEIDA, 2009; FERNANDES, 2016 ou MORAES, 2016), em especial suas retomadas de formas clássicas – como a *terza rima*, o soneto e a sextina – e suas propostas de releituras – como o soneteto, a tercina e o soneto simétrico.

Os cenários críticos nos quais são lidas as obras de Paulo Henriques Britto e Caio Meira não apenas contrastam, nesse sentido, em sua extensão, mas parecem se opor também no uso que fazem do diálogo com a tradição. Enquanto Paulo parece sempre lido desde um diálogo e uma releitura de uma linhagem literária e histórica mais ou menos coesa, Caio parece ser lido desde uma inadequação a essas mesmas categorias. É evidente o quanto a concentração dos trabalhos sobre Caio em um mesmo programa de pós-graduação poderia, por conta de uma afinidade teórica, explicar essa tendência, mas isso não torna o contraste menos evidente e nem menos produtivo.

De nossa parte, nossa inquietação teórica, isto que se desdobrará em nossos três capítulos centrais, surgiu da leitura de um gesto comum (embora de difícil delimitação, conforme já dissemos) nos dois poetas, e de uma dificuldade de reconhecer suas poéticas nos diagnósticos críticos que se pautam pela predominância da negatividade decorrente da constatação pós-histórica de um esgotamento dos caminhos possíveis. Tanto Caio quanto Paulo nos pareciam (muito antes de nos voltarmos para conceitos como o utópico de Ernst Bloch, para as modulações da categoria indicativa da linguagem ou o para humor), resguardar sempre uma prevalência do *possível*, um gesto residual que sempre se reatualizaria no presente como resistência às proposições totalizantes de enquadramento em um “moderno”.

Frente à possibilidade aberta de investigar essa mesma inquietação crítica-filosófica a partir de um painel mais amplo de poetas contemporâneos (ou mesmo não tão estritamente contemporâneos assim), optamos por nos determos em Caio e Paulo não por identificar neles uma “poética exemplar” ou privilegiada, mas por duas razões principais. Primeiramente, nos parece que compor um panorama contemporâneo de poetas nos aproximaria perigosamente de uma sugestão de uma “linha de força” ou de um novo “diagnóstico” a respeito do contemporâneo (o que arruinaria, conforme ficará claro, a nossa própria releitura do conceito de histórico e contemporâneo). Em segundo lugar, nosso gesto de mantermo-nos restritos a Caio e Paulo nos permite uma possibilidade de desdobrar, no cenário crítico, a mesma prioridade teórica que guia nosso trabalho: o desejo de reabrir um problema e tensionar os lugares razoavelmente estáveis (e distantes) nos quais se encontram as fortunas críticas de nossos dois poetas.

Nos interessa construir, nesse sentido, um cenário de leitura que flagre as obras de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, por distantes que sejam, de maneira tão próxima, e através de um diálogo tão específico que não possibilite o encapsulamento em um modelo fechado que pudesse ser lido como uma característica de um ou de outro, isoladamente. Nosso objetivo é antes potencializar, precisamente, o que é disparatado em nossa leitura: que ela seja específica o suficiente para que não constitua um novo enclausuramento crítico, mas que seu jogo seja radical o bastante para que ela se sustente dentre os trabalhos que se voltaram para nossos dois poetas.

Um célebre ditado português diz que “vergonha é roubar e não poder carregar”, e, do ponto de vista crítico, trata-se, precisamente de nosso objetivo na presente tese. *Roubar* os dois poetas de seus contextos críticos usuais para repensá-los a partir de um mesmo paradigma

conceitual crítico-filosófico (que se tripartirá em nossos capítulos principais), de tal maneira que a configuração resultante dessa operação de desmontagem e remontagem não os *carregue* para um novo cenário, isto é, não se proponha como um argumento que tente dar conta das obras de Caio ou Paulo isoladamente. *Roubar* suas poéticas de seus leitores, mas não poder *carregá-las*.

Não se trata, nesse sentido, tanto de aproximar Caio Meira de Paulo Henriques Britto, quanto de redescobrir suas duas obras desde o contato entre elas. O que no início de nossa pesquisa foi uma dificuldade, a delimitação teórica de nossa inquietação, se converteu, nesse sentido, em um gesto produtivo. Como não nos guiava uma questão teórica delimitada que pudesse ser mapeada ou averiguada nesta ou naquela obra, nossa inquietação pareceu, aos poucos, tomar forma *a partir* da leitura de suas duas poéticas postas em diálogo, espelhando precisamente essa preocupação de que nossa questão teórico-crítica não partisse da poesia de Caio *ou* de Paulo, nem ao menos que fosse comum às duas, mas sim se desse no contato *entre* elas.

Para tanto, nosso trajeto pelas obras dos dois poetas segue, do ponto de vista organizacional, um itinerário ainda mais disparatado. Ainda que Caio e Paulo tenham lançado a maior parte de suas obras em contextos razoavelmente próximos – Paulo publicando seu primeiro volume em 1982 e seu mais recente em 2013, ao passo que Caio publica seu primeiro em 1993 e seu último em 2016 –, não nos interessa uma estratégia comparativa que flagre correspondências possíveis entre duas linhas teleológicas internas às poéticas de cada um dos dois autores. Não pretendemos produzir uma história interna às suas poéticas nem buscar diagnósticos que flagrem um direcionamento em suas “obras” tomadas como entidades abstratas e finalizadas. Nos interessa, antes, reorganizá-las conforme seja interessante para melhor situarmos as inquietações críticas que surgem de seu contato.

É interessante, nesse sentido, nos determos em um breve mapeamento do percurso que nossa leitura percorrerá no interior da obra de cada um de nossos dois poetas. Caberia adiantar, já de início, que dos cinco volumes de poemas de Caio Meira – *No oco da mão* (1993), *Corpo Solo* (1998), *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* (2003), *Romance* (2013) e *Para ler no escuro* (2016) – nos voltaremos predominantemente para os três últimos. Já no que toca a produção de Paulo Henriques Britto – *Liturgia da matéria* (1982), *Mínima Lírica* (2013 [1989]), *Trovar claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007) e *Formas do Nada* (2012) – nossa abordagem é um tanto mais dispersa:

apenas não abordaremos significativamente seus primeiros dois volumes.

Primeiramente nos voltaremos para o poema de abertura de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, “Close to the bone”, em nosso interlúdio sobre a questão da aurora. Em seguida, e após uma teorização a respeito de uma temporalidade tensa e intervalar própria da véspera, nos voltaremos para dois poemas de Paulo Henriques Britto que parecem dialogar intimamente: o primeiro da série “Balanços”, de *Tarde*, e “Véspera”, de *Macau*. Em seguida, nosso percurso teórico nos levará em direção à noção de um “entre-fôlego”, tal qual aparece em “Entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”, de Caio Meira, bem como para o poema seguinte, em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*: “...mas prefiro ficar calado”.

A partir desse ponto, nossa reflexão, conforme se desloca de uma problematização estrita sobre o contemporâneo e passa a se deter mais no conceito de potencialidade utópica, se voltará para três poemas de Paulo Henriques Britto: o quarto poema das “sete peças acadêmicas”, de *Tarde*, “A persistência do sonho”, de *A liturgia da matéria*, e o terceiro dos “seis sonetos soturnos”, de *Formas do nada*. Trata-se de um efeito de dispersão provocado pela busca de figurações diferentes para uma mesma noção de utopia que, retomada da obra de Ernst Bloch, nos parece estar disseminada por sua obra e não concentrada em um ou outro momento.

Em seguida, e, para fechar nosso primeiro capítulo, nos deteremos em dois blocos de poemas: “fenomenologia para a ereção”, de *Romance*, de Caio Meira – aproximando a pulsão vital que parece estar no centro do bloco do poema da potencialidade utópica proposta por Bloch – e, finalmente, “Crepuscular”, de *Tarde*, de Paulo Henriques Britto, com cuja leitura fecharemos nosso capítulo através de uma reflexão a respeito do conceito de crise, tal qual foi proposto por Marcos Siscar.

Para nosso segundo interlúdio, nos voltaremos para o segundo poema da série “sete soneto simétricos” de *Macau*, de Paulo Henriques Britto, retomando uma discussão sobre o uso da primeira pessoa do singular na poesia do autor. Em seguida nos deteremos em uma leitura detida de diversos poemas da série “Entre outros: fotografias” de *Romance*, de Caio Meira, bem como uma reflexão a respeito de um vínculo possível, no bloco de poemas, entre as partículas dêiticas e o que Caio parece propor enquanto um paradigma fotográfico para seus poemas.

Nos deteremos em seguida em uma série de poemas de Paulo Henriques Britto – o sétimo e o primeiro poema das “sete peças acadêmicas”, de *Tarde*, o “DE VULGARI ELOQUENTIA” de *Macau*, e “*Lorem Ipsum*”, de *Formas do nada* – para articularmos uma ponte entre a nossa teorização da dêixis em Caio e outros mecanismos, presentes na poesia de Paulo, que parecem refutar um funcionamento semanticamente inequívoco da linguagem. Finalmente, e após um longo percurso por uma discussão estritamente teórica flagrada desde Giorgio Agamben e Jacques Derrida, nos voltaremos para o fragmento final de “entre outros: fotografias” de Caio Meira e para o sexto dos “seis sonetos soturnos” de Paulo Henriques Britto para esboçarmos uma espécie de arremate possível para nossa discussão teórica.

Para nosso terceiro interlúdio, tomaremos o “Sonetinho de Verão” de Paulo Henriques Britto, buscando ler ali uma primeira aproximação para com o humor através da quebra da expectativa trágica por meio de uma leveza do banal e cotidiano. No capítulo três propriamente dito, nos voltaremos, após uma apresentação inicial da problemática do humor via Freud, para o longo poema “super-heróis”, de *Para ler no escuro*, de Caio Meira. Nele, as mesmas questões a respeito do humor parecerão ressoar conjuntamente com uma problemática do herói, o que nos servirá de ponte ainda para nos voltarmos para o último poema da série “até segunda ordem”, de Paulo Henriques Britto, observando o quanto a “fuga pela vida” com qual a série se encerra parece trazer à tona uma possível releitura de um paradigma heroico de martirização.

Finalmente, concluiremos nosso capítulo com uma retomada da questão do humor a partir de uma relação afetiva com o cotidiano, nos voltando, nesse contexto, para os poemas “Uma tarde”, de *Romance*, e “coisas demais”, de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, de Caio Meira, bem como para o terceiro soneto da série “*Biographia Literaria*”, de *Formas do nada*, e para “Acalanto”, de *Macau*, de Paulo Henriques Britto. O humor se desdobrará, finalmente, em uma espécie de “tom menor”: uma redescoberta do cotidiano pela chave do afeto.

Em nosso último interlúdio, que nos servirá como uma espécie de epílogo, proporemos uma discussão final a partir do poema de Caio Meira “Ornitorrinco”. Buscaremos propor um paradigma de leitura enquanto perpetuação de uma mistura paradoxal de textos e discursos que dispensa uma taxonomia e categorização. Nos interessará, então, retomar algumas das principais conclusões do nosso trabalho para fazê-las ressoar uma última vez conjuntamente e para propormos, a partir delas, um paradigma crítico final.

Fica claro, nesse sentido, o quanto o nosso percurso por entre as poesias de Caio e Paulo, bem como no interior de cada uma delas, é consideravelmente anárquico. Por vezes nos interessará um bloco específico de poemas, por vezes um grupo de poemas dispersos reagrupados por uma questão central – que às vezes se situa na ordem do formal e às vezes do temático – e, ocasionalmente, um único poema de um poeta nos servirá para resolvermos impasses no que toca a poesia do outro. O que interessa ressaltar é o quanto privilegiamos a possibilidade de diálogo entre suas poéticas sobre as alternativas possíveis de uma coerência interna às suas produções tomadas enquanto “obras”, no sentido acabado da palavra. Mesmo em nossos interlúdios, nos quais desdobramos as questões pertinentes aos capítulos a partir de imagens colhidas da poesia de um poeta ou de outro, não faltam marcas que apontam para o quanto se tratam de questões que dizem respeito a problemáticas comuns aos dois autores.

Nosso problema inicial de justificação da aproximação de dois poetas de recepção crítica tão distante se converte, finalmente, em seu oposto. Roubar e não poder carregar as obras de Caio Meira e Paulo Henriques Britto se revelaria não como uma maneira de vencer a distância entre suas obras, mas como um esforço de investirmos em uma leitura de Paulo Henriques Britto e Caio Meira que torne, no limite, impossível lermos Caio sem Paulo, bem como impossível ler Paulo sem Caio.

INTERLÚDIO 1: Auroreal

Close to the bone

acordo e durmo debaixo da pele, sobre a crosta da terra, com camadas de cidade enterradas

movimento películas e superfícies entre outras películas e superfícies quando saio à rua, ou quando me encosto no parapeito desta janela que se despede da noite

acordo e durmo entre membranas impalpáveis, com enzimas, autoregulações e imponderáveis combustões

metabolizo rostos e teorias em meio à confusão de lembranças despropositadas, entre secreções sebáceas, tubos, alvéolos e histórias acumuladas

por vezes sinto esse torvelinho dentro da barriga, e não sei se é fome ou lembrança da fome, ou se são movimentos espontâneos da voracidade do vazio

nem sei que tipo de limite representa a pele, se me separa da madrugada ou me une a ela

se o frio que sinto nesse vidro me pertence ou sou eu que pertenço ao frio ou ao vidro, ou se o ponto em que tudo se entrelaça surge apenas para desaparecer

sei apenas que sou permeável a esta manhã que desaba seus vermelhos por prédios e morros, por muros e árvores

(MEIRA, 2013, p. 67)

Ao nos voltarmos, dentro de uma investigação poética, para uma preocupação quanto à temporalidade, algumas imagens são facilmente identificáveis como mais recorrentes. Sem pretensões de propor um estatuto privilegiado de uma imagem específica, poderíamos dizer, sem grandes chances de erro, que o ciclo do dia e da noite se colocaria como uma das mais recorrentes de todas. Por sua vasta utilização, suas formas e modulações são não menos numerosas: ao ciclo da noite e do dia pertence toda uma gama de interpretações que priorizam sua

circularidade, sua constante alternância entre luz e sombra, mas também obras que parecem ler essa circularidade desde um instante específico, do qual se depreende uma característica interpretação otimista ou decadentista da temporalidade abordada. Noite e dia comumente projetam, assim, como uma metáfora estrutural de ascensão apogeu e queda do ciclo solar para com um certo “julgamento” da temporalidade partindo dos mais diversos preceitos possíveis.

Os exemplos de diferentes temporalidades, dentro de um ciclo dia/noite, pelos quais a própria temporalidade é pensada são vastos e não é nosso intento mais do que pensar alguns marcos notáveis. Jacques Derrida, por exemplo, quando empreende, em *Otobiografias*, sua leitura do *Ecce homo* nos diz que Nietzsche, então com quarenta e quatro anos, escreve “no meio dia de sua vida”, de maneira muito familiar ao mais do que canônico primeiro verso da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, quando esta nos situa temporalmente “no meio do caminho da vida”. Das incontáveis releituras na tradição ocidental do verso de Dante, caberia passar ainda pelo de “No meio do caminho” de Drummond, mesmo poeta que também situou, em seu famoso “A máquina do mundo”, uma temporalidade “no fecho da tarde”, mesmo fecho da tarde que Paulo Henriques Britto, por sua vez situa seu terceiro livro *Tarde*, onde encontramos o bloco do qual decorre o nome da obra, “Crepuscular”.

Se nos voltarmos para a obra de Caio Meira, cabe observar o quanto a aurora é uma imagem claramente recorrente: não apenas em “*close to the bone*”, poema sintomaticamente de abertura de seu terceiro livro, *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* (2003), mas também a encontramos em “uma manhã” (2013 p. 21), nos fragmentos “XI” e “XVI” de “entre outros: fotografias” (*Ibidem* p. 39 e 46), nos sete fragmentos de “fenomenologia para a ereção” (*Ibidem* p. 53-61), em “coisas demais” (*Ibidem* p. 78-79), “Versículos gemelares (Gênesis)” (*Ibidem* p. 109), “Sólido como a noite” (*Ibidem* p. 117) ou “primavera” (*Ibidem* p. 149), todos poemas disseminados ao longo de seus quatro primeiros livros e reunidos em seu penúltimo livro *Romance* (2013).

“*Close to the bone*”, porém, parece mais do que apenas “situar-se” na aurora, ensejar um movimento de espaçamento “auroreal”, isto é, se deter na aurora não apenas como uma temporalidade, mas como uma imagem central para articular todo o poema. Não é de pouca importância o fato do prenúncio da manhã se dar durante o poema, sendo que a palavra “manhã” propriamente dita só apareça no penúltimo verso, de maneira que seu jogo temporal parece sobrepor a temporalidade do

poema à temporalidade ambígua e limítrofe do nascer do dia, como se estas se dessem contemporaneamente.

Diferente do “meio dia da vida” ou do “meio do caminho da vida” (essas temporalidades de um zênite, instante de verticalização e minimização das sombras), a temporalidade aureal parece nos dizer de um limite impreciso, de um contato entre dia e noite (e da própria formação das sombras) no qual ambos são, em certa medida, indiscerníveis. As diversas imagens que aparecem no poema de Caio Meira apontam para essa instância de indistinção entre camadas e limites, na qual todas as fronteiras (em especial no que tange o corporal, a pele) são pensadas não como uma barreira, mas como uma zona de contato. Esse “ponto em que tudo se entrelaça”, que não é outro do que a própria zona de contato, se configura, assim, como a própria espacialização aureal, abertura na qual os limites estão destituídos de sua legitimidade.

É interessante o quanto a própria expressão “*close to the bone*”, expressão de difícil tradução, conforme já salientou Alberto Pucheu, sugerindo “à beira dos ossos” ou “colado ao tutano” (PUCHEU, 2013 p. 188), colabora para essa indistinção dos limites. A expressão, recorrente no inglês, poderia ser traduzida como a caracterização de um comentário ou enunciado que diga direto sobre o “cerne” ou o “*heart of matter*” de algo, isto é, o mais fundo e significante, que, por sua radicalidade excessiva, é ofensivo ou desagradável. Trata-se, portanto, de uma verdade da ordem da “interioridade” do osso (ou do tutano, se seguirmos a sugestão de Pucheu) que é trazida à tona, à flor da pele, e que se trata, no poema de Caio, de uma reflexão sobre as diferentes modulações e estratos da pele.

A sobreposição de camadas (osso, pele, películas, cidades, crosta da terra) não se dá, nesse sentido, no poema de Caio, à maneira de autorizar uma valoração, uma estratificação, ou mesmo uma distinção inequívoca. Pelo contrário, todos os limites parecem se dar como o vidro da janela, isto é, enquanto instância de indistinção, a partir da qual a cidade, as histórias acumuladas e as glândulas sebáceas se tocam e se confundem. Essa priorização do aureal nos coloca, portanto, em uma temporalização pensada desde um paradigma do contato, isto é, de uma espacialização que se dá pelo toque e a partir da qual todos os estratos podem ser pensados.

Insistimos nessa noção de espacialização como uma característica da imagem da aurora, na medida em que mais do que apenas abrir um dia, a espacialização abarca também a noção do próprio “ter-lugar” como uma potência da aurora. Jean-Luc Nancy já chamara a atenção

para esse caráter do aureoreal a partir de uma noção de “arealidade”: “El alba es la delineación del rasgo distintivo, la presentación del lugar. [...] El alba es areal: dispone los contornos del aparecer, la comparecencia de los cuerpos. Ella, la claridad, no es otra que el enunciado: he aquí, *hoc est enim...*” (NANCY, 2003a [2000], p. 39). Dizer da aurora é, portanto, situar-se numa temporalidade que parte da indistinção inerente ao próprio ter-lugar de um discurso. A voz que aparece no poema de Caio parece abordar diretamente essa instância, na medida em que não pode se decidir se “o frio do vidro” pertence a ela, ou ela que não é mais que um efeito do “frio do vidro”.

Manter-se, ainda, em uma instância aureoreal se coloca como uma maneira de manter-se, o quanto possível, em uma temporalidade de certa forma estranha às divisões e estratificações históricas. No polo oposto ao aureoreal encontraríamos o discurso escatológico, o reconhecimento, feito a partir de um fechamento de um sentido, de uma palavra final. Situar-nos no aureoreal é pensarmos, antes, uma palavra que certamente não é inicial, dado que está flagrada desde um ciclo continuado, mas que abdica da possibilidade de amarrar o sentido, de *autorizar* os limites entre diferentes instâncias. Não se trata de flagrar a aurora como um “marco-zero” a partir do qual as asserções podem ser feitas (uma temporalidade que se aproximaria mais do meio dia), mas sim situar-se na demora estendida da iminência do dia, onde tudo é ainda indistinto.

Se ressaltamos o quanto o dia e a noite (mas também a manhã e o crepúsculo) já foram propostos como imagens para pensar o conceito de história, nos parece que o poema de Caio, ao se situar na aurora, parece escapar também a um duplo corte “otimista” ou “decadentista”. Não se trata de uma saudação ou louvação ao dia que nasce (e toda a esteira de conceitualizações modernas do progresso que daí decorrem), mas sim da problematização de um instante prévio a esses sentidos consolidados.

Essa priorização da imagem do nascer do dia que não se dá vinculado a um sentido específico parece ser o que está no centro da proposição ontológica de Ernst Bloch de uma temporalidade do *ainda não* (*nocht nicht*). Parece interessar ao filósofo alemão essa instância do que se manifesta, mas ainda não se delimita, tal qual a indecisão que, no poema de Caio decorre do contato.

Bloch nos diz que a expectativa reside, independentemente da “maior ou menor intensidade de luz nesse breve período antes de raiar o dia.” (BLOCH, 2005 [1959] v. 1 p. 123), no qual a esperança, conceito central para sua obra pode ser pensada como uma “sede [que] se manifesta constantemente e não se identifica” (*Ibidem*, p. 49). Pensar a aurora radicalmente como contato e indistinção nos permite, assim, não

cair nos desvios que nos levariam para um vasto uso da imagem do nascer do dia como manifestação de um estado latente de um projeto específico (e comumente grandioso) de sujeito, nação ou obra. Interessa antes o que na aurora é sua *demora* e não realização: interessa não o dia que há de nascer impreterivelmente, mas sim a dilatação de seu atraso.

O conceito de esperança de Bloch, na medida em que se mantém nessa liminaridade da demora da aurora, nos diz ainda de sua pungente caracterização de uma inescotabilidade alçada ao nível ontológico. Sua priorização de um *ainda não*, mais do que se voltar para um contexto específico, se desdobra em uma modalidade de experimentar o real, enquanto impossibilidade de qualquer determinação inequívoca, compartilhando, portanto, da mesma demora nos deslimites que lemos no poema de Caio.

Nos interessa ainda propor a aurora como uma espécie de chave de leitura, não apenas para o poema de Caio Meira, mas, de certa forma para toda sua poesia, assim como para a poesia de Paulo Henriques Britto (inclusive para sua série “crepuscular”, conforme abordaremos no momento oportuno), buscando uma alternativa de ler, no esforço deliberado de manter-se nessa demora na meia-luz, um gesto que põe em suspensão todo um pensamento moderno do histórico.

Pensar o aureoreal como modalidade de leitura ainda nos permite um último apontamento. Contemporaneamente à escrita de *Ecce homo*, em 1888, portanto “no meio dia de sua vida”, segundo Derrida, Nietzsche republicou seu livro escrito seis anos antes, sintomaticamente intitulado *Aurora* (NIETZSCHE 2007 [1887]). É curioso, portanto, o quanto a mesma época que Derrida sugere como um “no meio da vida” (que, a bem da verdade, foi apenas um ano antes de seu colapso), o filósofo alemão estivesse revisitando precisamente sua obra que traz, no título, a noção aureoreal.

O livro em questão, um conjunto de fragmentos diversos abordando diferentes aspectos de sua crítica à moral católica, tem seu título devido a dois textos específicos: sua epígrafe, retirada do Rigveda e seu fragmento 368, espécie de releitura dessa mesma epígrafe, já quase ao final da obra. Cremos que o diálogo entre esses dois textos nos permitirá fechar nossa breve reflexão a respeito da noção de aureoreal.

A epígrafe do Rigveda, coleção de hinos védicos em sânscrito está ausente da edição brasileira de *Aurora*, mas podemos encontrá-la, na edição inglesa das obras completas de Nietzsche, onde lemos “*there is many a dawn which has not yet shed it's light*”. Cabe chamar a atenção para o “*not yet*” (*nocht nicht*, no original), mesma expressão a

partir da qual Bloch pensará não apenas a aurora, mas toda a sua obra, já presente na formulação do Rigveda.

Da mesma maneira que retomamos uma janela temporal que Derrida lia como o “meio dia da vida” buscando relê-la enquanto uma aurora, a epígrafe nietzschiana parece abrir, para além da interpretação direta de uma incompletude diacrônica, isto é, que muitas auroras ainda estão por nascer, uma incompletude também sincrônica, isto é, a possibilidade de que as auroras talvez já estejam presentes, mas ainda precisam notadas. Existiria, nesse sentido, uma instância de *leitura* necessária para perceber o aureoreal. Esse segundo sentido parece ser o que Nietzsche busca destacar, em sua releitura no fragmento 368.

O fragmento em si nos oferece uma constatação, feita pela ave Fênix, de que a obra do poeta não se encaixa nem no espírito de seu tempo nem contra, e por isso deve ser queimada. É curioso o quanto, se já ressaltamos o quanto essa priorização da meia-luz se faz relevante na medida em que pode ser lida como uma demora na indistinção prévia a delimitação de qualquer projeto, essa mesma incompatibilidade para com grandes projetos se coloca no texto de Nietzsche como um desencaixe para com o espírito do tempo, bem como para contra ele. Essa caracterização não é menos significativa se nos voltarmos para um cenário do conceito moderno de história, tomado como uma instância revolucionária de autonegação, de maneira que o recado da Fênix se coloca, precisamente, a um poeta que parece escapar das “linhas de força” históricas de seu tempo.

Cumpra-se atentar para um pequeno problema no qual a tradução inglesa incorre (problema que acaba, em última instância, chamando a atenção para a especificidade da releitura do Rigveda por parte de Nietzsche). Onde, no original alemão lemos, na epígrafe “*Es giebt so viele*” e, no final do fragmento “*Es giebt manche Arten*”, lemos na tradução inglesa a mesma frase “*there is many a*”, isto é “existem muitas”. A tradução perde, dessa forma, o sentido de “*manche Arten*” que escapa de uma noção apenas de quantidade, isto é, a noção de variedade: não apenas “existem muitas”, mas também “existem muitos tipos”.

E aqui chegamos, finalmente, ao sentido que cremos que Nietzsche parece querer destacar no hino védico: não apenas existem muitas auroras, mas existem *muitos tipos de aurora*, de maneira que salta para o primeiro plano, precisamente, essa necessidade de *ler* diferentes auroras, ativamente. A aurora, e toda a carga que buscamos ressaltar enquanto instância de contato e de indistinção se coloca, assim, como um modo deliberado de leitura, como uma forma de demorar-se

nessa temporalidade limítrofe por definição, na qual, a partir de um escape das “linhas de força” de seu tempo, o aureoreal se deixa, precariamente, ler.

Felizmente a tradução para o português prioriza precisamente esse sentido:

A fênix mostrou ao poeta um rolo inflamado que se reduzia a cinzas. “Não te assustes, disse, é tua obra! Ela não tem o espírito do tempo e ainda menos o espírito daqueles que vão contra o tempo: por conseguinte, é necessário que seja queimada. Mas é bom sinal: há muitas espécies de auroras” (NIETZSCHE, 2007 [1987] p. 344)

3. CAPÍTULO 1: Antes do fim

*Vai que algo acontece
agora
mas agora ainda
demora*
(Vicente Barreto, 2015)

*apesar de tudo o que
querem, apesar de tudo já
ter sido dito, é preciso dizer
que tudo ainda está por se
dizer, que estou aqui, mais
uma vez, para dizer que
ainda resta dizer o que quer
que possa ser dito, que
ainda resta o que dizer,
porque querem que nada
mais reste a dizer*
(Alberto Pucheu, 2016)

3.1 *Historia, hermenêutica e temporalidades extremas*

A obra de Hans Ulrich Gumbrecht poderia ser situada como uma resposta ao entrecruzamento dos conceitos de história e de hermenêutica. Desde a publicação de *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010a [2004]), Gumbrecht, repetidas vezes, define sua obra como uma tentativa de se afastar da conjugação moderna que alia a história à atribuição de sentido. Essa proposta de quebrar o “domínio exclusivo da interpretação” (*Ibidem* p. 77) é o que governa toda a sua tentativa de restituição da “presença” (conceito central em sua obra), tentativa que Gumbrecht situa como uma “teimosa insistência em que as coisas-do-mundo, seja qual for o nosso modo de contato com elas, possuem uma dimensão de presença” (GUMBRECHT 2015 [2010], p. 9).

Essa aversão à hegemonia hermenêutica é inseparável, porém, de uma reflexão a respeito da história, fato que frequentemente passa despercebido por seus leitores críticos literários, mas que nos parece estar no centro da recepção de Gumbrecht por historiadores. Se a associação entre história e hermenêutica é, efetivamente, criticada de maneira constante na obra de Gumbrecht, poucas vezes ela é colocada de maneira tão clara quanto em “A este lado del sentido”, texto inserido em *Lento presente. Sintomatología del nuevo tempo histórico* (GUMBRECHT, 2010b). Trata-se de uma tradução de um texto publicado originalmente em 2005 (um ano após, portanto, a primeira edição de *Produção de presença*) onde Gumbrecht relê toda uma tradição de fundações e refundações da modernidade, mostrando o quanto estas têm como pressuposto comum a atribuição de sentido, categoria inerente ao próprio conceito moderno de *história*:

Aquello que Descartes, a principios del siglo XVII, conceptualizó de una forma tan concisa y conocida, el paradigma sujeto/objeto, o el contraste ontológico entre la autorreferencia humana que se restringe a la consciencia y el mundo de los objetos que debe articularse en el espacio, ya venía mostrándose a grandes rasgos desde los siglos XIV y XV. El hecho de otorgar un sentido al mundo y de poder modificarlo, a ser posible hacia un objetivo, de acuerdo con esta interpretación, era lo que la modernidad occidental experimentaba como *historia* (GUMBRECHT, 2010b [2005], p. 93-94)

É preciso ter certo cuidado com o breve parágrafo de Gumbrecht para não sermos levados pela clareza de sua proposição – e mesmo pela leveza de seu texto – e deixarmos escapar a densidade teórica de sua articulação. Trata-se de uma série de conceitos que, por si só, já possuiriam uma vastidão de recortes teóricos possíveis, e que possuem não menos numerosas repercussões quando colocados lado a lado. Essa concentração nos obriga a nos determos, primeiramente, em um mapeamento de alguns dos textos acionados e colocados em diálogos em sua argumentação.

Dois teóricos recorrentes na rede textual articulada por Gumbrecht parecem, cada um a seu modo, dar as bases dessa associação entre história e interpretação, de maneira que ao nos voltarmos às suas obras cremos que essa ponte ficará mais clara. Trata-se de dois teóricos que operam desde campos claramente distintos bem como se inserem em tradições críticas muito diferentes: Reinhart Koselleck e Jean Luc Nancy.

Gumbrecht volta-se frequentemente para a obra do historiador alemão Reinhart Koselleck, célebre por suas reflexões a respeito da história dos conceitos e pela sua postulação do presente como uma tensão perene entre o “campo de experiência” e o “horizonte de expectativa” (KOSELLECK, 2006 [1979] p. 305-328). A leitura de Gumbrecht deixa, porém, ainda mais evidente o seu vínculo com as proposições de Koselleck no que tange à proposição de um conceito de história intrinsecamente hermenêutico, mesmo porque o próprio Koselleck possui um ensaio intitulado “Teoria da história e hermenêutica” (KOSELLECK, 2014 [2000], p. 91-111), escrito nas últimas décadas do séc. XX e reunido em livro no ano 2000.

Reinhart Koselleck chega a apontar, de maneira um tanto mais cuidadosa e menos radical do que Gumbrecht, diretamente para a possibilidade de identificar uma fundação da modernidade com base na consolidação de seu conceito de história. Trata-se de um breve trecho presente em um de seus textos de *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (KOSELLECK, 2006 [1979]) onde lemos: “sem dúvida, a interpretação de que a experiência moderna foi inaugurada apenas com o advento da história em si *tem fortes argumentos em seu favor*” (*Ibidem*, p. 120. Grifo nosso). De maneira geral, porém, essa associação se mantém avessa a postulações enfáticas, sendo, antes, um elemento que figura dentro de uma reflexão mais ampla a respeito da própria palavra “história”.

Um dos marcos centrais da obra de Koselleck (que rapidamente se converteu em uma espécie de ponto incontornável para o pensamento

moderno sobre o conceito de história) diz respeito a uma investigação sobre a mudança semântica-vocabular pela qual a noção de “história” passa na língua alemã, através dos dois vocábulos “*Historie*” e “*Geschichte*”:

A palavra estrangeira que o léxico nacional tomou de empréstimo, “*Historie*”, que significava predominantemente o relato, a narrativa de algo acontecido, designando especialmente as ciências históricas, foi sendo visivelmente preterida em favor da palavra “*Geschichte*”. [...] “*Geschichte*” significou originalmente o acontecimento em si, ou, respectivamente, uma série de ações cometidas ou sofridas. A expressão alude antes ao acontecimento [*Geschehen*] em si do que a seu relato. (*Ibidem* p. 48)⁵

No transcorrer, portanto, dessa mudança (cuja janela temporal é a mesma à qual Gumbrecht alude no parágrafo que citamos, isto é, séc. XIV e XV), “*Geschichte*” passa a designar não mais a pluralidade dos relatos, mas o coletivo singular dos acontecimentos, de maneira que se opera, nas palavras de Koselleck, uma “destruição da ideia do caráter dos acontecimentos passados para perseguir em lugar disso a singularidade dos processos históricos e a possibilidade de sua progressão” (*Ibidem* p. 54).

A mudança de designação do conceito de história⁶ se revela, assim, como o próprio estabelecimento da história moderna enquanto

⁵ Cabe ressaltar que *Geschehen* traduz a noção de acontecimento, que em sua forma francesa *événement*, se coloca como conceito central para uma nova desestruturação da história teleológica e linear na obra de François Dosse, à qual nos voltaremos em seguida. Caberia observar ainda que todas as conclusões que aqui embasamos nos textos de Koselleck poderiam, sem grande perda, serem flagradas a partir da obra de François Dosse no que toca a sua retomada do acontecimento.

⁶ Caberia ressaltar ainda que também Georges Didi-Huberman, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013a), quando se volta para as definições de Johann Winckelmann de uma história da arte, se depara com um cenário muito próximo com o descrito por Reinhart Koselleck. Não apenas o próprio título (*Geschichte der Kunst des Alterhums*) e data de publicação (1764) de Winckelmann carregam os dados da mudança do conceito de história apontados por Koselleck, como também o próprio Didi-Huberman apresenta uma conclusão semelhante em sua leitura: “Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples *curiosidade* dos antiquários, algo como um *método histórico*.”

construção teleológica de um sentido. Trata-se de uma mudança que plasma a conjugação entre história e hermenêutica da qual Gumbrecht busca se desvencilhar. Caberia apenas ressaltar que o que parece interessar mais a Koselleck é o processo de autonomização da “filosofia da história”, essa sim, admitida como um marco eminentemente moderno – “O fato de que a História se refira à ‘própria história’, e não a uma história de algo, constitui uma formulação da Era Moderna” (KOSELLECK ET AL., 2016 [1975], p. 38) – do que sua associação direta à hermenêutica.

No que toca a retomada de Gumbrecht da obra de Jean-Luc Nancy, essa pode ser flagrada não tanto no diagnóstico de um “regime de historicidade” moderno (para tomarmos a expressão de François Hartog), mas a partir de uma possibilidade de deriva dele, através do que Gumbrecht identifica como “temporalidades extremas”. A noção, lançada já em *Produção de presença*, poderia ser situada desde uma série de citações de Gumbrecht pelas quais, segundo este, “Nancy (e com ele muitos outros filósofos interessados no fenômeno da presença⁷)

Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatrèmere, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, ‘voltou da análise para a síntese’, a fim de ‘descobrir as características seguras’ que dariam a qualquer *analogia* sua lei de *sucesso*.” (DIDI-HUBERMAN, 2013a [2002], p. 15). É evidente, nesse sentido, que o trajeto que afasta Didi-Huberman dos termos clássicos da história da arte e o aproxima de um conceito de anacronismo (e da obra de Aby Warburg) é muito próximo ao que tentaremos trilhar aqui nos termos de um conceito clássico de história rumo ao presente tomado como *prae-sens*.

⁷É importante ressaltar que a “presença” proposta por Gumbrecht se afasta do sentido que esta assume na obra, por exemplo, de Jacques Derrida em conceitos como “metafísica da presença”. Georges Didi-Huberman, nesse sentido, também oferece, tanto em seu *Diante do tempo: história e anacronismo das imagens* (DIDI-HUBERMAN, 2015), quanto em *O que vemos o que nos olha* (Didi-Huberman, 2010), uma tentativa de “resgate conceitual” da presença que se assemelha muito aos “efeitos de presença” de Gumbrecht: “Primeiramente, ela nos faz dom de um estranho modo de presente: não o presente da “presença” – se entendemos com isso o que Derrida justamente questionou na metafísica clássica -, mas o presente da apresentação, que se impõe diante de nós mais soberanamente do que o reconhecimento representacional” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 236-237). É patente, nesse sentido, o quanto o que Didi-Huberman situa como “apresentação”, sua alternativa para falar da presença “em termos de processo e não em termos de coisas fixas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 209), se constitui precisamente como um resgate de uma “dimensão

associa esse conceito [de presença] àquilo que chamo de condições de ‘temporalidade extrema’” (GUMBRECHT, 2010a [2004] p. 82).

O rompimento para com uma prevalência hermenêutica – ou para com o sentido – já aparece na filosofia de Jean-Luc Nancy desde *El sentido del mundo* (NANCY, 2003b [1993]) na forma de uma crise do sentido, isto é, como um diagnóstico de que “no hay más significación asignable al ‘mundo’, o que el ‘mundo’, se sustrae, poco a poco, a todo el régimen disponible de la significación” (*Ibidem* p. 18). Nancy apontava, assim, para a falência de um “regime de sentido” (que não por acaso mantém ecos diretos com os “regimes de historicidade” de François Hartog) “que se cierra sobre sí mismo y se consume bajo nuestros ojos” (*Ibidem*, p. 18), diagnóstico que apresenta um cenário muito semelhante ao proposto por Gumbrecht para sua tentativa de fuga do “domínio exclusivo da interpretação”⁸.

No que toca, porém, especificamente ao conceito de “temporalidades extremas” de Gumbrecht, o filósofo alemão parece plasmá-lo a partir de um núcleo comum a diversas formulações que povoam a obra de Nancy e que insistem em uma forma de aparecimento irredutível ao seu próprio desaparecimento. Podemos flagrar esse eixo central na obra de Nancy, com poucas mudanças, em *Noli me tangere* – “surgimiento con el que coexiste un desvanecimiento” (NANCY, 2006a [2003], p.21) ou “la presentación de una partida.” (*Idem* p.34)–, em *La representación prohibida* – “la presentación de una ausencia abierta en lo dado mismo” (NANCY, 2006b [2003] p.30) – ou ainda no próprio *El sentido del mundo* – “la ausencia como presentación” (NANCY, 2003b [1993], p.192).

Essa temporalidade irruptiva de um inapreensível se coloca, na obra de Nancy, precisamente, como uma suspensão da construção ou do encadeamento do sentido. As “temporalidades extremas” se deixam ler, frente ao “regime de historicidade” moderno, como formas de impasses

verbal” (*Idem*) da presença, precisamente a operação que cremos estar no centro dos conceitos de “efeitos de presença” ou “produção de presença” de Gumbrecht.

⁸ Cabe ainda abrir um parênteses para ressaltar o quanto, neste contexto de crise do sentido, Nancy aponta o quanto surge “más imperativa que nunca la exigencia del sentido, que no es otra cosa que la existencia en tanto que ella no tiene sentido” (NANCY, 2003b [1993]p. 24). Esse caráter imperativo de exigência de sentido é, de certa maneira, uma primeira formulação possível para o que buscaremos situar como uma dupla configuração entre o emergencial e o iminente como categorias centrais para pensarmos o contemporâneo.

para o pensamento histórico, na medida em que, ao romper com o paradigma hermenêutico (ou com o estabelecimento de um sentido), rompem, respectivamente, com a própria historicidade moderna tal como ela é proposta por Koselleck.

O que Gumbrecht propõe poderia ser situado, assim, como uma deriva, via Nancy, de um conceito moderno de história tal qual configurado por Reinhart Koselleck. Ao propor, portanto, uma “restituição da presença” na medida em que esta escaparia do “domínio exclusivo da interpretação”, o que está em jogo na obra gumbrechtiana é uma possibilidade de ler o presente, para além de qualquer delimitação cronológica, como uma temporalidade caracterizada pela suspensão do princípio hermenêutico operador da história.

3.2 *Véspera: o contemporâneo como tensão*

Essa priorização do presente parece ressoar em diversos dos poemas de Paulo Henriques Britto nos quais a caracterização de um instante presente se dá em relação de tensão com o estabelecimento de um sentido. Tomemos o primeiro poema da série “Balanços”, incluído em *Tarde*, de 2007:

Balanços

I

É a estação dos balanços,
renúncias e decisões.
Tudo parece o que é.

A face opaca do mundo
nos encara, fria e cega.
É necessário enfrentá-la

como se escala uma pedra.
é preciso penetrá-la
como se houvesse um lá-dentro.

Frutas hesitam nos galhos
entre despencar de podres
e sacrificar-se aos pássaros.

As feras em suas tocas
mordem as próprias feridas
gestando o próximo bote.

Os utensílios mais díspares -

colher, caneta, revólver -
se oferecem prestimosos

à mão que ousar primeiro.
O mundo retesa os músculos
e prende a respiração.

É a estação dos remates,
dos fechos prenunciados
e palavras sem retorno.

Todo o tempo agora é pouco.
Nenhuma noite se dorme.
A morte tem que esperar.
(BRITTO, 2007, p. 14)

Apesar de ser um poema consideravelmente mais extenso do que o usual na obra de Paulo, “Balanços I” parece circunscrever, temporalmente, um mesmo instante ao longo de suas nove estrofes: todos os verbos – com exceção do “houvesse” condicional no nono verso – estão no presente, e a construção de quase todos os períodos parece apenas conceder novas imagens a um mesmo instante atual. É interessante o quanto esse “agora”, esse instante presente, é caracterizado ainda a partir de duas construções que exprimem uma ordem impessoal – “é necessário enfrentá-la” e “é preciso penetrá-la” – cuja realização nunca se completa. Não se trata, nesse sentido, de um “encaro” ou “enfrento” que incorreriam em uma ação concretizada, mas sim do reconhecimento do imperativo presente de tais ações mantidas em suspensão.

Não se trata, porém, de um retesamento que possa ser enquadrado dentro de um esquema “retensão / projeção”, de uma preparação *para algo*, ou de uma véspera que seja antecipação de um gesto específico. O que parece ser mais característico dessa preparação é o fato de sua demora parecer prescindir, em última instância, de um acontecimento, ou, para nos mantermos nas imagens do poema, um balanço que prescinde de um veredicto.

Essa dupla articulação entre “retensão” e “projeção” é ainda interessante na medida em que foi analisada por Gumbrecht em diversos de seus textos de *Lento presente: sintomatología del nuevo tiempo histórico*⁹, e remonta à própria postulação, central para a obra de

⁹É necessário distinguir, ainda, a noção que está expressa em Gumbrecht nos conceitos de “lento presente” e de “presente dilatado” e a demora suspensiva

Reinhart Koselleck de um “espaço de experiência” e de um “horizonte de expectativa” como “categorias do conhecimento capazes de fundamentar a possibilidade de uma história” (KOSELLECK, 2012 [1979] p. 306).

A recusa de um esquema “protensão / retensão” se desdobra em uma mudança de relacionamento com as próprias categorias que Koselleck situa como possibilitadoras da história. Em lugar de uma articulação entre elas, “Balanços I” parece antes buscar uma distensão, na medida em que mantém afastada a possibilidade de uma preparação *para algo* (mantendo um horizonte aberto, mas vedado à expectativa) e prescindindo do veredicto ou do remate do balanço (do que, num espaço de experiência é sua “reorientação”).

É curioso, ainda, que precisamente o que é afastado da temporalidade do poema é aquilo que configuraria uma orientação teleológica, isto é, ao recusar o “*para algo*” o que Paulo parece trazer para o centro da questão é precisamente o nexo central do que Gumbrecht propõe como “temporalidade extrema”: um aparecer de um desvanecimento que não permite uma nova “orientação” histórico-hermenêutica.

Caberia observar, nesse sentido, o quanto a temporalidade de “Balanços I” não difere, no que tange à sua formação pelas mesmas categorias meta-históricas, da temporalidade que Koselleck situa como possibilitadora da consciência histórica. A diferença se dá antes nos termos de uma abdicação da *articulação* entre as tais categorias (o que, por definição, é a operação do fazer histórico) e a sua manutenção de um presente enquanto *tensão*.

que buscamos flagrar em nossa argumentação. Em seu “El presente se dilata cada vez más” (GUMBRECHT, 2010b, p. 41-68), Gumbrecht deixa claro o quanto sua preocupação com o presente dilatado é relativa a um recorte histórico específico – nos diz o crítico alemão, a respeito dos anos setenta, que “Desde entonces, el tiempo está parado y el presente se dilata cada vez más” (*Ibidem*, p.54-55) – ao passo que, para nossa abordagem, essa demora do instante suspensivo é irredutível a uma “cronologização”, não podendo ser delimitada a uma janela temporal específica. Ao associar o presente a uma condição histórica, ao que nos parece, Gumbrecht reduz a própria alçada de seu conceito, situando-o dentro de um contexto histórico específico e não como um possível operador de leitura do próprio *histórico*. É mais interessante pensarmos, nesse sentido, a noção de um presente expandido em diálogo com as proposições de Maurício Chamarelli – às quais nos voltaremos em seguida –, no que diz respeito a uma “temporalidade alargada” (CHAMARELLI, 2015a, p. 121) própria de um contemporâneo tomado enquanto “plano de tensões”.

Essa instância de tensionamento temporal do presente é recorrente ainda na poesia de Paulo Henriques Britto na medida em que frequentemente este recusa uma resolução¹⁰ ou a passagem a um instante imediatamente posterior. Seguindo a mesma definição de Gumbrecht em sua releitura de Nancy, trata-se de um instante que se sabe precário e limítrofe (que, em última instância se dá na chave do inapreensível) de uma demora. Não interessa, nesse sentido, “solucionar” um conceito de história moderno, mas sim de, reconhecendo a “urgência imperativa do sentido” (para retomarmos a formulação de Nancy), manter-se em sua iminência.

Cabe ainda nos determos em um segundo poema sintomático dessa mesma temporalidade, que articula alguns dos mesmos elementos de “Balanços I” lidos a partir de uma tensão central entre vida e morte, intitulado “Véspera”:

Véspera

No trivial do sanduiche a morte aguarda.
Na esquiva escuridão da geladeira
dorme a sono solto, imersa em mostarda.

A hora é lerda. A casa sonha. A noite inteira
algo cricrila sem parar – insetos?
O abacaxi impera na fruteira,

recende esplêndido, desperdiçando espetos.
A lua bate o ponto e vai-se embora.
Mesmo os ladrilhos ficam todos pretos.

A geladeira treme. Mas ainda não é hora.
Se houvesse um gato, ele seria pardo.
A morte ainda demora. O dia tarda.
(BRITTO, 2003, p. 76)

O recorte temporal presente em “Véspera” – mesmo do ponto de vista sintático – não difere de “Balanços I”: trata-se de um mesmo instante que parece expandido do início ao fim do poema, através de

¹⁰ Basta atentarmos para poemas como o nono “sonetóide manco” – cujo caso exemplar cabe transcrever: “Este é o momento exato. Agora. / Outro não vai haver. Aproveita. / À tua frente, a régua, a fruta o relógio // aguardam o gesto. Que não vem” (BRITTO, 2003, p. 65) -, o terceiro poema das “Três epifanias triviais” (BRITTO, 2003, p. 72-73), o segundo dos “Dez exercícios para os cinco dedos” (BRITTO, 1997, p. 49), o primeiro e terceiro poemas da série “Três prenúncios” (BRITTO, 2007, p. 59-60 e 63), ou ainda “*Man in a chair*” (Lucian Freud)” (BRITTO, 2012, p. 41).

uma quase totalidade (novamente quebrada por uma “se houvesse” condicional) de verbos no presente, todos remetendo a temporalidade de um *ainda não* que persiste.

É interessante, porém, ressaltar o quanto em “Véspera” fica ainda mais evidente a disjunção entre a mera passagem do tempo e sua significação “histórica”: diferentemente de “Balanços I” as imagens aqui compõem um mesmo cenário – uma cozinha – onde os objetos não estão precisamente estáticos¹¹, mas revelam uma passagem do tempo – o transcorrer de uma noite –, que não comporta, porém, nenhuma mudança na “presentidade” dos verbos. Fica claro, novamente, nesse sentido, o quanto a temporalidade extrema parece não depender de uma paralização formal do tempo cronológico “presente”, mas, tão somente de uma desvinculação de uma estrutura teleológica de sentido.

Cabe nos determos, porém, em outro paralelo entre os dois poemas de Paulo Henriques Britto que se dá através da aproximação entre o último verso de “Balanços I” – “A morte tem de esperar” – e o primeiro e o último de “Véspera” – “a morte aguarda” e “a morte ainda demora” –, buscando observar o quanto a tensão entre o histórico e o presente (ou a “temporalidade extrema”) ainda se desdobra em uma sintomática tensão entre morte e vida.

Os três versos possuem a mesma construção: um rearranjo pouco usual da construção lugar-comum da língua, “à espera da morte”. De fato, entre o chavão da linguagem corrente e os versos de Paulo Henriques Britto, a mudança mais significativa que se opera se dá no nível de um deslocamento do papel temático do mesmo elemento sintático “da morte”, que passa de tema – isto é, de uma espera *pela* morte– para o experienciador – uma espera *por parte* da morte.

Essa sutil inversão – ao menos sutil do ponto de vista sonoro – subverte a lógica da espera na medida em que traz para primeiro plano a possibilidade de lermos a própria espera, o quanto a morte *demora*, como um signo hesitante e precário de vida. Longe de ser uma imagem fortuita, é interessante o quanto esse recorte da vida enquanto atraso traz à tona alguns dos mesmos elementos que vínhamos tratando em nossa

¹¹ Cabe ressaltar também que a imagem do compressor da geladeira, fazendo barulho ou tremendo, nesse cenário de presente expandido ainda aparece no nono poema da série “dez sonetóides mocos”: “Hein? Algo ou alguém te chama? / Não. Só a geladeira tendo um chilique” (BRITTO, 2003, p. 65) com a diferença que neste, o presente expandido é atravessado ao final do poema, precisamente no verso seguinte ao da interrupção provocada pela geladeira: “pronto; o momento já passou. / Levanta da cadeira. Vai pra cama.” (*Idem*).

leitura a respeito da história enquanto imperativo de um sentido e do presente como sua suspensão: a morte, análoga à construção do sentido, se dá como resolução inevitável, mas que *demora*¹², e em cuja demora se faz possível o dilatamento do instante contemporâneo, esse atraso vital e precário.

Se a associação entre o moderno e a imagem da morte é profícua¹³, no momento em que atentamos para esse deslocamento do foco de atenção em direção ao atraso, isto é, para o vital tomado enquanto véspera, nos aproximamos novamente da noção do contemporâneo como possibilidade aberta de fala desvinculada de um sentido estabelecido.

A tensão entre morte e vida articulada pela temporalidade de “Véspera” é análoga, nesse sentido, à que se dá entre o histórico hermenêutico e a “temporalidade extrema”. Se nos detivemos até aqui nas categorias pelas quais diferentes teóricos leem essa tensão na chave do “presente”, cabe, agora, nos voltarmos para a reflexão desenvolvida por Giorgio Agamben a respeito do termo – muito próximo, embora caibam algumas ressalvas em sua aproximação – do contemporâneo.

Se atentarmos para as imagens das quais Giorgio Agamben lança mão para abordar o contemporâneo em sua célebre conferência “O que é o contemporâneo?” – “a fratura que impede o tempo de compor-se” (AGAMBEN, 2009 [2008], p. 61), o manter “fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes, mas o escuro” (*idem*, p. 62) ou ainda a oscilação entre um “já” e um “ainda não”¹⁴, (*idem*, p. 66) – fica claro o

¹²Essa mesma estrutura de distensão de uma demora ainda pode ser lida a partir da obra de Jacques Derrida, *Demorar: Maurice Blanchot* (DERRIDA, 2015), na qual o filósofo francês se volta para a obra de Blanchot problematizando uma espécie de limite intransponível para o testemunho. O que cabe ressaltar é o quanto o trajeto percorrido por Derrida poderia ser lido como uma espécie de ponte alternativa entre nossa reflexão sobre o histórico e o contemporâneo e a discussão que proporemos no próximo capítulo a partir da linguística, na medida em que, também partindo de uma problemática tensão entre vida e morte inerente ao testemunho, Jacques Derrida prioriza neste, precisamente, o vínculo intrínseco com um “aqui-agora” (*Ibidem* p. 50) que trataremos em nosso segundo capítulo nos termos de uma instância dêitica da linguagem.

¹³ Associações essas que serão deslocadas de diferentes maneiras pelas poesias de Paulo e Caio, de maneira que voltaremos a esse entrecruzamento em diferentes momentos de nossa argumentação.

¹⁴ Cabe ressaltar o quanto essas duas formulações em específico “o ainda não” e o gesto de “manter os olhos fixos no escuro” ainda são imagens que retomam alguns dos termos vastamente utilizados pela filosofia de Ernst Bloch. Se é

quanto todas apontam para um campo que se aproxima muito dessa mesma temporalidade que suspende a conjunção entre o histórico e o hermenêutico.

Se a “composição” da espinha dorsal do tempo se aproxima, assim, do conceito moderno de história, é interessante o quanto a indagação diante do escuro, figura como a demora própria de um sentido não instituído, isto é, que se dá sempre a partir da radical agoridade de um tempo tomado enquanto véspera. A célebre citação segundo a qual “o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (*Idem*, p. 62) pode ser facilmente aproximada, portanto, da necessidade de encarar e enfrentar “a face opaca do mundo” no poema de Paulo Henriques Britto, na medida em que as duas imagens operam uma mesma indagação que se posiciona, temporalmente, na iminência.

Se Agamben sinaliza, porém, o quanto o contemporâneo faz surgir a possibilidade de “ler de modo inédito a história” (*Idem*, p. 72) – e aqui o paralelo com Koselleck é valiosíssimo – é interessante ressaltar o quanto o que parece estar no centro dos dois poemas de Paulo é uma deliberada recusa do estabelecimento de qualquer leitura como medida possível na qual se resguarda um signo precário de vida. Não interessa tanto, nesse sentido, responder à urgência do contemporâneo (expressão utilizada também por Agamben), mas sim se manter em sua iminência de uma resposta.

Esse mesmo impasse ainda aparece na obra de Raúl Antelo, com um destaque especial precisamente para a partícula *com-* do contemporâneo, na medida em que, nas palavras de Antelo, não seria o “tempo *per se* o que define a história”, mas sim a sua “contemporaneização” (Antelo, 2007 p. 56). Antelo propõe assim que o que definiria a temporalidade é “o *com*, é a sua sintaxe ou composição, seu

desnecessário mais do que chamarmos a atenção para o “ainda não”, dada a centralidade que a expressão assumirá para nossa discussão a partir daqui, cabe um curto comentário a respeito do “manter os olhos fixos no escuro”, no qual não nos deteremos especificamente. A obra de Ernst Bloch já foi relida diversas vezes a partir do conceito de “darkness of the living moment”, uma espécie de imagem central para o seu pensamento histórico que consiste na própria incapacidade, sempre presente, de ser dar conta ou configurar um sentido. O que é interessante ressaltar é o fato de o termo de Bloch, retirado, ao que parece, de um verso de Yeats “If you look into the dark long enough, there is always something there” (YEATS *apud* BLOCH, 1986 [1959] p. 1183), como que antecipa em quarenta anos, a mesma discussão proposta por Agamben em termos quase idênticos.

uso” (*Idem*), de maneira que poderíamos pensar a mesma “temporalidade extrema” de Gumbrecht nos termos de uma dupla conjugação de uma iminência e uma urgência, isto é, nessa possibilidade de manter-se na face disjuntiva (que ressoa na própria palavra *presente*, conforme abordaremos em seguida) das categorias meta-históricas mais do que na faceta composicional do histórico.

Caberia ainda observar o quanto todas estas questões ainda ressoam no trabalho de Maurício Chamarelli, na medida em que este sinaliza também para a liminaridade necessariamente tensa do contemporâneo em sua tese *Notas a um plano contemporâneo* (2015a). Chamarelli se propõe ali a pensar o contemporâneo a partir de um plano de tensões, apresentado a partir de formulações que ecoam diversos dos teóricos que requisitamos para nossa própria argumentação. Sua proposição do contemporâneo enquanto plano, isto é, enquanto “presente, saturado de agoras, que não é transição, mas que se imobiliza no limiar do acontecimento” (CHAMARELLI, 2015a, p. 45), se volta, assim, para essa mesma temporalidade da véspera do sentido, de presente urgente e iminente como uma possibilidade de “permanecer na brecha aberta e estendida da história, no limiar desde o qual todo sentido é ressonância provisória” (CHAMARELLI, 2015a, p. 49)¹⁵.

Manter o contemporâneo como instância das tensões, mais do que como uma possibilidade de sutura de suas fraturas, se desdobra, ainda, em uma mudança de caracterização sutil, mas sintomática, do impasse para o histórico. No lugar de uma instância futura de conciliação (suturar a espinha dorsal partida, para retomarmos Agamben), interessa antes, a partir do mesmo paradigma contemporâneo caracterizado como impasse, proliferar as tensões, isto é, manter-se, ainda, na plena vigência presente do impasse.

3.3 *Entre-fôlegos*

Das diversas imagens que povoam “Balanços I”, valeria ainda nos determos em uma última, presente nos dois versos finais da sétima estrofe, nos quais lemos “O mundo retesa os músculos / e prende a respiração”. Se o retesamento que prescinde de uma retomada

¹⁵ Nesse sentido, seria possível lermos as diversas figurações da temporalidade extrema de Paulo Henriques Britto (mas também de Caio Meira) como tentativas de responder à indagação proposta por Chamarelli: “toda a questão é como dispor os termos, como abrir o plano e não endurecê-lo?” (CHAMARELLI, 2015a, p. 132).

atravessou nossa argumentação como uma imagem possível para a temporalidade da véspera, podemos ainda ler alguns desdobramentos interessantes a partir da imagem do mundo “prendendo a respiração”.

Opera no interior de “prender a respiração”, entre a fixidez e a iminência de uma retomada do movimento, uma tensão muito próxima da que buscamos ler como paradigma temporal próprio da véspera e dos balanços. Trata-se de uma formulação composta por um verbo que denota fixidez, mas cujo complemento não pode se deixar prender se não de maneira precária e provisória.

“Prender a respiração” articula, assim, a mesma temporalidade de véspera enquanto iminência de uma ação que nunca chega a ser concretizada, isto é, circunscreve instante limítrofe de uma paralização que se sabe, inevitavelmente, efêmera. Sua liminaridade aponta ainda para um instante de paralização do movimento contínuo respiratório que não se esgota em seus dois instantes decomponíveis, inspiração e expiração.

Uma semelhante priorização do movimento de suspensão de um ritmo fisiológico involuntário ainda aparece na obra de Didi-Huberman *O que vemos, o que nos olha* (2010 [1992]) a partir do batimento cardíaco. Didi-Huberman traz para o centro de sua discussão a “oscilação contraditória em seu movimento de diástole e sístole (a dilatação e a contração do coração que bate, o fluxo e o refluxo do mar que bate)” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77) para ressaltar, no batimento cardíaco, “seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (*Idem*). Trata-se, nesse sentido, do mesmo “entremeio” liminar que nos interessa, em nossa abordagem, no “prender a respiração”.

Essa priorização do que, no fluxo respiratório é o instante de “prender a respiração” (ou do “entre batimento” cardíaco) aponta, ainda, para um comportamento análogo ao das temporalidades extremas que viemos tratando até aqui. Esse “momento de imobilidade mortal” (*idem*, p. 86) – cuja definição por parte de Didi-Huberman recorrentemente lança mão de termos caros à nossa argumentação como o suspensivo ou uma “temporalidade intersticial” limítrofe – se oferece, assim, como uma nova imagem possível para essa mesma tensão histórico x contemporâneo.

A imagem do “prender a respiração” se torna ainda mais interessante na medida em que é requisitada pela poesia de Caio Meira no título de um de seus poemas na forma do “entre-fôlego”. Este se coloca também enquanto imagem para o intersticial no *continuum* respiratório, ou ainda enquanto uma tensão suspensiva entre paralização

e movimento que se dá sempre em caráter intervalar e efêmero. Cabe nos voltarmos, assim, para “Entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”, poema integrante do bloco “Epidermática”, publicado em volume *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* (2003):

entre-fôlegos de um basqueteiro solitário

quinze para as duas da tarde

na trajetória indefinida da bola, um voo cego de ideias inacabadas quicando no chão e nos muros

ah!, se não tivesse quebrado tantas promessas de intimidade, ou não faltasse aos encontros e aos riscos

talvez fosse milionário e igualmente descontente, talvez estivesse feliz criando cogumelos em Nova Lima

não tenho radar para me guiar no escuro, e na claridade desta tarde orientes e mitos surgem ofuscados

sobram contornos, arestas, rugosidades

e entre uma linha e outra, inúmeras e imprudentes lagartas esmagadas

e entre o chão e o aro, o peso e a circunferência onde me arremesso

talvez eu deva jogar na mega-sena acumulada

e se ganhar aquela bolada (ah!, se ganhar aquela bolada), ir rifar o dinheiro com as putas parisienses, subornar um senador da república ou patrocinar cocaína para os amigos

mas o que pode restar de alguém que um dia ganhou tantos milhões de dinheiros

poderá caminhar à tarde, pegar o metrô em Botafogo e ir ao centro da cidade procurar um livro no sebo?

poderá dormir no ônibus, com o rosto encostado
no vidro, e não saltar no ponto de descida?

perder-se, sentir fome, carregar silenciosamente
uma hérnia de disco, ter um pâncreas ectópico,
uma esofagite de refluxo

não sei por quanto tempo os joelhos vão suportar
todos estes impactos

há tantos arremessos, encontros, chutes, medidas
e coisas sem sentido que me compõem, habitam
os passos e os intestinos

há ainda muito a fazer

escutar cantores populares que vêem deuses todo
santo dia, ou comem pentes, ou decifram o
mistério das pirâmides, a configuração das
estrelas

não para tentar responder ao tablóide inglês qual o
sentido da vida

pois essa é mais uma coisa que você pode
perguntar ao primeiro cachorro na rua que ele vai
lhe dizer

(MEIRA, 2013, p. 72-73)

O título do poema nos traz ao menos dois dados iniciais. Primeiramente, nos apresenta a cena básica de um jogo solitário de basquete no qual o poema se colocará como uma espécie de solilóquio íntimo, isto é, um conjunto de pensamentos em tom revisionista. A cena construída pelo poema se aproxima, nesse sentido, da própria noção dos “balanços” que abordamos em Paulo Henriques Britto, não apenas por seu tom de levantamento autocrítico inacabado – mantido em suspenso, portanto, pela proliferação de condicionais “se não tivesse”, “se ganhasse”, “talvez estivesse”, etc. –, mas também pela temporalidade na qual este se dá: o mesmo presente indicativo estendido por todo o poema (o que ainda nos permite aproximarmos o “entre-fôlego” do que viemos tratando nos termos de um presente dilatado).

Em segundo lugar, o título ainda caracteriza o próprio corpo do poema, isto é, “entre-fôlegos” assinala o próprio conjunto dos versos que lemos, constituindo-se como uma “categoria comum” ou aspecto

agregador da materialidade do texto. Tratam-se, nesse sentido, de versos de entre-fôlego, caracterização que nos direciona – assim como o “mundo prendendo a respiração” – para uma poesia que busca se inscrever numa temporalidade suspensiva, que se dá nos interstícios do movimento respiratório.

Em uma resenha a respeito de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* – publicada originalmente no jornal *Rascunho*, em 2004, e relançada em *Pelo colorido, para além do cinzento* (Pucheu, 2007 [2004]) – Alberto Pucheu chegou a ampliar a noção do entre-fôlego como elemento possível para caracterizar todos os poemas do livro, isto é, como uma propriedade que, mais do que circunscrita a um poema, se ampliaria para o próprio fazer poético presente na obra, lançando mão, para isso de uma série de analogias que soam extremamente familiares ao presente enquanto iminência diferida que viemos tratando até aqui:

Mais do que uma poética de fôlego largo, que seria óbvia de demarcar, dadas, entre outros indícios, a extensão dos versos, a ausência de pontos ao fim das frases e a não existência de maiúsculas, prefiro, seguindo o livro, salientar que se trata de uma poética de entre-fôlegos, ou seja, do intervalo entre um fôlego e outro, do intervalo em que, entre um fim e um começo, nada deseja nem pode se fixar, do intervalo da indefinição de um durante que não permite radares nem bússolas, do intervalo de tudo o que, pelo elogio do inacabamento e a seu incentivo, não se deixa, de maneira nenhuma, deter. (PUCHEU, 2007 [2004] p. 67)

Também para Pucheu o entre-fôlego ativa, assim, uma tensão específica de um inacabamento intervalar, um limiar do que não pode fluir nem se deter por completo. Trata-se, nesse sentido, novamente de um recorte temporal que se dá como atraso e pendência da ação ou da construção de um sentido. Uma temporalidade que é um limiar do acontecimento e paralização do que se sabe que, inevitável e iminentemente, acontecerá.

O tom de inacabamento e suspensão do poema pode ser lido ainda através da sobreposição de alternativas resolutivas – que oscilam entre ganhar na mega-sena, não quebrar promessas ou não faltar aos encontros – que não resolvem, propriamente, nada. São antes desqualificadas a partir de uma deshierarquização frente à experiência imediata cotidiana – trazida a partir dos gestos de dormir no ônibus, sentir fome ou caminhar à tarde – de maneira que se mantém um aspecto

geral de aporia, isto é, de uma total incapacidade de reconhecer um valor de “solução” para qualquer experiência¹⁶.

É necessário ressaltar, porém, que o cenário aporético da poesia de Caio não se fecha enquanto pura constatação do insolúvel. Se a flutuação suspensiva deshierarquiza todas as possibilidades de construção de sentido, o gesto final de seu poema se dá enquanto constatação de um “há muito a fazer”, como gesto propositivo (mas, ao mesmo tempo, precário) de certa forma análogo ao “a morte tem que esperar” de Paulo Henriques Britto. Parece interessar a ambos flagrar, no instante de paralização possível contemporânea – no entre-fôlego ou na véspera –, um gesto que, ainda que não exatamente contraposto ao aporético esgotamento dos sentidos, ensaie uma possibilidade que se projete para além da mera constatação desse esgotamento.

É essencial, nesse sentido, que o “há muito a fazer” não possa ser atrelado a nenhuma finalidade específica, isto é, não possua um complemento resolutivo que possa “modernamente” estabelecer um novo sentido. O próprio complemento do que se há a fazer, “escutar cantores populares”, tem sua finalidade negada – “não para responder ao tabloide inglês qual o sentido da vida” –, mantendo, novamente, a possibilidade residual propositiva ainda no limiar da paralização da construção do sentido: assim como na imagem da véspera para Paulo Henriques Britto, há muito a fazer, mas não *para* isso.

O movimento final de “entre-fôlegos de um basqueteiro solitário” ainda nos permite ler também um paralelo entre morte e vida na medida em que recusa, diretamente, a miríade de discursos operadores de sentido a partir de uma curiosa imagem cuja ampliação é o que confere o título ao livro, *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*. Trata-se, conforme elucidado por Alberto Pucheu no mesmo texto ao qual já nos referimos, de uma alusão específica a uma carta de Rimbaud:

O que intitula o novo livro de Caio Meira é uma deformação de uma frase de Rimbaud. Em 9 de novembro de 1891, dois dias antes de sua morte, delirando, ele dita uma mensagem para sua irmã endereça-la ao diretor dos transportes marítimos, pedindo-lhe trabalho. Dizendo-o impotente e

¹⁶ A formulação sintética para esse tom aporético pode ser lida ainda em um verso de outro poema inserido no mesmo bloco que “entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”. Trata-se de “Pequeno sutra da mais completa ignorância” (MEIRA, 2013, p.76), onde lemos “não, nenhum balanço pode ser feito” (*idem*). Cabe ainda ressaltar a proximidade deste verso com nossa leitura dos poemas de Paulo Henriques Britto, em especial, “Balanços”.

infeliz, a carta comunica que ele já não pode encontrar absolutamente nenhum tipo de serviço, fato que o primeiro cão na rua confirmará. Em Rimbaud, Caio Meira encontra o cão que poderia confirmar o óbvio, o estado moribundo do poeta. (PUCHEU, 2007 [2004] p. 71)

Dentro da pluralidade des-hierarquizada de sentidos montada por Caio Meira ao final de seu poema, figura, assim, a obviedade do estado moribundo do poeta¹⁷ tal qual precognizada por Arthur Rimbaud, uma das figuras centrais para quase todas as tentativas de esquematização crítica da lírica moderna¹⁸. É necessário, porém, ressaltar que, mais do que reenfatizar essa imagem, Caio a insere dentro de uma moldura discursiva de flutuação suspensiva, como apenas um dos sentidos possíveis. “O estado moribundo do poeta” se dá, assim, como alternativa de “sentido da vida” em resposta para o tabloide inglês, sendo que todo esse cenário se constrói enquanto determinação recusada – “não para responder” – pelo fim do poema frente ao residual propositivo do “há ainda muito a fazer”.

3.4 *Há muito a fazer: o acontecimento*

É curioso que a mesma estrutura de constatação aporética ressoando em uma afirmativa residual propositiva – “Há muito a fazer” – ainda pode ser lida nas proposições de Jean-Luc Nancy em “Surpresa del acontecimento” (NANCY, 2006a [1996] p. 171-190). O argumento central de Nancy – em total adequação com a leitura que dele faz Gumbrecht – gira em torno de uma falta à filosofia moderna (ao menos desde Hegel) de “permanecer en el elemento del asombro” (*Ibidem*, p. 180), isto é, de pensar o ter-lugar do acontecimento enquanto “assombro”..

É evidente o quanto as proposições de Nancy são muito próximas do que viemos tentando ler até aqui a partir de uma insistência na temporalidade da véspera ou do entre-fôlego. Sua argumentação

¹⁷ Abordaremos mais detidamente a caracterização do moderno a partir da declarada falência do discurso poético no penúltimo tópico deste capítulo, bem como da centralidade de um embate com a morte como caracterizador da modernidade em nosso terceiro capítulo.

¹⁸ Caberia fazer menção aqui, obviamente, à célebre *Estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich (1978 [1955]), que coloca Arthur Rimbaud como fundador de grande parte dos procedimentos poéticos que definiram, segundo Friedrich, a lírica até a metade do séc. XX.

perpassa por uma busca de um pensamento enquanto “falta do pensamento”, isto é, enquanto interrupção de uma cadeia de sentido. Várias de suas formulações parecem ecoar diretamente no que viemos, por outros caminhos, tratando em nossa própria argumentação, em especial quando o filósofo busca caracterizar um tempo vazio enquanto tensão (*Ibidem*, p. 186).

O mais curioso, porém, é observar o quão próximo do poema de Caio Meira se dá o encerramento do texto de Nancy. Após uma retomada da obra de Hegel, pensada, desde a instância do acontecimento, o filósofo francês encerra sua reflexão a partir da releitura de uma frase de Beethoven que mantém ecos diretos com o “há muito a fazer” de Caio:

Bajo el título del último movimiento del *Cuarteto*, opus 135 – “La difícil decisión” –, Beethoven anota, como se sabe: “*Muss es sein? Es muss sein*” (que se puede interpretar así: “¿Es necesario (ser)? Es necesario (ser)”. Si el ser fuera simplemente, nada llegaría y no habría tampoco pensamiento. También el “es necesario no es el enunciado de una simples necesidad inmanente (de una naturaleza o de un destino). La necesidad misma no puede ser más que la respuesta decidida del pensamiento a la suspensión del ser en que se sorprende: *muss es sein?*” (*Ibidem*, p. 189-190).

Se o fechamento do poema de Caio se dava na chave aporética de uma impossibilidade de resolução, da qual o “há muito a fazer” escapava como um gesto propositivo mas não finalista, é também a partir de um universo aporético – “La difícil decisión” –, que o *Es muss sein* de Beethoven surge. Trata-se também de uma resposta residual ao aporético, que, se seguirmos o texto de Nancy, “permanece no acontecimento”.

É interessante o quanto esse caráter suspensivo insere, tanto o “há muito a fazer” quanto o “*Es muss sein*” em uma categoria das mesmas “temporalidades extremas” que viemos tratando. A urgência de ser/fazer é preservada, mas é barrada em sua determinação, de maneira que a determinação do que é preciso está ausente – assim como nos “balanços” de Paulo Henriques Britto –, mantida em uma espécie de diferimento.

Cabe observar ainda que o texto de Jean-Luc Nancy traz, desde seu título, a noção do “acontecimento”¹⁹ (*événement*). Nancy propõe o acontecimento como uma categoria da “falta de pensamento”, de um “tempo vazio” ou ainda de uma possibilidade de um “não presente ainda”, todas essas, definições que ecoam diretamente em alguns dos conceitos centrais para nossa argumentação. O acontecimento se coloca na proposição de Nancy, como uma categoria limite para o histórico, para o que neste é encadeamento e continuidade²⁰.

Essa retomada do acontecimento por Nancy ainda se torna central na medida em que aponta para o centro das proposições de outros dois importantes leitores dessa tensão entre o contemporâneo e o histórico, François Hartog e François Dosse. Dosse, em sua célebre obra *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e fênix* (DOSSE, 2013 [2010]) se volta especificamente para essa mesma palavra. Seu conceito de “acontecimento” [*événement*], se coloca na mesma esteira dos conceitos que viemos tratando aqui a partir de Gumbrecht, Koselleck e Nancy, isto é, como o que “não pode ser previsto a partir de qualquer determinação externa, nem saturado de sentido, na sequência; ele continua sendo o inatingível” (*Idem* p. 87).

Se é evidente o quanto o acontecimento se articula com a categoria do contemporâneo e de presente, François Hartog, por sua vez, vai remontar essa questão a partir do conceito de “presentismo”, uma espécie de “regime de historicidade” alternativo. O historiador francês

¹⁹ Cabe retomarmos aqui nossa nota sobre as implicações dos “acontecimentos”, nas diferentes línguas nativas dos teóricos aos quais nos voltamos. O “acontecimento” do qual Nancy parte, curiosamente, não é o *événement* do francês, mas antes *das Geschehen*, do alemão de Hegel, substantivo cujo coletivo singular, *Geschichte*, designa, conforme ressaltamos a partir de Koselleck, o conceito moderno de história. A tentativa de Nancy de reler a *acontecimentalidade* no discurso de Hegel e não “os acontecimentos”, como um sentido construído, se converte, assim, em uma maneira de resgatar, diretamente na obra que “abre la modernidad” (NANCY, 2006a [1996], p. 176), a *Fenomenologia do espírito*, a potência de uma deriva que pense o acontecimento fora de seu encadeamento teleológico (“la entelequia del Geschehen”, nas palavras de Nancy). Poríamos situar, portanto, o texto de Nancy (aproveitando os termos dos teóricos franceses que abordaremos a seguir) como uma tentativa de resgatar a *événementialité* na *Geschichte*.

²⁰ Caberia ainda ressaltar que Gumbrecht novamente se aproxima de Nancy na medida em que propõe, em seu *Produção de presença*, “a possibilidade de descrever sua temporalidade como um ‘evento’” (GUMBRECHT, 2010a [2004] p. 41).

retoma, ainda, o jogo de iminência/urgência diferida na própria etimologia latina da palavra “presente”. Hartog chama a atenção, retomando Émile Benveniste, para o fato de *praesens* significar “etimologicamente ‘o que está na minha frente’, em consequência, ‘iminente, urgente’, ‘imediatamente, conforme o sentido da preposição latina *prae*’ O presente é o iminente, o corpo do corredor inclinado para frente no momento de se lançar” (Hartog, 2015 [2003] p. 142).

Essa mesma etimologia para o “presente” ainda é tomada pelo próprio Jean-Luc Nancy em “El sentido del mundo” – “*praesum* no significa ‘aquí estoy’ en el sentido de una simple posición ocupada, dada, instalada, inmóvil e inmanente. Es ante todo ‘yo procedo’” (NANCY, 2003b [1993] p. 31) – ou ainda por Didi-Huberman em seu *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (2013b [1990]). Quase ao final de seu apêndice, “Questão de detalhe, questão de trecho”, Didi-Huberman nos diz: “Já o trecho não traz à luz senão a própria *figurabilidade*, isto é, um processo, uma potência, um ainda-não²¹ (e isso se diz, em latim, *praesens*)” (*Ibidem*, p. 344)²².

Trata-se de uma abordagem do presente que deixa evidentes todas as marcas que viemos tentando analisar a partir da categoria de “temporalidade extrema” de Gumbrecht. O *praesens* se situa na mesma tensão entre o campo de experiência e o horizonte de expectativa, na qual pode ressoar a emergência de irrupção de um sentido e cuja iminência é deliberadamente atrasada pela temporalidade que viemos tratando enquanto véspera e entre-fôlego.

Essa mesma deriva da proposição de um sentido, essa recusa da reinvenção de um “regime de historicidade”, ainda pode ser lida a partir do poema seguinte a “Entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”, em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*. Se “entre-fôlegos” termina com a constatação da iminência de um “há muito a fazer” desvinculado de sua efetiva proposição – “não para tentar responder ao

²¹ Cabe observar que essa determinação do presente enquanto *prae-sens* traduzido como *ainda não* constitui uma ponte direta para a obra de Ernst Bloch, à qual nos deteremos mais a frente.

²² As noções de “presente” ou “presença” que daí decorreriam (seu resgate do conceito de “metafísica da presença” de Jacques Derrida) não são, porém, problematizadas nesse texto do autor, mas sim dois anos mais tarde, em *O que vemos o que nos olha* (2010 [1992]), onde Didi-Huberman para não “reabrir extensivamente o dossiê filosófico dessa esmagadora questão” (*Ibidem*, p. 202) opta, no lugar do conceito de presença, pelo de “apresentação”, se aproximando, nesse sentido, de Gumbrecht.

tabloide inglês” –, sintomaticamente seu poema seguinte tem por título “...mas prefiro ficar calado”:

...mas prefiro ficar calado

nesta manhã de janeiro, pesa-me o peso de todas as coisas, com os olhos ainda embaçados de sono, os ouvidos guardando a acústica de silêncios, e a boca, a língua, a saliva, as fibrocartilagens, a glote, os uivos, a janela fechada, os retesamentos, o bolo alimentar, os movimentos peristálticos, a pirose, a ânsia, a fôrma da bacia persistindo na espuma, a estridência do rádio-relógio, o arcabouço do teto, e demais zumbidos que instigam o nervo motor da laringe

esparrramado entre vetores de força, decisões se misturam às dúvidas, ocupar determinada posição na cama, mudar de bairro, freqüentar universidades, gafieiras, bordéis, analistas, atravessar a casa, lidar com as coisas domésticas, voltar a dormir ou ir para a rua ver o primeiro sol do dia, abrir bem os braços, estufar o peito e inclinar a cabeça para trás, em meio à poeira e o vento, e sentir, na coluna vertebral, o deslocamento simultâneo da minha vida

que importa a neurose, a escoliose, a miopia, os atos lerdos ou incisivos, a marca do mercúrio no termômetro, ou as fases da lua, se estou inapelavelmente nu, sem ruído, sem sorriso, sem proeza, apenas unhas e cabelos transitando de modo esporádico entre projetos de viagens, de vacinas, de farras, de livros, essas coisas que já nem impressionam os amigos em mesas de bar ou ao telefone

num desses dias eu paro de nascer sem mesmo ter tempo de improvisar qualquer lápide ou discurso, e mesmo se eu tiver uma caneta bic no bolso e um guardanapo ao alcance da mão, mesmo se eu tentar ficar de bico fechado, desviar o olhar ou apenas sorrir com simpatia, mesmo que eu invente um compromisso inadiável com um fiscal da prefeitura, mesmo mordendo a língua, esperneando ou abjurando a minha estirpe,

as coisas vão estar resolvidas, agudamente, e quaisquer que sejam os números da soma de meu nome (de fato, será indiferente o fato de ter ou não um nome), já estarei na companhia dos demais canalhas

(MEIRA, 2013, p. 74)

Assim como a abordamos nos poemas de Paulo Henriques Britto, também em “...mas prefiro ficar calado”, a suspensão da construção de sentido se desdobra em uma tensão entre vida e morte na qual esta se dá como um fechamento, ou como uma resolução incontornável e aquela se compõe a partir de um atraso, uma demora do estabelecimento de sentido. É interessante o quanto essa demora é composta por Caio a partir da sobreposição alucinada de imagens desconexas – ou ainda, de “coisas sem sentido que me compõem”, para retomarmos o verso de “entre-fôlegos de um basqueteiro solitário” – montando um certo “mosaico” de um cotidiano da ordem do mais prosaico possível.

Do ponto de vista temporal, o início das três primeiras estrofes reincide em marcas de um presente dilatado. Inicialmente marcada pela estrutura dêitica “nesta manhã”, a sensação de um presentismo se mantém pelo poema todo, inclusive na última estrofe, na qual encontramos uma construção projetiva, “um dia desses”, na medida em que esse “fechamento” da tensão vida e morte – “as coisas vão estar resolvidas” – se mantém, assim como em “Véspera”, em uma estrutura de iminência diferida.

Se ressaltamos ainda o quanto, desde o título, “... mas prefiro ficar calado” se dá como uma espécie de resposta à proliferação de “sentidos da vida” que figura ao final de “entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”, cabe ainda observar a forma específica como essa resposta se dá. De fato, o “mosaico” de fragmentos cotidianos de Caio figura como uma espécie de verborragia da parataxe, na medida em que a maior parte de seu poema é ocupado por uma sobreposição aditiva de elementos diversos sem um significativo encadeamento tensivo. Essa espécie de constelação onde decisões, dúvidas e quadros clínicos se misturam (por sua vez, um *locus* recorrente na poesia de Caio Meira), impede, e de certa maneira recusa deliberadamente, um encadeamento de sentido teleológico.

A imagem do silêncio, o manter-se calado, ainda oferece uma alternativa para tomarmos esse limiar do presentismo como uma recusa deliberada da palavra que estabeleceria um silêncio. Esse silêncio tomado enquanto iminência diferida da fala já foi, por sua vez, abordado por Susana Scramim em seu livro sintomaticamente intitulado

Literatura do presente (SCRAMIM, 2007). Partindo dos apontamentos de Benjamin, Scramim propõe um panorama que poderia facilmente ser lido em “... mas prefiro ficar calado”: “este silêncio voluntário traz, nas camadas de tempo com as quais deliberadamente joga, um turbilhão de imagens que presentificam os conflitos nas figuras que constrói” (*Ibidem*, p. 25).

Se a temporalidade extrema de Paulo Henriques Britto também não soa estranha às proposições de Scramim, o entre-fôlego apontando para um silêncio antecipatório de Caio Meira parece falar diretamente a esse “silêncio pleno de ambiguidades” (Scramim, 2007 p. 25). Essa abdicção do estabelecimento de um sentido se coloca, portanto, como uma medida de (para retomarmos Chamarelli) abrir o contemporâneo enquanto plano de tensões sem endurecê-lo, ou ainda, de manter-se no presente enquanto tensão, enquanto *prae-sens* que se recusa a uma configuração.

3.5 Benjamin e a aposta

Há um ponto comum no qual as diversas releituras que perpassamos do conceito de história parecem se entrecruzar e ao qual cabe nos voltarmos agora de maneira mais detida. Mais precisamente, trata-se de uma obra que permeia os textos dos diversos teóricos aos quais nos voltamos até aqui e que mantivemos em uma espécie de segundo plano: a obra de Walter Benjamin.

Se Benjamin não é diretamente referido por figuras como Hans Ulrich Gumbrecht ou Reinhart Koselleck (ainda que suas conclusões pudessem ser facilmente aproximadas), as obras François Dosse, François Hartog²³, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman não deixam dúvidas quanto ao seu tributo direto ao pensamento benjaminiano. Grande parte do que, por diferentes caminhos, abordamos nos termos de uma guinada no conceito de história, possui, nesse sentido, um vínculo estreito com as teses benjaminianas “Sobre o conceito de história” (BENJAMIN 2012 [1940] p. 241-253).

²³É curioso que, juntamente com as menções a Benjamin, Dosse e Hartog possuem como uma outra figura central para seu pensamento histórico, a obra de Hannah Arendt, filósofa alemã que não por coincidência, conforme nos relata Jasiel César, foi uma das poucas pessoas que recebeu, diretamente de Benjamin, um exemplar das suas “Teses sobre o conceito de história”, pouco antes da morte deste em 1940 (CÉSAR, 1992, p. 96).

Conforme nos aponta Jasier César em seu *Walter Benjamin on experience and history: profane illumination* (1992), as teses de Benjamin, ao mesmo tempo em que constituem a síntese de uma guinada no conceito de história que poderia ser relida ao menos desde seu *Origem do drama trágico alemão*, se colocam ainda como sua última posição quanto a um vínculo entre filosofia e teologia (CÉSAR, 1992, p. 94), discussão antiga travada entre Benjamin e alguns dos outros importantes teóricos do Institut für Sozialforschung, que parece ter novo fôlego a partir de 1935 após a escrita do ensaio de Benjamin sobre Eduard Fuchs.

Desde a tese I, fica claro o quanto a guinada que Benjamin propõe para o conceito de história se assenta sobre a restituição de uma teologia ao conceito de história dialético-marxista, em especial a sua concepção progressista e, portanto teleológica. A alternativa de Benjamin, baseado na estrutura messiânica judaica²⁴, coloca no centro da questão do histórico o presente da formulação. Tal qual nos aponta Eric Jacobson em seu *Metaphysics of the profane: political theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem* (2003), diferentemente da escatologia católica, na qual o messias já veio, na tradição judaica a vinda do messias, que seria capaz de “completar a história”, ainda não se deu, de maneira que a experiência do histórico se dá, nesse messianismo judaico, precisamente na categoria de uma *demora* estendida²⁵.

²⁴ Caberia ainda ressaltar que diversos historiadores atribuem essa guinada por parte de Benjamin mais a uma relação com o conceito freudiano de sentido *a posteriori* do que a um vínculo teológico. Vale ressaltar, nesse sentido, toda a produção de Georges Didi-Huberman sobre a historiografia da arte, na qual fica patente o quanto sua proposição de uma “imagem-sintoma” (francamente próxima da “imagem dialética” benjaminiana à qual nos voltaremos em seguida), se coloca precisamente nessa encruzilhada, na medida em que o sintoma existe “quando uma dedução sintética, no sentido apaziguador do termo, não consegue existir” (DIDI-HUBERMAN, 2013b [1990], p. 233). Com a imagem-sintoma, novamente estamos no domínio das “temporalidades extremas”, na medida em que “o que a imagem sintoma interrompe não é senão o curso da representação [...] o que o sintoma-tempo interrompe nada mais é que o curso da história cronológica”. (DIDI-HUBERMAN, 2015 [2000] p. 44). Também na obra de François Dosse encontramos o mesmo diagnóstico de uma alternativa à formulação historiográfica teleológica pelo intermédio da estrutura de significação própria do tratamento psicanalítico (DOSSE, 2013 [2010] p. 106-108).

²⁵ Cumpre nos posicionarmos ainda frente a uma questão que por ora terá apenas parte de sua complexidade evidenciada: a proposição de Giorgio

Agamben de um cenário de leitura da obra benjaminiana e do messianismo presente em *O tempo que resta um: comentário à Carta aos Romanos* (AGAMBEN, 2016 [2000]). Arriscando uma breve incursão em um terreno teológico muito mais profundo do que do que somos capazes de dar conta, caberia observar que a proposição de um messianismo nos moldes paulinos pelo filósofo italiano não difere do que buscamos resgatar da tradição judaica em contraposição ao messianismo católico. Abundam expressões no texto agambeniano que parecem remeter aos mesmos impasses que viemos tratando ou trataremos em nossa discussão – um tempo de agora (*Ibidem*, p. 14) o tempo como uma relação entre o que é e a sua *possibilidade* (*Ibidem*, p. 53) –, com a diferença que Agamben parece priorizar quase sempre um aspecto sutilmente diferente do que nos interessa. Se o filósofo contrasta, assim, o tempo messiânico ao tempo apocalíptico, na medida que este seria “o fim dos tempos” e aquele “o tempo do fim” (*Ibidem*, p. 80), nossa discussão parece se propor mais como um tempo do “antes do fim”. Da mesma maneira, ao tomar o conceito de “tempo operativo” e sua relação com a representação temporal pela linguística de Benveniste, Agamben aproxima a questão de um tempo que é sempre o de um *atraso* (*Ibidem*, p. 84), ao passo que para nossa leitura interessa pensá-lo enquanto *véspera*. Finalmente, caberia nos determos em uma hipótese especulativa para essa diferença de priorização (antecipando para isso alguns dos pontos que só abordaremos em nosso segundo capítulo). Agamben propõe, a partir da *katárgēsis* grega (um verbo-chave do vocabulário messiânico paulino, segundo o filósofo italiano), um caminho possível que ligaria a *Aufhebung* hegeliana à ontologia do traço de Jacques Derrida (*Ibidem*, p. 120). Para tanto, Agamben situa a *Aufhebung* hegeliana como “o próprio movimento da linguagem, que tem a ‘divina natureza’ de transformar a certeza sensível em um negativo e em um nada, e, então, de conservar esse nada, transformando o negativo em ser. No ‘isto’ e no ‘agora’, o imediato está, desde sempre *aufgehoben*, removido e conservado” (*Ibidem*, p. 118). No correr do argumento do filósofo italiano, essa *aufheben* é situada, dentro da filosofia de Jacques Derrida, como um princípio de diferimento infinito. A conclusão de Agamben é que, na desconstrução “o significar-si da significação jamais apreende a si mesmo, e jamais alcança um vazio de representação, jamais deixa de ser uma in-significância, mas é deportado e diferido no seu próprio gesto. O traço é, nesse sentido, uma *Aufhebung* suspensa, que jamais conhece o seu *plēroma*. A desconstrução é um messianismo bloqueado, uma suspensão do tema messiânico” (*Ibidem*, p. 121). Se adiantarmos as conclusões que abordaremos em nosso segundo capítulo, a “sutil diferença” de priorização no que toca o tempo messiânico se justifica, assim, pelo fato de priorizarmos, no lugar da noção de uma “in-significância”, uma referência pragmática dinâmica inerente a todas as tentativas de apreensão do ter-lugar da linguagem pela indicação. Agamben é, de fato, certo quando propõe que daí resultaria uma suspensão do tema messiânico e um conceito de história como infinito diferimento, feita uma única ressalva: uma vez que nos interesse a abertura infinita às diversas

Essa temporalidade messiânica é pensada especificamente a partir de uma instância do contemporâneo, na medida em que Benjamin nos diz que “cada segundo” é a possibilidade da chegada do messias (BENJAMIN, 2012 [1940], p. 252), o constituidor da história. O messiânico se torna, assim, não apenas o “fim da história”, mas o próprio mecanismo operador desta na medida em que o “sentido” histórico possível se constrói, nessa temporalidade sempre presente e incontornavelmente incompleta, sujeita às contingências de uma experiência de leitura. Trata-se de uma concepção, portanto, completamente incompatível com um presente tomado enquanto síntese de uma operação dialética histórica progressiva.

A obra benjaminiana permite, assim, ler um “presente que não é transição, mas no qual o tempo se imobiliza” (BENJAMIN, 2012 [1940], p. 250) e a partir do qual o passado é sempre um recorte, é sempre uma “recordação como ela relampeja no momento de um perigo” (*Ibidem*, p. 243) – ou ainda, em sua formulação sintaticamente mais sutil, trata-se de situar o histórico em direção ao passado, e não a partir dele.

Benjamin faz, assim, a crítica de uma histórica hermenêutica e retrospectiva cinquenta anos antes dos diagnósticos que partimos de Reinhart Koselleck (embora de maneira consideravelmente menos sistemática). O próprio discurso histórico figura, assim, como um estabelecimento de sentido que, partindo do “momento de sua conhecibilidade” (*Ibidem*, p. 243) organizaria o “espaço de experiência” – para retomarmos o termo de Reinhart Koselleck – em um *continuum* histórico pensado como uma formulação sempre provisória, cuja figuração mais hegemônica seria a imagem do progresso.

Benjamin desvincula, nesse sentido, a concepção que flagra o histórico enquanto um movimento “no interior de um tempo vazio e homogêneo” (*Ibidem*, p. 249), e propõe a historicização como um processo que se dá sempre enquanto *tensão* (noção central para nossa argumentação e pela qual já perpassamos, por meio dos diversos leitores benjaminianos, repetidas vezes). Caberia, assim, ao pensamento proposto por Benjamin parar “bruscamente, numa constelação saturada de tensões” (*Ibidem*, p. 251), de maneira a “explodir uma época determinada para fora do curso homogêneo da história” (*Idem*). Cumpre observar ainda que essa “explosão do sentido” está muito distante de um

reatualizações pragmáticas de referências (sempre equívocas) na indicação de um “agora”, a “história como diferimento” se reveste dos tons da potencialidade utópica que buscaremos resgatar, em seguida, do pensamento de Ernst Bloch.

“horizonte de expectativa” específico. Na medida em que o messianismo judaico é vivido como demora, trata-se de uma potencialidade aberta, mas nunca configurada em um sentido.

Intimamente ligada ao pensamento do histórico está a noção de “imagem dialética” benjaminiana. Jasiel César chega, de fato, a propor que o conceito de “imagem dialética” seria uma decorrência das reflexões de Benjamin a respeito da experiência, e que toda sua reflexão do conceito de história poderia ser situada como um desdobramento do como “experienciar a história através de imagens dialéticas” (CÉSAR, 1992 p. 183 tradução nossa²⁶).

Na medida em que sua proposição de uma “paralização” no movimento dialético histórico o aproxima de uma temporalidade própria das imagens, Benjamin não está apenas oferecendo uma deriva do núcleo histórico do materialismo marxista, mas sim propondo uma alternativa para sua própria matriz dialética. Não se trata, nesse sentido, de recusar o progresso, mas sim do elemento comum ao progresso e à decadência – esses “dois lados de uma mesma coisa” (BENJAMIN, 2006 [1982] p. 503) – que constitui a formulação de uma síntese.

A alternativa de Benjamin se constrói nos termos de uma possibilidade de suspensão do paradigma hermenêutico (muito próximo, nesse sentido, de algumas das proposições de Jean-Luc Nancy e Hans Ulrich Gumbrecht) a partir de uma paralização na operação dialética, isto é, na medida em que “a dialética detém-se na imagem” (*Idem*). Cabe ressaltar um trecho no qual Benjamin, aproveitando-se de alguns dos mesmos apontamentos (e, ocasionalmente, das mesmas formulações) de suas teses “Sobre o conceito de história”, situa a imagem dialética como um conceito que mantém a tensão não resolutiva, isto é, se mantém em um diferimento da síntese:

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e

²⁶ “experiencing history through dialectical images”, no original, em inglês.

justifica seu arrancamento do *continuum* da história (*Ibidem* p. 518).

A imagem dialética figura, nesse sentido, seguindo a proposição de Jasiel César, como condicionante da experiência do presente enquanto tensão. Deter-se na imagem (ou em sua cesura) e mantê-la tão tensionada quanto possível aparece, assim como a própria operação de leitura desde uma instância da demora, do atraso ou da véspera tal qual viemos exaustivamente abordando nos poemas de Paulo Henriques Britto e Caio Meira. A própria recusa das alternativas de resolução (seja colocada em uma tensão vida e morte, seja nas resoluções para o sentido da vida) nos permite entrever, na obra dos dois poetas, uma estrutura que parece falar diretamente à saturação de tensões paralisada na imagem dialética benjaminiana. Caio e Paulo parecem sempre inserir-se em uma instância imediatamente anterior a síntese, nesse estado de *stillstand*, para retomarmos a expressão benjaminiana, que, segundo Giorgio Agamben, diz mais do que de um “repouso” ou uma “paralização” de “um limiar entre a imobilidade e o movimento” (AGAMBEN, 2012 [2007], p. 40).

Não se trata, nesse sentido, de impedir a síntese (de paralizá-la definitivamente), mas sim de fazê-la demorar tanto quanto possível: gerar imagens que mantenham, na sua cesura, a dúplice iminência do movimento indiscernível da paralização. Trata-se, portanto, de propor uma instância do diferimento da síntese pelo tensionamento máximo entre os “opostos dialéticos”, para retomarmos a formulação de Benjamin.

Cabe nos voltarmos para um poema de Paulo Henriques Britto que nos permite ler uma figuração quase direta para esse paradigma, o quarto poema da série “Sete peças acadêmicas”, incluída em *Tarde* (2007):

IV

Duas ideias quase opostas
se cristalizam e se aninham
dentro de um mesmo espaço exíguo,
uma de frente, outra de costas.
Se estranham, mas não se engalfinham.
Resultam no nada ou no ambíguo?
Messieurs, façam suas apostas.
(BRITTO, 2007 p. 70)

A série das “sete peças acadêmicas” de Paulo Henriques Britto faz, em diversos de seus poemas, alusões ou referências diretas a conceitos técnicos ou mesmo aos nomes de alguns teóricos e filósofos. Não é difícil, portanto, que a proximidade entre em seu quarto

fragmento e as imagens dialéticas benjaminianas seja efetivamente deliberada. As duas ideias “quase opostas” que se estranham evocam um cenário de contraposição tese x antítese classicamente dialético, a partir do qual seu poema se constrói na mestra estrutura de distensão de uma demora que viemos tratando até aqui.

O cenário parece mesmo o de uma discussão teórica (ou de uma problemática “acadêmica”): um contraste dialético na iminência de seu choque ou resolução, mantido, como na cesura da imagem benjaminiana em seu tensionamento liminar. O poema como que se mantém em uma *stillstand*, em um presente alargado – reafirmado pelo fato de todos os verbos do poema estarem no presente do indicativo – mantido enquanto tensão. Mesmo as duas alternativas de “resultado” – isto é, o “horizonte de expectativa” – o nada e o ambíguo, são mantidas como instâncias possíveis e tensas.

Se nos voltarmos para o verso final do poema, para a imagem que o fecha, temos ainda a noção de uma recomendação ou proposição de uma aposta – ou melhor seria dizermos, de “apostas”, na medida em que o plural é relevante nesse contexto pois escapa da possibilidade de esgotamento de uma proposição única. Mais do que simplesmente um “horizonte de expectativa”, a aposta parece trazer um movimento de colocar as coisas em jogo, arriscar palpites em uma certa releitura lúdica da própria incerteza do futuro.

Se as reflexões de Walter Benjamin a respeito da história e da imagem dialética reconhecem uma característica irredutivelmente *a posteriori* do sentido, a aposta parece situar uma alternativa a essa temporalidade, quase uma inversão dela, na medida em que a aposta aponta para uma priorização irredutivelmente de véspera. A aposta, por definição, apenas é possível nessa temporalidade que não é precisamente um *a priori*, mas sim uma liminaridade imediatamente anterior ao *a posteriori*. Nenhuma aposta é cabível uma vez que o sentido tenha se dado, e é essencial, nesse sentido, que o poema se interrompa assim que a aposta seja sugerida, ou ainda, que o poema se feche em sua cesura não resolutiva. Esse movimento de interrupção ainda poderia ser intuído pela própria estrutura e versificação do poema. Trata-se de um poema com um ritmo extremamente marcado em octossílabos, apontando para uma regularidade reafirmada pela rima retomada em esquemas cíclicos ABC ABC, incompatível com um “fechamento” perfeito de sua estrutura em sete versos. A ausência de um remate da terceira repetição do esquema de rimas, faz com que apenas a primeira rima seja repetida e as outras duas fiquem como que antecipadas, sugeridas, assim como a iminente retomada do movimento.

Esse fechamento pelo movimento propositivo de uma aposta aberta nos traz de volta o “há muito a fazer” de Caio Meira, em especial em diálogo com a releitura proposta por Nancy do “*Es muss Sein*” de Beethoven. Para além de uma paralização, essas formulações apontam para um deslocamento propositivo, para um imperativo de aposta que escapa de um modelo puramente suspensivo pensado enquanto negatividade (o nada) ou indecidibilidade (o ambíguo). Ambas as possibilidades estão colocadas, mas a noção da aposta parece apontar para um gesto não definível nessas duas categorias, isto é, um gesto que nos coloca em direção a uma instância do indeterminável e residual que reside no *possível*.

Para darmos conta dessa faceta da aposta, é preciso nos voltarmos ainda mais detidamente para uma sutileza que parece estar mais presente, em termos benjaminianos, na teoria das imagens do que nas teses “sobre o conceito de história”: o tensionamento máximo da iminente retomada do movimento. Interessa-nos situar a imagem dialética desde seu residual *propositivo*, da sua potência inesgotável que reside na prevalência do *possível*. É preciso, assim, deslocarmos o cenário de leitura do conceito benjaminiano, gerando um novo contexto que pareça falar ainda mais diretamente às apostas de Paulo Henriques Britto e ao “há muito a fazer” de Caio Meira.

3.6 O utópico

Mais do que nos voltarmos para a obra benjaminiana, é necessário situarmos um contexto específico para sua leitura. Se já adiantamos um cenário de releituras posteriores do conceito de história (essa linha que leva a figuras como François Dosse, François Hartog, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman), no que tange aos seus contemporâneos, a obra de Benjamin foi frequentemente lida em diálogo com a de Theodor Adorno – diálogo a partir do qual claramente o saldo é um diagnóstico do catastrófico²⁷ como operador do histórico – Max

²⁷ Caberia, nesse sentido, dar destaque a flagrante influência da obra de Benjamin em *A dialética negativa* de Adorno tal qual já foi mapeado pela filósofa Susan Buck-Morss em seu *A origem da dialética negativa* (2011 [1977]). O ponto de partida de Adorno, o princípio de não-identidade a si, definível como uma irredutível heterogeneidade do ser para consigo mesmo, se desdobra em uma ponte entre a imagem dialética e a impossibilidade de uma ontologia definitiva. Adorno propõe como uma resposta às tentativas de totalização, o afastamento de qualquer noção teleológica ou progressiva no

Horkheimer ou Gershom Scholem. Nos interessa, porém, resituar a imagem dialética a partir de um outro filósofo contemporâneo à Benjamin e Adorno, e deles também muito próximo²⁸, embora frequentemente negligenciado: Ernst Bloch.

Não deixa de ser curioso o quanto a grande obra de Bloch, *O princípio esperança* (2005 [1959]) esboça um percurso análogo (embora de sentindo contrário) a *A dialética negativa* de Adorno (2009 [1970]). Ambos os filósofos colocam no centro de sua teoria uma categoria inicialmente histórica desdobrada até um estatuto ontológico. Se, em Adorno, o princípio de não-identidade a si é colocado nos termos de uma negatividade essencial – que nos parece imediatamente incompatível com nossa leitura de Caio Meira e Paulo Henriques Britto –, em Bloch, desde o prefácio de sua obra, o princípio de não-identidade a si se converte em um estatuto *propositivo* de uma “ontologia do ainda-não²⁹” (BLOCH, 2005 [1959] v. 1 p. 23).

Esse desdobramento do *ainda não*, isto é, do inacabamento como princípio operador da realidade – “pois todo o real transcorre com um ainda-não nele contido” (*Ibidem*, p. 100)– coloca, no centro do seu

encadeamento do pensamento, mantendo a preservação de um instante de tensão muito próximo da imagem dialética benjaminiana (e utilizando, inclusive, as mesmas imagens constelacionais): “não se progride a partir de conceitos e por etapas até o conceito superior e mais universal, mas esses conceitos entram em uma constelação. Essa constelação ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório” (ADORNO, 2009 [1970], pos. 2864). Cabe ressaltar, porém, que essa não-identidade se dá no pensamento de Adorno na chave de uma essencial negatividade, a partir da qual toda “imanência do destino, o espírito do mundo” passa a ser “embebido em sofrimento e falibilidade” (*Ibidem*, pos. 5418), dando o tom incontornavelmente catastrófico ao qual nos referimos.

²⁸ De fato, Susan Buck-Morss aponta o fato de Adorno também tomar da teoria de Bloch a possibilidade de pensar a não-identidade como promessa do utópico – “Leer la no identidad de los particulares como una promesa de utopía era una idea que Adorno tomó de Ernst Bloch. Al insistir en el reconocimiento de aquello que “no existe todavía”, Bloch fundava la esperanza de futuro en aquellas “huellas” de utopía ya experimentadas en el presente” (BUCK-MORSS, 2011 [1977] p. 188) – cremos, porém, que a potência do pensamento utópico de Ernst Bloch se torna muito maior quando lida em diálogo direto com a obra de Benjamin do que por essa ponte adorniana.

²⁹ Nos voltaremos em seguida para os desdobramentos e os diálogos possíveis entre toda a esteira conceitual que mapeamos na priorização do presente enquanto *prae-sens*, isto é, enquanto *ainda não*, e o pensamento de Bloch. Por ora, cabe apenas sinalizar sua homonímia.

modelo histórico a prevalência da *possibilidade* sobre qualquer determinação (ou síntese) possível:

O ser em movimento que vai se modificando, que pode ser modificado, assim como se apresenta em termos dialético-materiais, tem esse poder-*vir-a-ser* inconcluso, esse ainda-não-estar-concluído tanto na sua base quanto no seu horizonte. [...] Enquanto a realidade não for completamente determinada, enquanto ela contiver possibilidades inconclusas em novas germinações e novos espaços de conformação, enquanto for assim, não poderá proceder da realidade meramente fática qualquer objeção absoluta contra a utopia³⁰ (*Ibidem* p. 195)

A prevalência da possibilidade à facticidade dialoga tanto com a filosofia adorniana³¹ quanto benjaminiana na medida em que se apoia

30 Caberia ressaltar aqui que, curiosamente, o texto de Bloch se aproxima da formulação que já citamos de Alberto Pucheu para a poesia de Caio Meira, na medida em que esta jogaria sempre “pelo elogio do inacabamento e a seu incentivo” (PUCHEU, 2007 [2004], p. 67). O diagnóstico de Pucheu flagra, portanto, uma instância decididamente utópica, nos termos de Ernst Bloch, na poesia de Caio.

³¹ Se falávamos do tom catastrófico do pensamento adorniano, Bloch também aborda a catástrofe como possibilidade: “Logo, a categoria *objetal* ‘possibilidade’ revela-se também predominante como aquilo que ela não pode ser por si mesma, mas sim pela intervenção promotora dos seres humanos naquilo que ainda pode ser mudado: como possível *conceito de salvação*. Ela revelou-se, em parte, todavia, igualmente como possível conceito de desgraça, e isto justamente devido ao poder-fazer-diferente, mas também devido ao poder-tornar-se-diferente contido nele, que abre espaço, na mesma medida, para uma guinada para o pior, conforme a precariedade que pode residir justamente na mutabilidade, neste caso, na *instabilidade* de uma situação dada. Esta precariedade, como constitutivo negativo da possibilidade *objetal* abrange desde o acidente que pode ocorrer até a irrupção do inferno fascista, que residia e ainda reside como possibilidade no último estágio do capitalismo. O caráter funesto do possível concorre assim com o salvífico apontado, com o caráter esperançoso do possível, que, como tal, igualmente reside na mutabilidade de uma situação, neste caso não na sua instabilidade, mas na sua rentabilidade, *na sua revogabilidade positiva*.” (*Ibidem* p. 230). É central, nesse sentido, quanto, mais do que se fechar na catástrofe, Bloch abre esta como possibilidade fundada também em uma estrutura pautada pelo *ainda não*. Seu pensamento da esperança engloba, assim, mesmo o catastrófico como possibilidade, mas não como determinação última.

não “numa ontologia acabada do ser do que existiu até o momento, mas na ontologia, a ser renovadamente fundada, do ser do ainda-não-existente” (*Ibidem* p. 234). O *ainda não* de Bloch flagra, portanto, a partir de mesma noção de paralização dialética de Benjamin, a sua liminaridade propositiva, a sua aposta. Trata-se de uma determinação de uma demora que, conforme havíamos esboçado, se coloca num limite imediatamente anterior ao *a posteriori* do sentido, de uma demora sempre urgente e sempre iminente, irredutível a qualquer possibilidade de “resolução”.

O pensamento do utópico de Bloch se insere, assim, na mesma linha das reflexões sobre o histórico de Benjamin³², apenas tomado

³² Cabe aqui ressaltar uma curiosidade aberta pela incompatibilidade entre as traduções de Bloch. Por conta da peculiaridade da língua alemã de grafar todos os substantivos com letra maiúscula, tanto em sua tradução para o inglês quanto para o português algumas ambiguidades entram em jogo, uma especialmente interessante no que tange a ponte entre Bloch e Benjamin. Se tomarmos a tradução para o inglês de *The principle of hope* (1995 [1959]), lemos em um trecho no qual Bloch defende a emergência da categoria do “Could-Be” (grafado com maiúsculas): “The positing of a finished One and All, of a universe in which all Possible is real (Nicholas of Cusa calls God ‘possesst, perfected ‘Could-Be’, and even Giordano Bruno leaves no unrealized Possible in the totality of the world): this static positing has above all obstructed the space of the Open Possible. Thus the categorical concept of possibility as a whole lies in almost pure virgin land; it is the Benjamin among the great concepts” (BLOCH, 1995 [1959] p. 242). Diversas das maiúsculas do alemão são mantidas (Could-Be, Open Possible), mas especificamente a última, “Benjamin” se faz interessante, em especial na medida em que na tradução de Nélio Schneider para o português, ela se encontra grafada com minúscula: “Assim o conceito categorial ‘possibilidade’ está situado quase inteiramente em terra virgem; ele é o benjamim entre os grandes conceitos” (BLOCH, 2005 [1959] p. 239). É curioso, ainda, que, se em inglês, “Benjamin” é apenas o nome próprio, tanto do filósofo alemão quanto do patriarca hebreu, mais novo dos treze filhos de Jacob e único nascido no Canaan (sendo portanto, uma imagem judaica própria para um conceito situado em ‘terra virgem’), na tradução para o português, ao converter o nome próprio, para o substantivo “benjamim”, se produz uma possibilidade de leitura não necessariamente em vínculo direto com a tradução judaica, na medida em que benjamim encontra-se dicionarizada como “o filho mais jovem de uma família” (HOUAISS, 2009). É evidente o vínculo entre a noção dicionarizada de “benjamim” em português (ou mesmo em espanhol) e sua herança bíblica judaica, mas cabe ressaltar que, na tradução brasileira, ao converter o substantivo próprio em comum, ao mesmo tempo em que ganhamos uma possibilidade de leitura que não evoca diretamente a tradição judaica (à

desde uma priorização sutilmente diferente. Bloch mantém uma estrutura ambivalente entre paralização e movimento, isto é, uma “experiência breve, peculiar de um *deter-se antecipatório*” (*Ibidem*, p. 285) que se aproxima claramente da *stillstand* benjaminiana, mas prioriza, na imobilização, a iminência inesgotável do movimento, sua potência irreduzível de aposta.

Bloch se alinha, assim, ao que viemos propondo a partir de teóricos como François Dosse, Jean-Luc Nancy, François Hartog e mesmo Georges Didi-Huberman, em especial se atentamos para o próprio termo *pra-sens* traduzido como *ainda não* (ou *noch nichte*), presente, em algum momento, na obra de todos eles. Tomemos um trecho no qual Bloch se volta para essa questão:

Sendo assim, o não – tomado nesse seu avanço progressivo – manifesta-se, ao mesmo tempo, irrecusavelmente como *ainda-não*: ao ocorrer historicamente, ele surge na forma deste. O não como *ainda-não* perpassa diagonalmente o que já se tornou existente e vai além deste [...]. Desse modo, o não como *ainda não processual* transforma a utopia na condição real da incompletude, da natureza apenas fragmentária em todos os objetos. (*Ibidem*, p. 303)

É preciso aqui abrir um parêntese para situarmos o quanto essa restituição de um potencial utópico já perpassava a obra de François Dosse, embora negligenciando a figura de Bloch para tal tarefa. Dosse, ainda antes de suas proposições em *Renascimento do acontecimento*, em uma leitura das obras de Paul Ricoeur e Pierre Nora, já apontava (de maneira semelhante à que esboçamos) para o quanto “a noção de utopia [...] pode exercer uma função libertadora capaz de ‘impedir que o horizonte de expectativa se funda com o campo de experiência. É o que mantém a separação entre esperança e tradição” (DOSSE, 2001 [1999] p. 68). Se situamos, nesse sentido, o quanto a temporalidade de véspera dos poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto parecia distender ao máximo as duas categorias meta-históricas de Reinhart Koselleck, de certa maneira, já estávamos nos movimentando nos termos que Dosse flagra como próprios do utópico.

qual tanto Benjamin quanto Bloch estavam intimamente ligados), perdemos a possibilidade paronomástica, aproximando Walter Benjamin do patriarca Benjamin hebreu (provável sentido pretendido por Bloch, dado o jogo com a “terra virgem” e o Canaan).

Quando, já em seu *Renascimento do acontecimento*, Dosse se volta para a obra de Benjamin, ele a flagra a partir de uma retomada da temporalidade messiânica de Scholem e Mosès. Dosse sugere, como operador de leitura da obra de Benjamin, a mesma substituição do messianismo católico pelo judaico que possibilitaria uma “categoria de experiência coletiva e ‘vívda no modo de *espera*’” (DOSSE, 2013 [2010] p. 33), de maneira que o mundo seria experienciado “como fundamentalmente inacabado” (*Idem*). Nessa ocasião, Dosse se afasta da noção de utopia, por associá-la (assim como também o faz Reinhart Koselleck³³) à história teleológica do progresso.

Trata-se de uma inversão terminológica (proveniente do descompasso entre as obras das quais Dosse parte) segundo a qual o historiador passa a situar a utopia como necessariamente vinculada a “elementos de construção a partir de nosso espaço presente de experiência” (*Idem*), frente aos quais, diferentemente, “a categoria da Redenção intervém como ressurgimento do totalmente novo, dentro de uma absoluta imprevisibilidade” (*Idem*). Fica claro, nesse sentido, o quanto o conceito de utopia proposto por Bloch se alinha muito mais à noção do que, na obra de Dosse assume os contornos de uma Redenção, do que de sua concepção do utópico.

Se retomamos nossa reflexão a respeito de uma ponte entre o utópico e a imagem dialética benjaminiana, é interessante o quanto o próprio Bloch chega a sugerir seu pensamento como uma alternativa ao “imobilismo dialético”. Sua obra como que prioriza, na “constelação” saturada de tensões, uma possibilidade sempre aberta de tensioná-las

³³ Na medida em que propomos aqui o utópico (assim como fizemos com a “véspera”) como uma demora tensiva entre o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa, caberia ressaltar que Reinhart Koselleck, em seu clássico “Espaço de experiência” e ‘Horizonte de expectativa’: duas categorias históricas” (KOSELLECK, 2007 [1979], 302-327), situa a modernidade como um tempo que sistematicamente distancia cada vez mais essas mesmas instâncias. Nada mais esperado, nesse sentido, do que o fato de tanto a formulação do discurso histórico quanto sua demora suspensiva se darem na mesma temporalidade. O argumento de Koselleck aponta, porém, para um distanciamento entre as duas categorias utilizado como uma forma de *dinamizar* a constante reorientação do espaço de experiência e reformulação do horizonte de expectativa, e não para insistir em sua demora. Fica claro, nesse sentido, que a tentativa de resgate do utópico e da demora não se oferece como um rompimento com o modelo histórico moderno mas, como uma forma de priorizar, transversalmente à sua operação, a *stillstand*: o que é a sua dupla conjugação de uma radical incompletude e demora de reconfiguração.

ainda mais. Ler Benjamin desde Bloch³⁴ traz para o primeiro plano precisamente essa irreduzível potência das apostas e do “há muito a fazer”, uma instância propositiva, mas não determinada, mantida ainda em seu caráter inacabado de possibilidade aberta.

Cabe nos voltarmos a um poema de Paulo Henriques Britto, onde podemos ler algo como uma primeira formulação dessa estrutura utópica, “Persistência do sonho”:

Persistência do sonho

Entre o momento e o ato

³⁴ É necessário uma última, mas importante ressalva quanto a essa aproximação. De fato, não tanto lemos apenas Benjamin a partir de Bloch, mas também Bloch a partir da obra de Benjamin. Não é à toa a negligência que a obra do filósofo do *Princípio esperança* sofreu ao longo dos anos, e ela nos diz diretamente de uma incompatibilidade flagrante em sua teoria (e ainda mais flagrante em seu ativismo político). Se a reflexão de Benjamin sobre o histórico se constrói a partir de um rompimento com o modelo do marxismo dialético, o conceito de Bloch parece frequentemente oscilar entre uma proposição ontológica cuja radicalização o levaria ao mesmo caminho, e uma devoção quase que dogmática ao modelo histórico dialético marxista. Não poucos autores chamaram a atenção para essa inconsistência que obriga Bloch aos mais diversos malabarismos conceituais. Nos termos de Tom Moyland “At the point where Bloch’s method should be opening up whatever historical developments may yet occur in the unknown future, he clings tenaciously to the communist achievements of his time and place and thereby denies the future potential of the communist movement and his own method” (MOYLAN, 1997 p. 116), ou ainda, segundo o diagnóstico de David Kaufman “using Marxism to rehabilitate utopia, Bloch closes the openness he claims Marxism has made concrete [...] At the same time that Bloch wants to open the vista of an undetermined future, he is busily admitting impediments to such freedom” (KAUFMAN, 1997 p. 38). A obra de Bloch incorpora, assim, o aspecto contraditório de um comprometimento com um modelo histórico em constante confronto com a radicalização de sua intuição ontológica, cujo exemplo ainda mais prototípico é a sua incapacidade (apesar da pungência das citações que passamos até aqui) de romper com o conceito de *progresso*. Curiosamente, o mesmo conceito cuja rejeição é o que funda a reflexão de Benjamin sobre a história na década de 40, aparece dogmaticamente defendido na primeira das teses de Bloch de *A philosophy of the future* (BLOCH, 1970 [1963]): “Progress is one of our most important and cherished concepts” (*Ibidem* p. 143). Nossa proposta de articulação entre Bloch e Benjamin poderia, nesse sentido, ser esboçada, finalmente, como uma maneira de, partindo de Walter Benjamin e de seu rompimento com a teleologia, resgatarmos a obra de Ernst Bloch (para além do que nela permanece teleológico) para restituir, às imagens dialéticas benjaminianas, um potencial utópico.

que preenche esse momento
há no entanto um intervalo
– hiato entre o estar e o tempo –
domínio branco e exato
do que jamais vem a ser.

Nesse espaço sem medida
–ou tempo incomensurável –
o que de ser chegou perto
sem chegar a ser fato
se cristaliza na forma
desconsolada do nunca
porém –por obra do quase –
permanece aquém do nada.

E quando se fixa para sempre
o inevitável das coisas
– história única do real –
a inexistência precisa
e insistente do possível
privada de espaço e tempo
penetra nos poros dos seres
permeia o ato e o momento
–névoa densa e teimosa
que não há sol que dissolva.
(BRITTO, 2013 [1982] p. 62-63)

“Persistência do sonho” está inserido no primeiro livro de Paulo Henriques Britto, *A liturgia da matéria*, de 1982, sendo posteriormente incorporado como primeira parte em sua segunda publicação, *Mínima lírica*, de 1989, reeditado em 2013. Sua construção métrica é consideravelmente menos rigorosa do que a maior parte dos poemas posteriores de Paulo – obedecendo a uma estrutura em redondilha maior, salvo pequenas exceções –, assim como é pouco rígido seu esquema ocasional de rimas toantes – que embora ocupem a maior parte dos versos do poema (quinze dos seus vinte e quatro versos) não possui uma regularidade observável.

O vocabulário simples, aliado a uma sintaxe também fluida (salvo a grande presença de apostos, à qual nos voltaremos em seguida) fazem de “Persistência do sonho” um poema cujo núcleo “temático” é facilmente identificável: a proposição da prevalência irreduzível do *possível* – muito próximo do que lemos em Bloch– sobre toda configuração empírica. Paulo situa essa possibilidade, o sonho, ou “o que chegou perto de ser”, em um espaço intersticial, campo semântico

reafirmado por vários dos seus versos a partir de termos como “entre”, um “quase” que fica “aquém”, ou ainda de noções como o intervalo, o hiato, o poro, ou o permeável.

Duas estruturas ainda são de vital importância dentro do poema de Paulo para situar esse horizonte do possível: a presença dos dêiticos nas primeiras duas estrofes, e a enxurrada de apostos colocados entre travessões ao longo de todo o poema. No que toca aos dêiticos³⁵, é interessante o quanto, nos dois períodos que compõem as duas primeiras estrofes, essas partículas atestam por uma radical autorreferência à instância contemporânea do discurso de maneira muito próxima do que líamos como um ainda-não (ou *prae-sens*): trata-se de uma temporalidade liminar, sempre escapando e sempre véspera.

No que tange aos apostos, frequentemente colocados entre travessões, é interessante o quanto eles parecem reafirmar, por meio de uma espécie de retificação em tempo real, a presentidade do discurso que se formula. Dessa maneira, a categoria espacial do sétimo verso – “esse espaço sem medida” – nos é, rapidamente reapresentada como sendo também tempo, na mesma medida em que o “intervalo” inicial do terceiro verso é também reformulado como um “hiato entre o estar e o tempo”, gerando uma impressão de reformulação contemporânea à formulação do discurso.

É interessante ainda o quanto o poema de Paulo, em especial quando aproximado da reflexão que viemos traçando a respeito do pensamento utópico de Bloch, poderia ser separado em dois momentos razoavelmente delimitáveis. Se nos primeiros dois períodos o que predomina é uma reincidência na presentidade do discurso, reafirmada pelos dêiticos, no terceiro período ocorre um sutil deslocamento. Não estamos mais na iminência do *prae-sens*, mas sim na sua contraface, no campo futuro da afirmação do “inevitável das coisas”. O deslocamento, trazido desde o “e quando se fixa”, sintomaticamente não colocado como uma hipótese projetiva, mas sim como uma inevitabilidade iminente – trata-se do “quando se fixa” e não do “quando se fixar” –, resitua o *possível* não apenas num “agora” imediato, mas sim como uma potência sempre atual, que permanentemente se reatualiza.

O potencial utópico se mantém, assim, sempre nesse espaço intersticial, não restrito a uma temporalidade específica, mas sim

³⁵ Nos voltaremos para uma reflexão detida a respeito dos dêiticos nas poesias de Caio Meira e de Paulo Henriques Britto em nosso segundo capítulo, de maneira que agora cabe apenas sinalizar alguns de seus aspectos mais gerais e relevantes para “Persistência do sonho”.

inerente ao próprio espaçamento temporal discursivo. Essa “inexistência precisa / e insistente do possível” – descrição que, nos parece, se aplicaria perfeitamente à teorização de Bloch do potencial utópico – *permeia* o espaço e o tempo (desnecessário ressaltar o quanto o vocabulário intersticial também é abundante nas diversas caracterizações de Bloch do utópico, e não menos de Benjamin, a respeito da imagem dialética).

Cabe chamar ainda a atenção para a imagem final do poema que aparece em seus últimos dois versos – sintomaticamente, um aposto que não é fechado pelo segundo travessão – e que nos traz um tópico que produz novos ecos com o utópico tomado desde a imagem da aurora, tão importante para a filosofia de Bloch.

A “névoa densa e teimosa / que não há sol que dissolva” nos traz o instante imediatamente prévio ao nascer do sol – que, frequentemente dissipa a névoa, na medida em que esquenta a superfície da terra e reverte a condensação de água que produzia a neblina³⁶ –, não uma temporalidade cronologicamente delimitável, mas antes uma próxima da categoria da possibilidade que sempre persiste para além de si. Não poder ser dissolvida por nenhum sol se desdobra, assim, em uma espécie de comportamento análogo à própria inesgotabilidade tão defendida por Bloch, isto é, na medida em que “enquanto a realidade não for completamente determinada” (BLOCH, 2005 [1959] v. 1 p. 195) ainda persistirá o sonho, reatualizado em todo discurso aberto no contemporâneo.

Esse movimento específico de contraposição do potencial utópico com uma imagem do inevitável ainda aparece em diversos poemas de Paulo na forma de uma espécie de ataraxia frente à iminência do desastre³⁷. Paulo parece, nesse sentido, flagrar a cena reconfigurada,

³⁶ Caberia aqui observar que esse verso em específico evoca um diálogo com a obra de João Cabral de Melo Neto, conforme ressaltado por Antônio Carlos Secchin em “Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral” (SECCHIN, 2015 p. 313-317). Em “Por um monumento à aspirina”, Cabral situa o medicamento como o “mais prático dos sóis”, que restituiria o clima exato e cartesiano, ao passo de que o sonho no poema de Paulo se constitui precisamente como o “indissipável” que resistiria a todo sol. O embate parece, assim, se dar entre o medicamento cabralino que de maneira “prática”, restitui a exatidão ao mundo, e a névoa do utópico que impede a “determinação completa da realidade”, para retomarmos Bloch.

³⁷ Alguns dos exemplos mais evidentes poderiam ser lidos no quarto poema da série “*Bombonnière*” (BRITTO, 1997 p. 101), no quarto dos “Dez sonetóides mancos” (BRITTO, 2003 p. 60), ou ainda no segundo poema da série

priorizando a abertura de um gesto utópico “apesar de tudo”, o mesmo residual propositivo que viemos abordando, que sobrevive a despeito da catástrofe iminente. Cabe nos voltarmos, assim, para o terceiro poema da série “Seis sonetos soturnos” de *Formas do nada*:

III

E durma-se com um barulho desses,
engulam-se os sapos necessários;
Resolução? Final feliz? Esquece.
Por outro lado, tudo está bem claro,

nada é ambíguo, e nas entrelinhas
é só o espaço em branco. Nove fora,
não há saída. A coisa não termina.
A hora chega, e ainda não é a hora,

ou já é tarde e Inês é morta. Não,
não adianta mais. E no entanto
há que seguir em frente, sempre. Mãos

à obra, sim. Conforme o combinado.
Igual à outra vez: táticas, planos,
metas. É claro que vai dar errado.
(Britto, 2012 p. 46)

O soneto de Paulo, consideravelmente menos utópico, no sentido “não-blochiano” do termo, do que “A persistência do sonho”, parece flagrar, precisamente, a utopia diretamente em confronto com o catastrófico. Se desde o primeiro quarteto o tom que predomina é o da aporia, do sem saída, seu fechamento coloca a necessidade de retomada de um movimento *apesar* disso – que fica claro a partir do contraste dos dois trechos enfáticos no final do nono verso e no início do décimo segundo: “Não, não adianta mais” e “Mãos à obra, sim”.

O que buscamos flagrar como pensamento da possibilidade no utópico se coloca, assim, como essa prevalência do movimento iminente – “há que seguir em frente, sempre” –, por mais evidente que seja a catástrofe. O utópico não se esgota, assim, em nenhuma utopia formal, em nenhum plano ou meta que possa se confirmar ou prevalecer. Essa distinção fica ainda mais evidente na medida em que a única sentença do poema de Paulo que se dá na temporalidade futura, após o utópico se

“*Biographia literaria*” (BRITTO, 2012 p. 28). Nos voltaremos, ainda, para uma reflexão semelhante a esse mesmo confronto a partir de uma problematização do conceito de crise.

converter em metas e planos e se formalizar em uma *utopia*, é “vai dar errado”.

Cabe ainda ressaltar o quanto se torna relevante a ambiguidade sintática do oitavo verso, “a hora chegou e ainda não é a hora”. Para além da leitura direta de “ainda não é a hora” enquanto uma constatação de uma antecipação, nossa tentativa de pensar uma temporalidade do “ainda não” possibilita outra interpretação para a relação entre as duas orações, não mais em uma relação opositiva, mas sim explicativa. Não é que ainda não ser a hora revele um erro de constatação de que a hora chegou, mas, possivelmente, que a hora que chega é precisamente o *ainda não*.

O presente se revelaria, nessa leitura, como *prae-sens*, na medida em que a hora que chega é sempre, se seguirmos a linha de Dosse, Nancy, Hartog e Didi-Huberman, uma antecipação, um *ainda não*, a própria categoria histórica do utópico. É nesse “ainda não” que o presente se presentifica como antecipação, como véspera de si mesmo, ou ainda, como o caráter de inesgotabilidade que permite que o contemporâneo seja ainda (sempre) o horizonte aberto da possibilidade.

Utopia e ereção

Mais do que apenas pensar a utopia como um conceito ontológico ou histórico, nos interessa ainda propô-la como um estatuto possível para as imagens, ou mais precisamente, como um gesto de leitura que busca flagrar nelas a abertura do *possível* residual mais do que a uma determinação de sentido. Se nos poemas que abordamos de Paulo Henriques Britto, o utópico aparecia quase como uma proposição conceitual deliberada, cabe nos voltarmos para um bloco de poema de Caio Meira para ler o utópico a partir de um viés um pouco diferente.

Sem grandes chances de erro, o corpo poderia ser situado como uma das tópicas mais recorrentes e mais marcantes na poesia de Caio – segundo Alberto Pucheu, “corpo” seria a palavra mais recorrente em toda a produção do poeta, sendo seguida por “vida”. Caio lança mão, em especial em seus três primeiros livros, de um indiscriminado vocabulário fisiológico, tomando a corporalidade enquanto “matéria e superfície em contato com outras matérias e superfícies, explorando as misturas decorrentes, os avizinhamentos, o embaralhamento de limites e fronteiras.” (MEIRA, 2013 p. 164), tal qual o poeta aponta em entrevista cedida a Rodrigo de Souza Leão.

Uma cena um pouco diferente parece se dar em “fenomenologia para a ereção” (*Ibidem* p. 52-60), bloco de poemas presente em seu

penúltimo livro, *Romance*. Neste, o corpo parece ser pensado desde uma mesma imagem, a de uma ereção desvinculada de qualquer objeto, explorada ao longo de seus oito poemas como um limiar íntimo-estranho. Tomemos o primeiro poema da série:

I.

Outra vez, acordo na madrugada de pau duro.
Sem desejo, sem objeto, a matéria
cavernosa injetada de sangue não bombeia
imagem, não infla nem enrijece outro corpo
a não ser a própria carne dilatada. Quanta
vontade primitiva fala agora por meu cerne,
qual proporção de instinto, que medida
atávica constrói essa tenacidade sem fim
algum? Não, não me reconheço nesse corpo
estranho. Não passo de uma corda atada latejando
entre a noite e a manhã, essa madrugada em
ereção a caminho do banheiro.

(MEIRA, 2013, p. 53)

A cena é simples e poderia ser facilmente parafraseada: trata-se de uma reflexão que se desenvolve a partir de um sono interrompido pela constatação de uma ereção noturna. O aspecto banal da cena sofre uma guinada, porém, já a partir do segundo verso, através de uma caracterização algo meditativa ou reflexiva, sugerindo um estranhamento profundo na ereção, uma espécie de despossessão do próprio corpo.

O que parece estar no centro da indagação de Caio (e que constitui, na realidade, a sua própria caracterização do “fenômeno” ereção), é o quanto o corpo aparece a partir de uma despersonalização e de uma desfuncionalização. Ao situar o pau duro como desatrelado de qualquer desejo, impulso sexual ou imagem para uma possível excitação, Caio indaga, precisamente, pela ausência de um sentido (tanto tomado enquanto direcionamento teleológico quanto enquanto significação) para o corpo. Trata-se de uma ereção que é tão mais um enigma quanto menos se adequa a uma finalidade específica.

Estamos, portanto, desde o primeiro poema da série, jogados em uma imagem que se estrutura em um paradigma muito próximo de vários dos termos que viemos tratando até aqui. Seja do ponto de vista do histórico hermenêutico x acontecimental, seja do ponto de vista de um potencial de paralização utópico, a série de poemas de Caio PARECE flagrar a ereção como um impedimento do sentido desde um presente dilatado, em uma cena que é da ordem do pulsional, mas tomado desde sua *stillstand*.

Cabe ressaltar alguns pontos relevantes no que tange a peculiaridade dos jogos sintáticos dos quais Caio lança mão em seu poema. Em primeiro lugar, é interessante o quanto, ainda que a primeira pessoa apareça desinencialmente no primeiro, sexto, nono e décimo versos, ela nunca aparece como um sujeito que tenha posse da ereção ou do corpo. De fato, nas duas ocasiões nas quais a ereção é abordada diretamente, no primeiro e no último verso, ela não se dá em relação com o sujeito em primeira pessoa, mas antes na forma de um advérbio ou de um adjunto da madrugada.

Juntamente a esse efeito de hipálage, cabe ainda ressaltar que em dois outros períodos a ereção ainda é o próprio sujeito gramatical – “a matéria cavernosa injetada de sangue” ou a “vontade primitiva” – de maneira que o poema parece enfatizar sintaticamente esse estatuto de despersonalização, de estranhamento a partir do qual não parece se tratar de uma ereção do sujeito em primeira pessoa, mas antes de uma ereção à qual a primeira pessoa está sujeita – como será colocado de maneira mais direta no terceiro poema da série “a ereção (da qual sou sujeito apenas / transitório)” (*Ibidem*, p. 56).

Do ponto de vista da temporalização de seu poema, esse estranhamento se dá não em um instante perdido, passado, mas sim através de uma caracterização do presente novamente tomado enquanto *tensão*. Diversas das palavras que caracterizam a ereção recorrem a alguns dos radicais que nos trazem esse mesmo campo semântico, quando não o mesmo radical: carne inflada, dilatada, tenacidade (que carrega o radical *tensum*) ou ainda a noção de uma corda atada *entre a noite e a manhã*. Cumpre observar ainda que a série toda transcorre no mesmo cenário prévio ao nascer do sol que líamos na “Persistência do sonho” de Paulo Henriques Britto.

Esse estatuto no qual corpo e sentido representam um o limite tenso do outro através da ereção poderia ser lido em íntimo diálogo com a reflexão de Jean-Luc Nancy a respeito do corpo, em seu já clássico *Corpus* (2003a [2000]). A questão do corpo aparece na obra de Nancy a partir de um espaçamento da linguagem – à qual nos voltaremos de maneira mais detida em nosso segundo capítulo –, que traria uma espécie de *fratura* para com o sentido:

El cuerpo del sentido expone esta suspensión ‘fundamental’ del sentido (expone la existencia) – que asimismo se puede llamar la fractura que *es* el sentido en el orden mismo del ‘sentido’, de las significaciones’ y de las ‘interpretaciones’.

El cuerpo expone la fractura de sentido que la existencia constituye, sencilla y absolutamente.
(NANCY, 2003a [2000] p. 22. Grifos do autor).

O corpo representaria, assim, uma experiência de impasse para o encadeamento hermenêutico, se constituindo de maneira muito próxima do que tratamos em toda nossa reflexão a respeito do histórico até aqui. Uma sutil diferença se coloca, porém, na contraposição do campo semântico que predomina em Caio e em Nancy. Se para Caio predomina o corpo e o sentido articulados como em uma tensão, na obra de Nancy encontramos uma fratura. Em nossa edição de consulta lemos “fractura” onde, no original em francês, Nancy opta por *éffraction*, ambas alternativas que mantêm o mesmo radical latino *fractum*, participípio passado do verbo *frangere*: quebrar ou rasgar.

Trata-se, nesse sentido, de um arranjo diferente, por parte de Caio, da problemática de Nancy envolvendo o corpo e o sentido. Ao colocar uma tensão no lugar de uma fratura, Caio joga com uma quebra que *ainda não* se deu, mantendo-se no limiar utópico de Bloch. Essa diferença de configuração entre a fratura e a tensão se coloca, assim, como uma nova alternativa para lermos a mesma priorização de uma temporalidade de véspera³⁸ nos poemas de Caio e Paulo.

Essa relação entre corpo e sentido como duas instâncias tensas a partir da imagem da ereção ainda nos oferece ainda uma forma possível de revisitarmos alguns dos tópicos que perpassamos a respeito do histórico hermenêutico a partir da noção de origem, conforme nos voltamos para o quinto poema da série:

V.

E como o nada vem do nada, do nada
vêm também as outras coisas, alçadas de sua
intimidade mais íntima, desse centro agora

³⁸ Caberia indagar ainda por essa diferença de caracterização do contemporâneo/presente nas obras que viemos tratando até aqui. Se estamos dentro de um imaginário da fratura – “suturar as vértebras quebradas do tempo” com Agamben ou uma “fractura de sentido” com Nancy – estamos em um presente que se aproxima do que já se deu. Se nos voltamos, porém, para a caracterização de uma tensão – o *ainda não* de Bloch, Dosse e Didi-Huberman, o “plano de tensões” de Chamarelli ou o “silêncio pleno de ambiguidades” de Scramim – estamos, por outro lado, em um presente que fundamentalmente ainda não se deu, mas que se mantêm enquanto diferimento da véspera. A mesma oposição poderia ainda se colocar nos termos de uma diferença entre duas tarefas possíveis para o presente: recompor o tempo, ou percorrer o limiar de sua disjunção.

revirado e protuberante, como meu pau
 ereto que observo. Mas essa imagem pouco
 têm de toda explosão maquinada, do tamanho
 minucioso e confidencial de meu fundo externado:
 Não posso ser senão cúmplice, tão malicioso quanto
 inocente, desse invólucro pando de segredo,
 da expressão de mundos imediatos que
 podem a qualquer momento irromper
 ou emergir: acordar do nada, despertar
 a parte invisível de tudo.
 (MEIRA, 2013, p. 57)

O quinto poema inicia já com um problema da proveniência ou da origem. Se novamente é uma semântica da tensão que predomina, agora se trata de uma tensão que pode a qualquer momento irromper, de um estatuto da irrupção súbita, remontado até uma ausência de origem e de uma determinação da origem enquanto ausência. Caio parece, desde o primeiro verso do poema, negar uma vinculação entre espaço de experiência e horizonte de expectativa, propondo antes uma imotivação para a irrupção ou para a “explosão”.

O poema parece jogar novamente com algumas sutilezas sintáticas, começando seu primeiro verso por uma conjunção coordenativa aditiva, de maneira a inserir um pressuposto de continuidade para com outro período que teria vindo anteriormente, por exemplo. O poema escapa, assim, de uma proposição ou de uma asserção sobre a origem, se inserindo em uma cadeia de falas desde a ausência da fala anterior. Mesmo ao se situar em uma liminaridade com o nada, não se trata dos termos de uma proposição de uma “fundação” no nada, mas antes, de uma proveniência do vazio.

É interessante ainda ressaltar ao menos duas peculiaridades dos dois primeiros versos do poema que jogam com uma pluralidade de sentidos e diferentes expressões consolidadas com o vocábulo “nada”. Primeiramente, ao determinar “o nada” por um artigo definido, Caio empreende um deslocamento de leitura na medida em que não toma o “nada” como mera ausência de referência, mas sim como a referência da ausência³⁹. Não se trata de uma negação de que algo possa vir, mas sim

³⁹ Essa distinção ainda será retomada em nosso segundo capítulo a partir das reflexões de Giorgio Agamben a respeito dos *shifters*. Caberia apenas ressaltar que mesmo enquanto determinação da ausência, o poema de Caio não parece propor o nada como estatuto próprio da linguagem, mas antes situá-lo como esvaziamento de uma origem remota.

de uma afirmação de que algo (“o nada”) vem, preservando assim, no lugar do esvaziamento, a potência do núcleo verbal “vem”.

Em segundo lugar cabe observar a ambiguidade do núcleo “do nada” repetido três vezes no poema, duas vezes no primeiro verso, e uma no seu décimo segundo. “Vir do nada” (ou ainda “acordar do nada”) pode ser lido não apenas no sentido de uma determinação de uma origem ou fonte – “do nada” se converteria, assim, em uma espécie de tradução direta de um *ex nihilo* – mas também de um advérbio temporal – no qual “do nada” se aproximaria antes de um “repentinamente”.

Esse “repentinamente” ou essa temporalização do “do nada” se revelaria, ainda, em uma formulação alternativa para a própria caracterização de uma irrupção iminente, uma explosão tomada desde sua extrema adimensionalidade temporal. É interessante o quanto essa faceta temporal de “do nada” aponta finalmente, por derivação de sentido, para a expressão recorrente no português coloquial de negação de uma relação causal como possível determinação de um evento. Algo acontecer “do nada” se desdobra assim em uma própria determinação da contingência, ou, para retomarmos as proposições de François Dosse, se apresentaria como característica da acontecimentalidade de um acontecimento.

Surgir “do nada” absorve, assim, a caracterização da acontecimentalidade como vigência do contingente de Dosse, e também a contingência da formulação ontológica de Bloch, na medida em que Caio nos diz que “do nada vêm também as outras coisas”, alargando essa temporalidade/proveniência como possibilidade imotivada de fundação não mais restrita apenas ao corpo ou a ereção. A “fenomenologia para a ereção” parece, assim, apontar para uma espécie de “ontologia acontecimental” pensada desde (mas não restrita a) o corpo.

Nos últimos cinco versos do poema, temos ainda uma nova caracterização de uma temporalidade utópica como “mundos imediatos que podem a qualquer momento irromper”. É sintomático, ainda, para um poema que joga com tantas ambiguidades do “nada”, encerrar-se com a palavra “tudo”. Aqui o estatuto ontológico acontecimental do “vir do nada” alcança a sua potência utópica máxima, na medida em que permite reorganizar não apenas “as coisas”, mas todas as coisas desde sua proposição de uma ontologia contingente. Tudo (ou, talvez “o tudo”) está implicado nesse regime de aparição, nessa fenomenologia sem determinação, nessa “acontecimentalidade do nada”.

Se sinalizamos ainda, em nosso segundo e terceiro tópicos, o quanto a temporalidade dos balanços, ou dos entre-fôlegos se

desdobrava em uma tensão entre morte e vida, fica claro o quanto a imagem do pau duro para a poesia de Caio Meira busca resguardar – assim como o “a morte tem de esperar” de Paulo Henriques Britto – uma alternativa possível ainda para a *vida*. Não se trata, porém, de um vitalismo celebrativo, mas antes, um limiar possível no qual a ereção se faz imagem na qual corpo e vida são indissociáveis. Cabe tomarmos, assim, o sétimo poema da série:

VII.

Ainda que dentro de casa, dentro do quarto, sobre a cama, debaixo do lençol, ainda que dentro de mim, de pau duro sou devolvido ao meio do mundo. De pau duro, no meio do caminho da minha vida, abundante no meio de mim e copioso no meio das pernas, no meu caminho do meio, caminho para fora de mim, para fora de casa, no caminho para fora do mundo, ou para o interior fértil do mundo, no espaço do mundo em que o mundo se gera e grita para fora de si, mas para dentro de mim, mas para fora da vida, aqui dentro de casa, eu de pau duro dentro de mim, mas fora de mim, mas dentro da minha vida de pau duro, a vida é dura fora de mim, a vida é doce dentro de mim, a vida dentro e fora de mim, no meio do caminho da minha vida, de pau duro a vida vive dentro de mim. (MEIRA, 2013, p. 59)

Se uma certa austeridade filosófica acadêmica impede Ernst Bloch de incorporar a ereção à sua exaustiva enumeração de imagens possíveis para o utópico⁴⁰, Caio parece reparar essa ausência situando a ereção como a própria prevalência de um signo de vida – ao passo que a morte é caracterizada por Bloch como a “mais forte não utopia”. De fato, com exceção dos dois advérbios “dentro” e “fora” (que circunscrevem ainda um “meio do caminho” ao qual nos voltaremos de maneira mais detida) “vida” é a palavra que aparece mais vezes em todo o poema.

Dissemos que o quinto poema da série tratava de uma instância de temporalidade acontecimental “do nada”, que não embasava um começo absoluto, mas antes uma irrupção imotivada. Essa mesma instância acontecimental parece agora ser reformulada transposta para

⁴⁰ O mais próximo que chega disso são as pudicas imagens propostas em “O sonho diurno em forma encantatória: Pamina ou a imagem como promessa erótica” (BLOCH, 2006 [1959] p. 310-325 v.1).

uma temporalização não mais de uma origem ou de uma proveniência, mas flagrada “no meio do caminho”.

Todos os advérbios de lugar do primeiro período do poema parecem levar ao mesmo “no meio do caminho”, a partir do qual o segundo período, que se estende por quatorze versos, deixa claro novamente o estatuto aporético da ereção. Caio lança mão, para tal, de um diálogo direto com o célebre “No meio do caminho” de Carlos Drummond de Andrade (e, por extensão, não menos com os primeiros versos da *Divina Comédia* de Dante Alighieri) a partir do qual o “no meio do caminho” absorve um eminente estatuto enigmático de confronto com a aporia.

É interessante o quanto, se nos voltarmos para alguns dos críticos que se debruçaram sobre “No meio do caminho” (Drummond, 2010 [1962] p. 267), encontramos alguns diagnósticos nos quais ressoa um vocabulário muito próximo ao que viemos desenvolvendo até aqui. Davi Arrigucci Jr, nesse sentido, ao elevar “no meio do caminho” ao estatuto de uma espécie de *imago princeps* a partir da qual se poderia ler toda a obra de Drummond – uma espécie de “poética da pedra” cuja proposição ainda encontramos na obra de Marlene de Castro Corrêa – nos fala de uma característica “acontecimentalização” como estratégia principal do poema. Segundo o autor (e cabe manter em mente o que viemos propondo para “fenomenologia para a ereção” até aqui) é “a completa banalidade do que ali se considera literalmente um *acontecimento*, isto é, tomar com uma pedra no caminho” (Arrigucci Jr. 2002 p. 70. Grifo do autor).

A escolha de palavras do crítico não poderia ser mais sintomática para nossa leitura. Ao chamar a atenção para o estatuto da pedra no poema de Drummond, Arrigucci Jr. reúne toda sua formulação alegórica⁴¹ do aporético, a partir de sua alçada a um *acontecimento*. O crítico ainda nos aponta o caráter tensivo de no meio do caminho, isto é, a prevalência do enigmático sobre o resolutivo, na medida em que nos diz que, em “No meio do caminho”, a “ênfase não recai no esforço de decifração da pedra, que permanece enigmática, e, sim, no efeito que causa no mais íntimo” (*Ibidem* p. 72).

⁴¹ Seria, talvez, interessante observar a diferença que se opera entre a possibilidade de flagrar como imagem para o aporético a pedra ou a ereção. Trata-se de um deslocamento por parte de Caio que traz relida toda uma tradição poética brasileira na qual a pedra se coloca como “signo configurador de uma poética da modernidade” (CORRÊA, 2002, p. 39), colocando em seu lugar um residual impulso vital.

É interessante o quanto Eduardo Sterzi, também ao se voltar para o poema de Drummond, mas não menos para a leitura que Davi Arrigucci Jr. dele o faz, chama a atenção precisamente para a palavra “acontecimento”:

É uma palavra de uso reiterado em sua obra por designar com exatidão uma forma de evento muito peculiar de sua ‘tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo’, podendo mesmo ser entendida quase como sinônimo do que estamos denominando *interrupção*. (Sterzi, 2002 p. 57).

Sterzi propõe, assim, o que tratamos enquanto acontecimentalidade – esse estatuto do presente que François Dosse nos coloca como eminentemente aporético – nos termos de uma poética da *interrupção*. Não seria demais intuir que a interrupção proposta por Sterzi seja a de um discurso de encadeamento teleológico significante, de uma interrupção muito próxima das diversas imagens para uma temporalidade intersticial, ou para retomarmos a proposição do quinto poema, de uma irrupção “do nada”.

“No meio do caminho da minha / vida, de pau duro a vida vive dentro de mim”, se converte, assim, em uma maneira de apontar, sem deslocar a ereção de seu estatuto aporético, para um signo de vida, para uma resposta para a mais forte não-utopia blochiana, ou ainda, para uma aposta. Não se trata nesse sentido de uma celebração de uma vida qualificada (ou de uma resposta sobre o “sentido da vida”, se quisermos retomar “entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”), mas tão somente, de uma vida que vive “de pau duro”.

É interessante ainda o quanto o poema inteiro, enquanto instância do meio do caminho, se alterna entre um “dentro de mim” e “para fora de mim”, situando a própria voz (o “ter-lugar” discursivo) em uma instância limítrofe entre o dentro e o fora. O lugar de autorreferência de uma voz, a instância do “eu”, não é, portanto mera interioridade, mas, sim, um limite. Esse fechamento do poema pelo “dentro de mim” ainda se torna relevante na medida em que o aproximamos dos primeiros versos do próximo (e último) poema da série:

VIII.

Então meu caminho para fora: assim me
expulso de mim no caminho que se plenifica,
na janela que se abre em meu corpo para
fora do meu círculo, a lentidão dura do
meu pau que se perfaz sem luz nem sombra.
Então me amplifico, reverbero, de volta

ao começo primordial, ao gatilho que se desdobra e grita o grito que grita e que se deixa disseminar. Então sou a manhã da minha vida. Então posso renascer e abrir meu diâmetro irradiando a invenção da vida que acaba de pulsar sob minha carne. (MEIRA, 2013 p. 60)

Nos últimos três poemas que abordamos de “fenomenologia para a ereção”, flagramos uma espécie de estatuto imagético que nos trazia algumas das implicações e proposições de Ernst Bloch para seu conceito de utópico. Se em nossa leitura do sétimo poema da série a reflexão pareceu nos levar ao “imobilismo não dialético” – para retomarmos a expressão de Bloch – típico da aporia, seu último poema nos traz de volta o próprio limítrofe utópico: sua reverberação de uma incompletude e de uma iminente retomada de movimento, o que não entra em confronto com o aporético e com sua temporalidade “do nada” mas que se coloca como sua disseminação.

O mesmo que dissemos a respeito da conjunção aditiva no início do quinto poema poderia ser proposto para o “então” no oitavo fragmento: o advérbio inicia o poema e é retomado ao início de cada novo período como uma maneira de reincidir a referência a uma temporalidade presente, tomada não como tempo epigonal de uma sucessão cronológica, mas desde sua acontecimentalidade reatualizada (o que ainda é reafirmado, novamente, pelo fato da totalidade dos verbos do poema estarem no tempo presente).

Todo o vocabulário da ordem da irradiação e da disseminação não aparece, assim, como uma superação da aporia (ou como uma *aufhebung* da dialética em *stillstand*), mas sim como uma renovação de sua reverberação. Não se trata de uma finalização “conclusiva”, mas sim uma instância que de certa forma escapa da “imobilidade dialética” por meio da multiplicação das tensões.

A temporalidade da vida, dentro dessa tensão que viemos ressaltando desde nossas reflexões a respeito da véspera, se dá, assim, como uma possibilidade de reatualização e tensionamento da própria aporia. Toda nossa reflexão a respeito do “a morte tem que esperar” de Paulo Henriques Britto se reformula, assim, nos termos de uma permanente reinvenção da vida ainda enquanto impasse. É sintomático, portanto, que no último verso do poema temos o único deslocamento temporal que escapa do presente (isto é, da véspera), na medida em que “a vida que acaba de pulsar” se situa não mais em uma iminência, mas sim em um presente que acaba de acontecer mas que ainda não está

determinado. Cabe ressaltar que a temporalidade que abre a frase é a do presente iminente, “Então posso renascer”, de maneira que o poema de Caio se fecha (e, sendo o último de sua série, fecha todo seu bloco de poemas), em uma temporalidade que aponta, novamente para uma intermitência, um instante intervalar entre o pulsar da vida percebido e a sua reverberação num renascimento não determinado.

O verso final como que situa, dessa maneira, a passagem do iminente, se colocando em um tempo “novo”, utópico por excelência, mas que não está caracterizado ou denominado. De maneira muito cara à filosofia de Bloch, a poesia de Caio incorre, assim, em um fechamento que aponta para uma necessidade de retomada do movimento sem um sentido orientado. Trata-se de uma temporalidade que, para retomarmos uma última vez a formulação de Maurício Chamarelli, abre o plano contemporâneo e não o amarra: uma maneira de manter o presente enquanto tensionamento sempre renovado.

Se buscávamos, nesse sentido, o conceito de utópico de Bloch como uma restituição de uma necessidade de retomada de um movimento desde o cenário montado pela dialética imobilizada, é novamente como uma restituição de um impasse que o flagramos na poesia de Caio Meira. Gritar o grito que grita, desde o aporético, não é outro movimento do que o de, desde o impasse, reinventar a paralização, fazer da aporia uma nova imagem. Restituir, finalmente, o potencial utópico à imagem dialética se desdobra, assim, em última instância, em uma maneira de tirar o aporético de seu imobilismo e reincidir em uma necessidade de reinventar o impasse desde o impasse.

3.8 Pós-utópico e crise

Na mesma medida em que uma série de pensadores que se voltaram para as proposições sobre o histórico de Walter Benjamin parecem se reorganizar a partir restituição de um potencial utópico através obra de Ernst Bloch, essa mesma restituição ainda incorre em uma última série de desdobramentos conforme deslocamos o foco de nosso campo teórico. Cabe nos voltarmos, assim, não tanto para o conceito de história, mas sim para seu desdobramento em uma história literária, ou antes, para alguns dos conceitos centrais para a atual crítica literária brasileira na medida em que esta articula a história e o contemporâneo.

Nos interessa dois principais conceitos que possuem uma vasta repercussão na crítica literária dos últimos trinta anos e que mantém entre si um certo vínculo. Primeiramente, cabe nos determos no conceito

de poesia pós-utópica, tal qual lançado por Haroldo de Campos no seu artigo “poesia e modernidade” (1997), publicado originalmente em 1984, e proposto como uma espécie de fechamento do ciclo da vanguarda concretista da década de 50, para em seguida nos determos no conceito de crise, desenvolvido por Marcos Siscar em diversos artigos dispersos no final dos anos 2000, reunidos e sistematizados em *Poesia e crise* (2010). Nosso interesse, especificamente, é indagar, a partir dos textos de Haroldo de Campos e Marcos Siscar, qual o conceito de história e de contemporâneo que está sendo trabalhado.

Marcos Siscar, possivelmente um dos melhores leitores do conceito de poesia pós-utópica já apontava em seu *Poesia e crise*, uma primeira sugestão de leitura do conceito de Haroldo:

No mesmo ano, Haroldo de Campos publica um artigo anunciando o advento da época da ‘poesia pós-utópica’, a poesia não mais do presente, e sim da presentidade, fazendo o enterro do espírito aventureiro da vanguarda, aquele mesmo que os poetas do Concretismo tinham encarnado como ninguém no Brasil. Embora permaneça discutível quanto ao diagnóstico, essa tentativa de dar conta da poesia posterior às utopias coletivas não deixa dúvida sobre a disposição de deixar em aberto a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma multiplicidade mais ou menos informe. (SISCAR, 2010, p. 152)

Por mais que já pudessem ser lidas, retrospectivamente, nesse seu breve parágrafo, as bases de uma certa aproximação e distanciamento entre seu conceito de crise e o pós-utópico, a tarefa de reler o conceito de Haroldo de Campos é tomada com maior fôlego em seu último livro, *De volta ao fim* (2016), onde seus primeiros três textos perpassam uma releitura minuciosa de “Poesia e modernidade”. Siscar busca reler o ensaio icônico de Haroldo, flagrando no seu conceito de poesia pós-utópica uma espécie de proposição de uma flutuação deshierarchicalizada ou uma “‘biodiversidade’ poética” (SISCAR, 2016 p. 20) que abdicaria da historicização da literatura:

Do ponto de vista da compreensão histórica que possamos ter do assunto, parece-me que a ideia da diversidade, tomada de modo abrangente, como tem sido, corresponde a um subterfúgio usado para escapar à nomeação das forças estruturantes do presente, uma espécie de abdicção da história literária e, em certas condições, um desejo de

pacificação do campo conflituoso do presente.
(SISCAR, 2016 p. 21)

Siscar relê, assim, na “pluralização das poéticas possíveis” (CAMPOS, 1997 p. 268) do texto de Haroldo, precisamente o que caracterizaria o pós-utópico, como “uma espécie de *tombeau* das vanguardas” (SISCAR, 2016 p. 23), na medida em que o contemporâneo, o pós-vanguarda concreta, se colocaria como um “elogio fúnebre do célebre desaparecido” (*Idem*, nota de pé de página).

O diagnóstico de Siscar é mais do que preciso: Haroldo de Campos tece efetivamente um longo percurso pelas reflexões de diferentes teóricos de maneira a referenciar a poesia moderna como um encadeamento histórico cujo último epígono é, precisamente, a releitura concretista de Mallarmé⁴². Nessa história literária reconstruída por Haroldo “a poesia concreta brasileira foi o momento de totalização desse processo. (...) Esgotamento do campo do possível” (CAMPOS, 1997 p. 256).

Se é evidente o fato de Haroldo escrever “Poesia e modernidade” em franca releitura dos conceitos de Ernst Bloch – “É evidente que, por trás de um tal sonho (...) está o ‘princípio esperança (tomo a expressão de Ernst Bloch)’” (CAMPOS, 1997 p. 265) –, é surpreendente que seja possível que seu diagnóstico final – a “declaração que fez fortuna na crítica brasileira” (SISCAR, 2016 p. 22), para retomarmos Siscar – se dê na chave da constatação de um esgotamento:

Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro, sucede o

⁴² Caberia aqui ressaltar que Haroldo parece refutar a pertinência do conceito de possibilidade como operador de um impasse histórico até mesmo no texto de Mallarmé. Haroldo nos diz, assim, que *Un coup de dés* de Mallarmé seria um “ponto arqui-médico, a grande síntese (ainda que clausurada por um *peut-être*)” (CAMPOS, 1997 p. 256). De certa maneira, ao preterir o marco da possibilidade, o *peut-être*, e situar o fechamento do poema central para sua leitura da modernidade poética como uma grande *síntese*, Haroldo já deixa claro qual o conceito de história está em jogo em seu texto.

princípio-realidade, fundamento ancorado no presente. (CAMPOS 1997 p. 268)

A proposição de Haroldo se funda assim em uma curiosa constatação do esgotamento de um conceito cuja própria caracterização se dá na chave do inesgotável. Se retomarmos, nesse sentido, a proposição de Bloch segundo a qual o *ainda não* seria a forma historicamente operadora do potencial utópico, o próprio conceito de “pós-utópico” incorreria em um paradoxal “pós-*ainda não*”.

Haroldo lê, assim, o potencial utópico como “voltado para o futuro”, e não como radical contemporaneidade inerente ao *ainda não* do presente⁴³. Como uma decorrência disso, apesar de situar a pluralidade sob o signo da poesia *possível*, Haroldo substitui o que era a inesgotabilidade – proposta por Bloch como um impasse para a história – pelo esgotamento. Sua pluralização, essa que Siscar flagra como uma abdicação da história literária, só é possível como movimento final de uma história muito bem reconstruída e amarrada, culminando no ciclo concretista e se fechando, após ele, com o esgotamento do campo do possível.

Para efeito de sistematização, poderíamos dizer que a proposição da poesia pós-utópica reside sobre ao menos duas bases conflitantes com o pensamento que viemos tentando desenvolver aqui. Primeiramente, Haroldo decididamente se interessa em reconstruir uma *história* literária (no sentido mais teleológico do termo). É patente o quanto essa retrospectiva histórica busca legitimar, precisamente, a vanguarda concretista como grande epígono e encerramento das vanguardas poéticas, seu *tombeau*. Passado o ciclo da vanguarda, portanto, o contemporâneo proposto por Haroldo como horizonte do possível figura como um *produto* do histórico, e não como um impasse para ele. O presente (ou ainda a acontecimentalidade do presente) não representa uma temporalidade-limite para o regime histórico, mas antes, seu resultado final.

Em segundo lugar – e esse é o ponto a partir do qual podemos começar a mapear o conceito de crise de Marcos Siscar –, ao colocar esse pluralismo da poesia possível sob o signo do esgotamento das

⁴³ Para fazermos mais justiça a Haroldo, diríamos que ele opta, dentro da oscilação pela qual a obra de Bloch perpassa, por sua matriz puramente marxista e teleológica, incorrendo em uma leitura completamente diferente da que perpassamos até aqui. Se dissemos que nossa leitura poderia ser situada como uma tentativa de ler Bloch desde Benjamin, poderíamos dizer que Haroldo provavelmente lê Bloch desde Horkheimer.

possibilidades, Haroldo faz com que a tarefa da historicização passe a se situar entre o impossível e o efêmero, na medida em que todas as sínteses históricas (com exceção da história reconstruída pelo próprio Haroldo) são, no contexto pós-utópico, apenas provisórias – e nesse ponto Haroldo diz, na contramão da leitura de Siscar, que isso não representaria uma abdicação histórica, que “não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade” (*Ibidem* p. 269).

O conceito de crise surge, assim, na formulação de Marcos Siscar como uma possibilidade de resgatar a poesia desse segundo ponto que ressaltamos do pós-utópico, isto é, seu esgotamento pós-histórico. Siscar coloca como alternativa contraposta ao esgotamento a própria profusão moderna de diagnósticos do esgotamento. Uma vez que, mesmo após o esgotamento diagnosticado na década de 80, diversas outras modalidades dessa constatação não param de se reformular, Siscar flagra no próprio diagnóstico do fim uma instância da sobrevivência. O crítico de *Poesia e crise* ainda estende esse *topos* comum para toda a modernidade poética (situável, em seus exemplos, ao menos desde Baudelaire até a produção brasileira e francesa atual), que se definiria, em seus termos, por um incontornável “reconhecer-se em crise”.

Mais do que constituir uma delimitação cronológica, o conceito de crise problematizaria, assim, um modo de leitura por parte da poesia moderna, do seu próprio lugar. A crise se torna algo como um modo de operação, uma instância de leitura e enunciação do discurso sobre si, ou, nas palavras de Siscar, “um dos elementos fundantes de nossa visão da experiência moderna” (SISCAR, 2010, p. 10).

Para o pensamento da crise, interessa, portanto, mais do que a simplificação de um procedimento histórico revolucionário de autonegação (que não é barrado absolutamente), a *imago mundi* que sustenta a multiplicidade de tal procedimento. Trata-se de um conceito que se coloca como instância autorreflexiva e ponto de inflexão de uma nova solução poética possível (mesmo quando esta é tão somente a constatação do inelutável esgotamento das possibilidades). Para retomarmos novamente o texto de Siscar: “quando falamos de *crise*, em poesia, não falamos exatamente de um colapso de ordem factual, mas mais precisamente da emergência de um ponto de vista sobre o lugar onde estamos” (SISCAR, 2010, p. 11).

Siscar aponta, nesse sentido, o quanto, além de historicamente situável, o pensamento da crise é historicamente *produtivo*, isto é, é indissociável de uma “‘filosofia’ da história” (SISCAR, 2010 p. 12). A crise seria, em última instância, a própria modalidade pela qual se desenvolve o discurso histórico literário, ou ainda, seria uma maneira de

se rehistoricizar a modernidade literária, pensada desde a sua autoconstatação de esgotamento.

Se nos voltamos, porém, para uma busca do que seria essa filosofia da história na qual o conceito de crise se situaria, ficam evidentes as marcas da mesma encruzilhada conceitual que viemos tratando desde o início de nosso capítulo entre o histórico e o hermenêutico (essa história enquanto *Geschichte*, para retomarmos Koselleck⁴⁴). A crise surge como a emergência de um *ponto de vista* sobre a história, ou ainda, como o “desejo de *dar sentido* ao tempo presente” (*Idem* p. 23 Grifo nosso.):

A poesia carrega também uma força de *dramatização* da dificuldade do presente que solicita a atribuição de sentido, mas não o estabelece, isto é, não está exatamente adequada às estruturas das quais dispomos para pensar o sentido do social ou do poético. Se a contrariedade do poema perturba o olhar sobre o real, é porque desafia a expectativa do sentido unívoco e preestabelecido. Consequentemente, ela impõe também o dever de responder àquilo que falta entender. *Falta entender* alguma coisa sobre a poesia contemporânea não porque uma falsa prudência o obriga, quando se trata do ‘caráter inacabado’ da atualidade, mas porque a poesia dramatiza uma certa angústia do sentido” (SISCAR, 2010 p. 162. Grifos do autor.)

⁴⁴ De fato, caberia ressaltar que o conceito de crise é central também para o pensamento de Koselleck, mais especificamente, para sua tese de doutorado *Crítica e crise* (1999). Votando-se para o conceito de história gestado pela modernidade ocidental desde o séc. XVIII, Koselleck nos propõe uma centralidade da noção de crise (em termos muito próximos dos de Siscar) como uma estrutura de pendência de um juízo final, isto é, “que uma decisão esteja pendente, mas ainda não tenha sido tomada” (KOSELLECK, 1999 p. 111). O historiador nos sugere, dessa forma, que a conversão da crise em um “estado de crise” se coloca como fundamento do estado moderno (muito próximo do diagnóstico benjaminiano da modernidade fundada por um estado de exceção que se torna norma, sobre o qual toda a reflexão política de Giorgio Agamben se assenta), na mesma medida em que Siscar flagra a modernidade poética como uma tradição dos “discursos de crise”. Se o paralelo entre os dois estudiosos é profícuo, cabe acrescentar que o conceito de crise de ambos se encaixa na plena vigência (ou antes, constituem o próprio funcionamento) do paradigma do histórico enquanto *Geschichte*, esse mesmo que viemos tratando como um vínculo entre o histórico e o hermenêutico.

A crise se aproxima, em certa medida da temporalidade do presente enquanto *prae-sens* que buscamos mapear, mas ao mesmo tempo, dela se afasta ao colocar, no lugar da prevalência do inacabamento do *ainda não* e do tensionamento da sua demora, uma dramatização da angústia do sentido e a necessidade de retomada do hermenêutico. A crise se comporta, assim, temporalmente, à maneira de uma véspera, mas a forma como ela é experienciada é radicalmente diferente.

Se dissemos que o conceito de Siscar parece responder ao problema do esgotamento histórico do pós-utópico de Haroldo – segundo o qual, esgotado o campo das possibilidades, o próprio discurso histórico oscila entre o impossível e o efêmero –, fica claro o quanto a operação de Siscar é antes a de conferir uma produtividade possível no esgotamento, mais do que de subvertê-lo.

A íntima relação da crise com a possibilidade de declarar um fim (o que nos afasta drasticamente da noção de utópico de Bloch) ainda é colocada por Siscar como uma espécie de forma privilegiada da crise. Siscar aponta o quanto o discurso poético da crise reivindica “o direito de *dizer tudo*, inclusive *o fim do mundo*, e especialmente o fim do próprio mundo, a própria morte da literatura: é essa a exigência que a poesia incessantemente conquista ou requisita como fundamento do seu discurso” (SISCAR, 2010 p. 32).

O conceito de crise responde, portanto, a uma temporalidade semelhante à que tratamos enquanto histórico-hermenêutico, mas articula um conceito de contemporâneo que parece ter, em contraste com o pensamento utópico, uma espécie de “sinal trocado”. Se na crise a “angústia do sentido” demanda a retomada do histórico, isto é, a formulação de um novo sentido (ainda que ele seja a constatação do esgotamento), em nossa leitura dos poemas de Paulo Henriques Britto e Caio Meira flagramos antes a priorização de seu atraso, não enquanto angústia, mas sim como signo de uma potência de vida. Se em Siscar a possibilidade de dizer o fim é a forma privilegiada do pensamento da crise, em nossa leitura é a possibilidade de dizer “*ainda não*”, o que se faz central para um pensamento do utópico e do *praesens*.

No que tange ainda ao que situamos como o primeiro ponto de contraste entre o pós-utópico de Haroldo e nossa priorização do utópico, encontramos, também uma certa contrapartida na obra de Marcos Siscar. Dissemos que em Haroldo, o contemporâneo era problematicamente colocado como um *produto* histórico, o pluralismo era um ponto de chegada revelador de, nas palavras de Siscar, uma “recusa de dar

sentido, uma evidência, a meu ver, muito clara da dificuldade de relacionar-se com a historicidade do presente” (SISCAR, 2016 p. 39).

É curioso, porém, que quando Siscar se volta pra um conceito de contemporâneo este se apresenta antes como um “efeito de atualidade”, isto é, como indissociável de uma “intencionalidade”, e de uma “performance” do contemporâneo (todas estas, expressões de Siscar), conforme fica claro ainda no primeiro bloco do seu texto “O discurso da história na teoria literária brasileira” (*Ibidem* p. 197-210). Novamente, o contemporâneo não aparece, assim, como um impasse para o histórico, mas sim (da mesma maneira que em Haroldo de Campos) como seu resultado provocado por uma intencionalidade.

Esse recorte aparece diretamente em *De volta ao fim* – “Ler o passado é uma maneira de explicar o presente, e não o oposto. Em outras palavras, a função do gesto crítico é hermenêutica e não imediatamente instrumental” (Siscar, 2016 p. 27) –, mas também em *Poesia e crise*:

A constatação é, até certo ponto, banal e corresponde aproximadamente à seguinte formulação: aquilo que chamamos de contemporâneo está sujeito à interpretação. Está sujeito à interpretação, não porque estamos mais colados ao presente do que ao passado, não porque o presente está em curso, não exatamente porque (ainda) sabemos pouco sobre ele. O presente está tão fundamentalmente sujeito à interpretação quanto o passado (e, na forma da antecipação, também o futuro) (*Ibidem* p. 198)

Fica claro, nesse sentido, o quanto Siscar parece colocar o conceito de contemporâneo *contra* o que abordamos aqui nos termos de uma acontecimentalidade do presente. O contemporâneo seria efeito de uma dramatização da ausência de sentido, e não o flagrante impasse inerente a um *praesens*.

Novamente, não seria demais dizermos que o estatuto do contemporâneo enquanto o *ainda não* de uma véspera, isto que viemos tentando traçar até aqui, se comporta de maneira semelhante a uma inversão da proposta de crise de Siscar. Onde interessa ao crítico paulista o “estar sujeito à interpretação” inerente ao histórico e ao contemporâneo, nos interessam, antes, os impasses da interpretação. Onde, em seu texto, a “recusa de dar sentido” é colocada como uma “dificuldade de lidar com a historicidade do presente” (por parte de Haroldo de Campos), em nossa leitura das obras de Bloch e Benjamin essa recusa se desdobra antes na própria modalidade de manter-se no

limiar tenso do presente, isto é, na instância de diferimento da retomada do modelo histórico hermenêutico que viemos mapeando desde o início de nosso capítulo.

3.9 *Crepuscular*

É interessante o quanto o “diagnóstico do próprio fim” como fundamento do discurso aparece tematizado quase que diretamente desde o título do penúltimo livro de poemas de Paulo Henriques Britto, *Tarde* (2007). A proposta de Paulo parece seguir um diagnóstico muito semelhante ao de Siscar, na medida em que o que funda o discurso poético é, ali, uma reflexão sobre a sua própria temporalidade tardia. Seu tema – que é exaustivamente abordado na série “Crepuscular” – já aparece no terceiro poema da série dos “cinco sonetetos trágicos”:

III.

Cheguei. Tarde, talvez, mas não tarde demais.
Trazendo aquela tralha toda, parecida
com tudo aquilo que você já tem, aliás.
Como era de se esperar. O forte da vida

não é a originalidade. Eu não me iludo.
Abre essa porta. Frente ou fundos, tanto faz.
Abre depressa, antes que desabe tudo.
(BRITTO, 2007 p. 79)

Se ressaltamos até aqui o quanto praticamente em todos os poemas para os quais nos voltamos de Paulo Henriques Britto predominava uma temporalidade do presente do indicativo, cabe observar o quanto salta aos olhos, imediatamente, a primeira palavra do terceiro de seus “Cinco sonetetos trágicos” ser um verbo conjugado no pretérito perfeito. Mais do que isso, “Cheguei” ainda se apresenta isolado em um período composto por uma única palavra, indicando (conforme ficará claro no resto do poema) uma temporalidade diferente da véspera ou do ainda não que viemos abordando até aqui. Mais do que um “ainda não”, parecemos nos situar em um “já tarde”.

Se o verbo “cheguei”, no pretérito perfeito, aponta para uma abertura enquanto constatação do tardio, é interessante o quanto, a partir daí, a relação que se estabelece com a continuação do primeiro verso é a de uma ressalva, isto é, uma possibilidade do tardio que não se configura como um esgotamento completo e sem resíduos. A ausência de inovação, originalidade, o fato de tudo ser “como era de se esperar”, não constituem um ponto de impedimento nem tampouco uma última guarida para o discurso poético.

Ao nos voltarmos para a forma do soneteto propriamente dita, forma proposta por Paulo Henriques Britto como uma espécie de “abreviação” do soneto, ela consiste, em todas as suas ocorrências, em uma estrutura de estrofação regular, composta de sete versos divididos em um quarteto e um terceto. No que tange, porém, outros recursos formais recorrentes no soneto (metrificação e cesura regulares, esquema de rimas) os sonetetos se dividem, apresentando combinações diversas de tais instâncias.

É interessante, especificamente para um soneteto que tematiza a relação com a tradição e a originalidade, o fato de esse, o terceiro da série, ser o que mais incorpora da estrutura formal arcaica do soneto. Dos cinco sonetetos de *Tarde*, apenas três mantêm um esquema de rimas soantes intercaladas (o segundo, o terceiro e o quinto), e apenas dois possuem uma métrica clássica (o primeiro, em decassílabos, e o terceiro, em alexandrinos) Não é fortuito, nesse sentido, que o soneteto que se volta especificamente para o problema da originalidade, seja o que tensiona mais fortemente a relação entre a forma clássica soneto e a criação de sua forma abreviada em soneteto.

Tanto a partir da retomada e reformulação de uma forma clássica, quanto no jogo temporal operado pelos verbos do poema, o poema de Paulo se situa nessa temporalidade intersticial entre o pretérito perfeito (do primeiro verbo, “cheguei”, mas também dos traços arcaizantes da tradição sonetística) e a demora da efetivação do esgotamento completo, colocado desde a imagem apocalíptica do desabar de tudo (para aproveitarmos a proximidade etimológica, talvez mais que apocalíptica, *catastrófica*). Caberia, nesse sentido, observar que o poema de Paulo se circunscreve ainda entre o pós e uma nova véspera, isto é, evidenciando o quanto, mesmo situado em relação à constatação do esgotamento, o poema circunscreve um *ainda não*, talvez não tanto na figuração utópica que viemos abordando, mas sim como interstício residual (que, cabe ressaltar, faz parte também das imagens blochianas para o utópico).

É central esse deslocamento no qual, no lugar de um discurso sobre o fim, o poema de Paulo inaugura um tardio que é ainda véspera, o “tarde, mas não tarde demais”, que poderíamos ler como um “*ainda não* tarde demais”. Essa sutil priorização faz da catástrofe uma iminência sempre diferida pelo discurso, de maneira que a equação segundo a qual o discurso poético se fundaria sobre uma constatação do esgotamento se inverte: enquanto o discurso poético puder ser inaugurado, o catastrófico, o “tarde demais”, nunca se concretiza efetivamente.

Cabe nos voltarmos, assim, para a série de poemas que parece tematizar diretamente essa temporalidade do “não tarde demais”: “Crepuscular”. Trata-se de uma série de seis poemas, estruturados em trísticos, cujo motivo, repetido com pequenas alterações cinco vezes ao longo da série, parece ser uma continuação direta do terceiro soneto trágico, o “chegamos tarde”:

2.

Chegamos tarde, é claro. Como todos.
Chegamos tarde, e nosso tempo é pouco,
o tempo exato de dizer: é tarde.

todas as sílabas imagináveis
soaram. Nada ficou por cantar,
nem mesmo o não-ter-mais-o-que-cantar,

o não-poder-cantar, já tão cantado
que se estiolou no infinito banal
de espelhos frente a frente a refletir-se,

restando da palavra só o resumo
da pálida intenção, indisfarçada,
de não dizer, dizendo, coisa alguma.

(*Idem*, p. 84)

Paulo Henriques Britto parece, aqui, dialogar diretamente com as mesmas questões que estão em jogo nos diagnósticos críticos de Marcos Siscar. A descaracterização da originalidade – “o forte da vida / não é a originalidade” – bem como de qualquer categoria de ineditismo, pontos que apareciam já no terceiro soneto trágico parecem ser, aqui, ser algo como o argumento central, sobre a forma de um “não-poder-cantar, já tão cantado”. Essa formulação mesma parece reler a mesma cena proposta por Siscar, figurando como uma espécie de constatação do esgotamento do próprio discurso do esgotamento, tão repetido que passaria, já, por uma radical banalização. Caberia ressaltar ainda que este é, possivelmente, o único poema de Paulo no qual o banal aparece como um elemento depreciativo.

O poema de Paulo ainda poderia ser lido desde um diagnóstico crítico do cenário literário, em especial pela mudança da pessoa verbal: não se trata mais do “cheguei”, mas sim de um sujeito plural, “chegamos” – enfatizado ainda por um “como todos” no fechamento do primeiro verso. Não se trata mais de um posicionamento individual, mas sim de um diagnóstico que aponta para uma coletividade não delimitada. Outra consequência (se não inusitada, ao menos gramaticalmente

inevitável) da mudança da primeira pessoa do singular para o plural é a produção de uma ambivalência temporal, que reside na homonímia da conjugação da primeira pessoa do plural no presente do indicativo e no pretérito perfeito. É interessante, nesse sentido, o fato de que a mudança da pessoa gramatical para o plural, essa ampliação para um panorama crítico, insira uma incapacidade gramatical de decidirmos taxativamente, se “chegamos” se dá no pretérito perfeito ou como o presente indicativo de uma ação continuada, contemporânea à presente instância de discurso.

É precisamente nessa possibilidade de sobreposição entre a constatação do esgotamento já dado e a presentidade inesgotável da enunciação que Paulo parece, ao mesmo tempo, se inserir no conceito de “discurso da crise” e dele escapar. Se os dois versos “Chegamos tarde, e nosso tempo é pouco, / o tempo exato de dizer: é tarde”, parecem afirmar a pertinência da constatação do esgotamento como fundamento do discurso, essa aproximação não é, de maneira nenhuma, tão fácil ao nos voltarmos para o período mais longo, que ocupa mais da metade do poema, se estendendo por oito versos. Começando no quinto verso e se fechando com o próprio fim poema, o período em questão deve sua grande extensão, à profusão de apostos explicativos: são ao menos cinco, do sexto verso ao décimo segundo.

É curioso, nesse sentido, o quanto Paulo parece reduplicar na própria estrutura sintática do poema um gesto ambíguo de inserir, na constatação do esgotamento, uma série de “termos acessórios” que estendem a própria constatação para além do diagnóstico definitivo – cuja enunciação última poderia ser lida no próximo soneto da série no qual Paulo afirma que para uma negação “à vera” (a expressão é de Paulo) “não haveria língua em que a expressar / que não a algaravia do silêncio” (BRITTO, 2007 p. 85).

O discurso do esgotamento (esse que se reflete infinitamente nos espelhos postos frente a frente) não se permite ler, assim, como uma possibilidade de instância última, mas sim como banalidade que sobrevive através do diferimento explicativo de si mesmo. Os três versos finais, são, nesse sentido, profundamente ambíguos, na medida em que apontam para uma “intenção” de “não dizer” que só é possível na medida em que é enunciada.

Essa necessidade inalienável de uma instância presente de discurso para o discurso da negação nos permite ler, mais do que uma contraposição entre o utópico e a crise, o espaço de uma ambiguidade e

de um deslocamento de priorização. Se, tomando os dois últimos versos do poema, priorizamos a intenção de não dizer⁴⁵, flagramos o discurso como uma modulação do esgotamento e de toda uma configuração enquanto discurso da crise. Se, por outro lado, priorizamos a prevalência da instância presente do discurso, nos afastamos da crise e nos reaproximamos do utópico enquanto priorização da possibilidade⁴⁶.

A própria obra de Marcos Siscar abre espaço para essa ambiguidade, em especial no encerramento do seu prefácio a *De volta ao fim*, onde lemos o quanto “estamos o tempo todo reinventando nosso lugar, um lugar no qual a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo” (SISCAR, 2016 p. 15). Se o lugar, porém, privilegiado por Siscar para pensar o contemporâneo (conforme fica claro pelo título de sua obra) é o fim, a tendência que buscamos ler a partir das poesias de Paulo Henriques Britto e de Caio Meira é a véspera, isto é, o antes do fim.

É nesse mesmo cenário que flagramos ainda os dois últimos poemas da série, nos quais novamente parece que Paulo nos propõe um cenário inicial de constatação do esgotamento, a partir do qual a alçada do possível, tomada enquanto uma sobrevivência residual, parece se subverter. Não se trata, assim, de um problema de oposição contrastante entre o esgotamento e o utópico, mas sim de um priorização:

⁴⁵Cabe ressaltar a maneira pela qual esse “não dizer” se afasta, em certa medida, do “silêncio pleno de ambiguidades” que já abordamos. O “não dizer” aqui figura como uma constatação da impossibilidade presente de se dizer, e não como uma recusa de qualquer constatação última que se preserva enquanto abertura da possibilidade.

⁴⁶ Caberia ainda ressaltar o quanto essa tópica da possibilidade do esgotamento, não negada, mas admitida como uma alternativa entre outras é recorrente na poesia de Paulo Henriques Britto. Em especial, caberia chamar a atenção para um poema que dialoga com uma figura central para a discussão que tratamos a respeito do conceito de crise, figura à qual Marcos Siscar se volta em diversos momentos de seu *Poesia e Crise*: Augusto de Campos. Lemos, em “Para Augusto de Campos”, poema inserido em *Mínima Lírica*, “podar o sentido / pudor // não recitar / citar // citar apenas / “nada a dizer” // esta a suprema forma / de escrever?” (BRITTO, 2013 p. 99). Mais do que rejeitar o paradigma do esgotamento cuja imagem máxima é o “pós-tudo” de Augusto, Paulo o admite como possibilidade, questionando não sua validade, mas antes seu estatuto valorativo, isto é, sua singularidade e validade hegemônica. Não se trata, nesse sentido, de barrar o discurso do esgotamento, mas sim de questionar a sua singularidade.

5.

Toda palavra já foi dita. Isso é
sabido. E há que ser dita outra vez.
E outra. E cada vez é outra. E a mesma.

Nenhum de nós vai reinventar a roda.
E no entanto cada um a re-
inventa, para si. E roda. E canta.

Chegamos muito tarde, e não provamos
o doce absinto e ópio dos começos.
E no entanto, chegada a nossa vez,

recomeçamos. Palavras tardias,
mas com vertiginosa lucidez –
o ácido saber de nossos dias.

(*Idem* p. 87)

O diagnóstico do esgotamento e sua banalidade são repetidos quase que inalterados: “Toda palavra já foi dita. Isso é / sabido”, porém, aqui, o movimento que se segue é, ainda de maneira mais enfática do que no segundo poema da série, o da afirmação de um imperativo de continuar. Novamente a ambivalência da possibilidade de leitura parece se dever mais a um deslocamento de leitura do que a uma mudança radical de paradigma. Entre a constatação do esgotamento e o reconhecimento de sua contraface coextensiva, a necessidade de renovar o discurso, Paulo parece priorizar a segunda.

A primeira pessoa do plural se repete, ainda, como uma espécie de “coletivo” do contemporâneo que mantém insuspeitos ecos com o diagnóstico clássico do Drummond do “nosso tempo”. Ressurge ainda o motivo “chegamos muito tarde” como uma negação da possibilidade de se experimentar os começos – caberia ainda ressaltar o quanto essa caracterização dos começos a partir do absinto e do ópio parece jogar ainda com uma espécie de “cenografia” da poesia baudelairiana, sintomaticamente, ponto para o qual se voltam diversas das tentativas de fundação da poesia moderna – mas sem um impedimento para toda possibilidade de experiência.

Paulo contrapõe, assim, à impossibilidade dos começos, a necessidade dos recomeços. Mesmo que nenhum de nós vá reinventar a roda, é preciso reinventar, rodar ainda mais uma vez o jogo de apropriações sem um princípio inequívoco. Trata-se, nesse sentido, de uma caracterização muito próxima a imagem da aposta, nosso ponto de partida para o pensamento do utópico. As palavras tardias não esgotam,

nesse sentido, o potencial da aposta, bem como o “saber ácido” de nossos dias – que joga ainda com a etimologia que vincula saber a sabor – não se configura como um impedimento para o discurso mas, sim como sua *possibilidade* (ainda que não original) mantida em latência.

Finalmente, o último poema da série, penúltimo do livro, ainda nos permite voltarmos mais detidamente para a temporalidade que vínhamos intuindo nos termos do residual, enquanto alternativa que mantém, assim como o *ainda não*, uma relação de liminaridade com o fim, sem nele se esgotar. Tomemos o sexto poema:

6.

No fim de tudo, restam as palavras.
Na solidão do corpo, no saber-se
apenas pasto para o esquecimento,

há sempre a semente de alguma ilíada
mínima, promessa de permanência
no mármore etéreo de uma sílaba,

mesmo sendo mero sopro, captado
na frágil arquitetura do papel,
alvenaria de ar. Restará

a palavra que deixarmos no fim da
nossa história. Que a julguem os outros,
que chegarão depois. Mais tarde ainda.
(*Idem* p. 88)

O poema final de “Crepuscular”, como é recorrente na poesia de Paulo Henriques Britto, parece tematizar sua própria posição dentro da série, bem como do próprio volume de poemas. Não é fortuito, nesse sentido, que seja, além de último poema da série, o penúltimo do livro, fechado por “Epílogo”, cujo primeiro verso já atesta pelo fim dado – “finda a leitura, o livro está completo”. Paulo parece propor, não apenas a presentidade da instância de discurso, mas sua inserção dentro da própria temporalidade material de leitura de sua obra.

Se viemos chamando a atenção para a possibilidade de leitura de uma potência utópica residual na temporalidade tardia de “Crepuscular”, sua resistência em se enquadrar como um discurso do fim, aqui temos essa passagem feita de maneira muito clara, em especial na escolha dos tempos verbais para o poema. Se no primeiro período temos uma locução adverbial de tempo, trazendo uma temporalidade do fim – “No fim de tudo” – ela é imediatamente situada no presente projetivo do resto. Não se trata, nesse sentido, de uma previsão ou de um

levantamento passado, mas sim de um jogo temporal que torna a sobrevivência das palavras um estatuto (como gostaria Bloch) *inesgotável*.

Esse jogo de inquestionabilidade da premissa de sobrevivência das palavras joga com algumas imagens caras à poesia de Paulo, como a “semente de alguma iliada mínima” ou ainda como a imagem mínima da permanência verbal no silábico. Mesmo ao se voltar, portanto, para um movimento de fechamento, de acabamento, Paulo o faz desde a alternativa utópica da permanência do inacabamento.

É sintomático, nesse sentido, o quanto, no período que se inicia no final da terceira estrofe, ao passar para temporalidade propriamente projetiva, o verbo se mantenha o mesmo, o “restar”. Essa categoria do residual coloca em cena, assim, mesmo em face da constatação do esgotamento, a permanência do “ainda não” na imagem dos que chegarão “mais tarde ainda”. A mesma pluralização do sujeito, que marca a série com o “chegamos tarde”, se reduplica, assim, na possibilidade futura: outros chegarão. A instância do tardio não é a de um fechamento, mas antes, a de uma permanência.

Se Ernst Bloch não se volta diretamente para uma conceptualização da sobrevivência (esta aparece, no máximo, em algumas de suas imagens para o utópico, em repetidas retomadas da semente, por exemplo), essa noção foi vastamente abordada por outro importante leitor de Benjamin, que perpassamos ocasionalmente em nossas reflexões: Georges Didi-Huberman.

Através de diferentes retomadas da obra de Aby Warburg, notadamente em seu *Diante do tempo, história da arte e anacronismo das imagens*, (2015 [2000]), Didi-Huberman dá continuidade à sua empreitada de revisão do conceito de história da arte a partir de uma potência anacrônica, lançando mão do texto warburguiano na medida em que “seu aparecimento [do objeto histórico] – o presente de seu aparecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente, que Warburg nomeava uma ‘sobrevivência’” (*Ibidem* p. 107).

É, porém, em *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013a [2002]) que Didi-Huberman se volta de maneira mais detida para o conceito de sobrevivência, cuja delimitação se faz agora relevante para nossa reflexão. Ali, a sobrevivência aparece como a própria potência temporal de um anacronismo inerente às imagens, isto é, a forma pela qual, nelas “o presente se tece de múltiplos passados” (*Ibidem* p. 46).

Aqui é necessária uma ressalva. Se Didi-Huberman toma o conceito de sobrevivência como uma sobrevivência anacrônica de

múltiplos passados no presente – “a expressão-chave, a misteriosa palavra de ordem de toda a empreitada wargurguiana: *Nachleben der Antike*” (*Ibidem*, p. 43) – o que parece importar para o poema de Paulo Henriques Britto⁴⁷ é a possibilidade projetiva da sobrevivência do presente em toda e qualquer alternativa de discurso do fim.

Essa sobrevivência em contraposição com os discursos do fim ainda aparece, de forma um tanto mais utópica, em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, (2011 [2009]), onde Didi-Huberman parece propor, precisamente, a sobrevivência como categoria utópica da possibilidade. Estamos, assim, na plena vigência do dos termos blochianos da possibilidade na medida em que o teórico francês nos diz que, postular a efetivação dos discursos fatalistas catastróficos é “não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos dos *apesar de tudo*” (*Ibidem* p. 42. Grifo do autor).

Se Paulo abre o seu poema com o “no fim de tudo” que preserva ainda uma sobrevivência, Didi-Huberman, em *A sobrevivência dos vagalumes*, nos sugere uma sobrevivência como um “*apesar de tudo*”. Empreendemos, dessa maneira, uma leitura francamente blochiana da obra do teórico francês, na medida em que a inesgotabilidade da sobrevivência não se circunscreve a uma instância cronológica futura ou não, mas se realiza a partir da própria acontecimentalidade do presente.

Tudo se passa, nesse sentido, como se a poesia de Paulo projetasse, como última guarida para o discurso poético frente aos “discursos do fim”, não a constatação da crise, mas sim a sobrevivência, o residual. Novamente nos encontramos, nesse sentido, em uma questão que é antes de uma priorização do que de uma escolha entre duas alternativas excludentes. Tal qual Didi-Huberman, que frente ao desaparecimento progressivo dos vagalumes propõe ler ainda a sua sobrevivência, cremos que “Crepuscular” joga assim com uma figuração do tardio na qual, mesmo o fim, se dá ainda (e sempre) como um “antes do fim”, ou, para retomarmos os versos de Paulo Henriques Britto, mesmo quando a hora chega, “*ainda não*” é a hora.

⁴⁷ Essa mesma priorização da sobrevivência ainda pode ser lida na obra de Caio Meira, em especial a partir de “Ornitorrinco” (MEIRA, 2013 p. 74-75), onde, frente a um panorama de discursos resolutivos, propositivos de sentidos diferentes para a vida, Caio se resguarda a possibilidade de “perpetuar o segredo de algumas misturas”. Nos voltaremos de maneira mais detida para esse poema em nosso interlúdio final.

4. INTERLÚDIO 2: Contingente, pessoal e intransferível

II

Tão limitado, estar aqui e agora,
dentro de si, sem poder ir embora,

dentro de um espaço mínimo que mal
se consegue explorar, esse minúsculo
império sem território, Macau

sempre à mercê do latejar de um músculo
Ame-o ou deixe-o? Sim: porém amar
por falta de opção (a outra é o asco).
Que além das suas bordas há um mar

infenso a toda nau exploratória,
imune mesmo ao mais ousado Vasco.
Porque nenhum descobridor na história

(e algum tentou?) jamais se desprendeu
do cais úmido e ínfimo do eu.

(BRITTO, 2003, p. 42)

O quarto volume de poemas de Paulo Henriques Brito, *Macau* (2003), tem seu título retirado de um dos versos do segundo poema da série “sete sonetos simétricos”, dentro do qual Macau, “esse minúsculo / império sem território”, se vincula a uma reflexão sobre a constatação de um “ter-lugar” intrínseco à enunciação do sujeito. Trata-se do “estar aqui e agora” inerente a toda determinação dada pelo pronome pessoal “eu”, esta entidade linguística problemática que já foi referida por Paulo em outro poema como sendo a “forma exata da sombra difusa”.

O pronome pessoal parece flagrar em Macau uma imagem para seu estatuto paradoxal ou híbrido. De fato, Macau (não exatamente um império, mas uma região administrativa especial da China) parece servir bem ao hibridismo: seu território conjuga, nas quase seiscentas mil pessoas que ocupam minúsculos trinta quilômetros quadrados, duas línguas oficiais que não poderiam ser mais dramaticamente distantes, o português e o cantonês. Trata-se de uma nação, conforme nos sinaliza a quarta capa de *Macau*, simultaneamente familiar e estrangeira, distante e próxima.

Curiosamente, o livro *Macau*, ganhador do prêmio Portugal Telecom de Literatura, foi lançado menos de quatro anos após a restituição da soberania de Macau, o território, à República Democrática

da China. Não sem um dado de ironia, o jogo entre “familiar e estrangeiro” proposto pelo poema se situa cronologicamente pouco tempo após Macau, região administrativa, se tornar mais estrangeiro e pouco tempo antes de *Macau*, livro, receber um importante prêmio de literatura oferecido por outra nação linguisticamente “familiar e estrangeira”.

O poema propriamente dito consiste em uma releitura do soneto através de uma estrofação simétrica: um quarteto central aberto e fechado por um dístico e um trístico (de fato, o esquema de rimas também segue uma disposição simétrica, feita uma ressalva quanto à disposição alternada destas no quarteto central). Trata-se de uma forma razoavelmente recorrente na poesia de Paulo Henriques Britto, usada como uma alternativa à estrofação clássica do soneto em dois quartetos e dois tercetos.

O tom que predomina no poema é o de uma atmosfera pouco assertiva, em que sobressaem-se muito mais suposições e interrogações a respeito do “eu” do que constatações. A própria referência ao pronome da primeira pessoa do singular não parece se distinguir muito das partículas dêiticas “aqui” e “agora” na medida em que estas também parecem “apontar” para uma realidade espaçotemporal mas não restringi-la a uma referência específica.

Caberia ressaltar o quanto a reflexão a respeito do sujeito, ou mais propriamente, sobre a sua forma gramatical, o pronome pessoal da primeira pessoa do singular, atravessa uma parte substancial da obra de Paulo Henriques Britto, não raro situada, na sua crítica especializada, a partir de um diálogo com a obra de João Cabral de Melo Neto. Encontramos, por exemplo, essa questão da primeira pessoa diretamente colocada em poemas como “História natural” (BRITTO, 1997, p. 83), título homônimo ao poema de João Cabral, ou ainda em “Para João Cabral” (BRITTO, 2013, p. 98), no qual temos uma espécie de embate com o preceito cabralino de “Não escrever sobre si”, vestígios mapeados por Antônio Carlos Secchin em seu ensaio “Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral” (SECCHIN, 2015, p. 313-317).

O texto de Secchin aponta ainda para o fato de a poética de Paulo, desde sua primeira obra, poder ser lida a partir de seu “jogo tenso entre acolhimento e recusa do legado de João Cabral, por meio de sutis operações que captam e reprocessam em desleitura alguns traços marcantes do poeta pernambucano” (*Ibidem*, p. 313). Segundo Secchin, nesse jogo de acolhimento e recusa, a relação com a subjetividade se coloca, decididamente, como um ponto privilegiado de oposição entre os dois poetas:

Avultam diferentes estratégias para urdir o esvaziamento do sujeito lírico. João Cabral se vale de recursos explícitos, na sempre referida busca da ‘objetividade’, ao subtrair de cena a primeira pessoa do singular. A poesia de PHB, aparentemente, investe no oposto, encharcando-se de subjetividade. (*Idem*)

Essa subjetividade não se dá, porém, nos termos de uma afirmação do eu, já que, ainda segundo Secchin, “inexistem vetores de estabilidade que constituam imagem sólida de uma *persona* poética: ‘eu’ não sou ‘eu’” (*Ibidem*, p. 314). Não poucos trabalhos já se voltaram para a poesia de Paulo Henriques Britto a partir desse tensionamento/contenção de uma categoria lírica – notadamente *Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto* (Alencar, 2016), *Alguns procedimentos na poética de João Cabral e sua relação com a poesia contemporânea (década de 80 e 90)* (Fernandes, 2016) e *A melancolia de Paulo Henriques Britto* (Mendes, 2016) – frequentemente, inclusive, a partir de um contraste com uma “interdição do eu” lida a partir da obra de Cabral. cremos, porém, que a questão pode ser desdobrada em um contexto diferente.

A sugestão no próprio poema de Paulo de um caráter contingencial das partículas dêiticas nos levaria, nesse sentido, para uma discussão que escapa da figuração tradicional do “eu lírico” e nos coloca o “eu” como uma instância de autorreferência linguística e possibilidade de fundação de um sujeito linguístico. Trata-se de uma formulação que nos conduz diretamente a obras de diversos linguistas da passagem da primeira para a segunda metade do século XX, notadamente Émile Benveniste, Roman Jakobson, John L. Austin, Arthur Burks e Otto Jerspersen.

A própria abertura do poema de Paulo Henriques Britto, “Tão limitado, estar aqui e agora/ dentro de si, sem poder ir embora”, parece trazer, por diferentes partículas, esta realidade linguística de determinação de um ter-lugar discursivo, ou ainda, este “modo da linguagem” (para retomarmos a expressão de Benveniste) pelo qual “a língua é atualizada em palavra por um locutor” (BENVENISTE, 1995 [1966], p. 277) através de “atos discretos e a cada vez únicos” (*Idem*).

Esse “modo de linguagem” é de fato um tema problemático para a teoria linguística. A sua delimitação em uma categoria mais ou menos precisa (que compreenderia os pronomes pessoais, demonstrativos, partículas dêiticas e alguns advérbios) recebeu nomes como “indicadores de enunciação”, “*shifters*” ou “símbolos-indexicais”

conforme a teoria na qual se inserem (isto é, Benveniste, Jakobson ou Burks respectivamente). Tratam-se de partículas que têm a especificidade de funcionar fora das relações simbólicas e referentes usuais, *apontando* para um contexto paradigmático específico, mas não exatamente o *significando* denotativamente.

No caso específico do “eu”, conforme Benveniste reafirma em diferentes textos, trata-se não apenas como uma designação para um sujeito, mas sim a própria forma pela qual esse sujeito se funda. Diversos teóricos chamaram a atenção, nesse sentido, para o fato de o “*ergo sum*” cartesiano não poder ser pensado fora de uma realidade linguística de caráter dêitico – caberia ressaltar, a esse respeito, Giorgio Agamben (2005 [1978]) ou Antonio Cicero (1995) –, isto é, a própria postulação de um sujeito cartesiano, esta verdadeira entidade tradicional da metafísica ocidental, estaria sempre (e assim como no poema de Paulo Henriques Britto) associada a um caráter contingente, “à mercê do latejar de um músculo”.

É interessante que apesar de construir todo seu poema a partir dessa problemática partícula “eu”, Paulo nunca a situa como uma afirmação da posição de sujeito. Não se trata de um “eu” nominativo: a primeira pessoa aparece primeiramente a partir do pronome reflexivo – “dentro de si” – no segundo verso, para depois ser retomada pelos pronomes oblíquos no caso acusativo “ame-*o* ou deixe-*o*”. De fato, sintaticamente, não encontramos nem ao menos um “eu” desinencialmente marcado, visto que o próprio verbo “estar” (por si mesmo, mais contingente do que o “ser” ou o “existir” com o qual se traduz costumeiramente o *sum* cartesiano) da primeira oração não aparece flexionado, não demandando um sujeito em primeira pessoa para o qual seria limitado “estar aqui e agora”. Da mesma maneira, no último verso do poema, quando o pronome finalmente aparece em sua forma pessoal, é na função genitiva: “cais ínfimo do eu” (o que nos abriria ainda uma possibilidade dupla de interpretação, na medida em que a partícula “de” poderia, no verso em questão, indicar tanto uma relação de posse ou uma qualificação, isto é, o eu poderia *possuir* um cais, ou *ser* um cais).

A constante suspeição na qual o eu é colocado, essa incapacidade de amarrar e determinar um sujeito ainda pode ser lida em consonância com o que Daniel Heller-Roazen situa como um “sujeito contingente”. Heller-Roazen se volta para o “eu” em diferentes momentos de sua obra. Em *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas* (2010 [2005]), em uma releitura do célebre conto de Edgar Allan Poe, “Os fatos no caso do sr. Valdemar”, o linguista Americano retoma a etimologia proposta por

Brugmann, segundo a qual o *ego*, “assim como seus correlatos no indo-europeu, derivaria de um substantivo neutro (**eh[h]om*), que significaria simplesmente ‘aquiedade’ (*Hierheit*): originalmente, ‘eu’ teria o sentido de ser insubstancial de qualquer coisa que fosse indicada como ‘aqui’” (*Ibidem*, p. 134). Trata-se, nesse sentido, de um vínculo direto entre o “eu” e o mesmo “estar aqui e agora” do primeiro verso do poema de Paulo Henriques Britto. Em *No One’s way’s* (2017), Heller-Roazen ainda aborda, a partir de uma retomada das reflexões de Schelling, a impossibilidade de um “não-eu”, de maneira semelhante ao desfecho do poema de Paulo Henriques Britto, como uma impossibilidade de se escapar do “cais úmido e ínfimo do eu”.

É, porém, em seu *Fortune’s faces: The Roman de la Rose and the poetics of contingency* (2009) que a reflexão sobre o “eu” aparece de maneira mais detida, desdobrando-se finalmente na categoria do “sujeito contingente”. Heller-Roazen aplica a noção aristotélica da contingência – tudo que ao contrário das asserções que podem ser julgadas como verdadeiro ou falso contempla a possibilidade do que “pode ou não ser” – à partícula “eu”: o “eu” teria, segundo o linguista americano, o estatuto contingente de um “*shifter* ou um modo de dêixis, precisamente porque pertence à classe de termos que ‘não determinam a natureza ou as propriedades’[das coisas]” (*Ibidem*, p. 31 tradução nossa⁴⁸).

O diagnóstico de Heller-Roazen se aproxima muito do que líamos em Benveniste nos termos de uma apropriação da linguagem por um falante “em atos discretos e cada vez únicos”. O sujeito contingente (lido por Heller-Roazen desde o *Romans de la rose*, mas facilmente extensível para o “eu” que vínhamos discutindo no segundo dos “sete sonetos simétricos”) se daria como “o único termo que articula essa simultânea mesmidade e diferença dos ‘eus’ poéticos, é o operador da identidade e a sua perda” (*Ibidem*, p. 53, tradução nossa⁴⁹). A proposição de Benveniste bem como o diagnóstico de Secchin sobre o poema de Paulo poderiam ser lidos na formulação sintética de Heller-Roazen: o eu seria “aquilo através do qual o falante no poema articula a

⁴⁸ “‘*shifter*’ or means of deixis, precisely as belonging to a class of terms that ‘determine no nature or proprieties’” em inglês, no original.

⁴⁹ “the single term that articulates this simultaneous sameness and difference of poetic selves; it is the operator of identity and the loss of identity” no original, em inglês.

sua infinita não coincidência consigo mesmo” (*Ibidem*, p. 53, tradução nossa⁵⁰).

A caracterização de um “sujeito contingente” de Heller-Roazen aponta, assim, para a mesma *imprecisão* do “eu” que o insere no “outro funcionamento do discurso” segundo Benveniste: o “eu” se articula sempre em uma “atualização” cada vez única e em dependência direta com um referencial pragmático. Ao levarmos em conta que um poema, enquanto referencial pragmático, se coloca como um contexto aberto a diferentes leituras, a “agoridade” à qual o “eu” está ligado (não apenas em seu uso mas também etimologicamente) se alarga para uma imprecisão ilimitada.

Dessa maneira, seguindo a esteira aberta pelo poema de Paulo Henriques Britto (bem como pela etimologia resgatada por Heller-Roazen), essa contingência não se restringiria a uma característica exclusiva do “eu”, mas operaria em todas as partículas que incorrem nesse “modo de linguagem” que escapa da simples denotação. Toda a reflexão desenvolvida em nosso primeiro capítulo a respeito de um desdobramento do conceito de história que tomasse por seu centro um “agora” que é sempre véspera, um *prae-sens*, poderia ser relida, assim, como um problema da designação linguística da temporalidade histórica desde sua reatualização pelo que no “agora” é seu funcionamento enquanto *shifter* ou “indicador de enunciação”.

Nossa reflexão, na medida em que se volta para uma investigação dessas partículas, se abre, assim, para além de uma releitura do contemporâneo e para além de uma problemática do sujeito ou do “eu-lírico”: ela se abre para um problema que é da ordem da designação linguística da “aquidade”. Trata-se de um problema da “infinita não coincidência consigo mesmo” que ocorre em cada enunciação que se centre nesse “modo de linguagem” dos *shifters* (e que está no centro de alguns procedimentos poéticos de Paulo Henriques Britto e de Caio Meira).

Caberia observar ainda que, se a discussão se desdobra, na obra de Heller-Roazen, em uma caracterização da poesia como um “discurso que, ainda que formalmente idêntico ao discurso ‘significante’, realiza algo diferente de um efeito de significação e referência” (*Ibidem*, p. 26

⁵⁰ “that through which the speaker of the poem [...] articulates his infinite noncoincidence with himself” no original, em ingles.

tradução nossa⁵¹), cremos que não se trate tanto de uma especificidade do texto poético, mas sim de um problema de leitura. De fato, com um pouco de esforço, toda relação convencional-denotativa poderia ser posta em suspeição, desde que se preze por uma compreensão diversa do “discurso significante”, ou ainda, desde que se suspeite de um limite inequívoco entre essas duas instâncias. No limite, trata-se não tanto de uma questão de um “modo de linguagem”, mas sim de um “modo de leitura”.

⁵¹ “discourse that, while formally identical to meaningful speech, accomplishes something other than the work of signification and reference”, no original, em inglês.

5. CAPÍTULO 2: Isto aqui agora

*Posso perfeitamente estar aqui,
é uma questão de referência.*
(Leonardo Gandolfi, 2010)

*Tudo que eu nomeio
Cai no meio do caminho*
(Lôis Lancaster, 1998)

5.1 Fotografia e dêixis

O quarto livro de Caio Meira, *Romance* (Meira, 2013), traz como título de um dos seus três blocos de poemas “entre outros: fotografias”. O movimento de tensionamento de um “devir-outro” não é estranho à sua obra e já foi observado por Maurício Chamarelli (CHAMARELLI, 2015a, p. 185) e por Alberto Pucheu, (PUCHEU, in MEIRA, 2013, p. 189-190). Encontramos *personas* alternativas em *No oco da mão* (MEIRA, 1993)⁵², em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* (MEIRA, 2003), em *Romance* (MEIRA, 2013) – no qual cremos que o bloco em questão, “entre outros: fotografias”, representa o ponto máximo dessa pluralização de vozes – e em alguns poemas de seu mais recente volume, *Para ler no escuro* (Meira, 2016). Esse “devir outro” é, nesse sentido, se não uma constante, no mínimo um gesto familiar à sua poética. A fotografia, por outro lado – e não é de pouca importância que, além de poeta, Caio seja fotógrafo – é um tópico, até então, praticamente inédito⁵³.

Mais intrigante ainda é o fato de que a visualidade das imagens, ainda que não tanto a fotografia, aparece como deliberadamente recusada em entrevistas⁵⁴ e poemas do autor. Podemos ler essa recusa de forma quase explícita no poema “De como e quando se descobre uma falcatrua” (MEIRA, 2013, p. 87), no qual, a partir da narração em terceira pessoa da escrita de um poema, encontramos o seguinte adendo: “fica pensando se não está lírico demais, fundado/ em imagens, e ele está fugindo das imagens em poemas, anda / atrás das coisas mais palpáveis, sólidas” (*Ibidem*).

É curioso, portanto, o quanto a fotografia instaura uma tensão, sendo requisitada como título de um bloco inteiro de poemas, mas recusada em sua produção de imagens visuais. Trata-se de um recorte do

⁵²Cabe ressaltar que o poema a que fazemos referência, “M.S., Quarenta e poucos anos”, não se trata precisamente de um “devir outro” visto que a voz que constrói o poema é antes a de um observador em terceira pessoa. Porém, cremos que cabe ainda assim ressaltá-lo como uma possível primeira figuração de uma alteridade na produção poética de Caio.

⁵³ De fato, o próprio vocábulo “fotografia”, com exceção do título do bloco ao qual nos referimos, só aparece, em toda a sua obra, tangencialmente em “Discurso afásico no centro da cidade” (MEIRA, 2013, p. 77), em meio a uma enumeração de elementos díspares captados pelo olhar de um *flâneur*.

⁵⁴Caio argumentou, em entrevista cedida ao grupo dos alunos que cursavam a disciplina de pós-graduação oferecida por Alberto Pucheu no primeiro semestre de 2013, que buscava deliberadamente se afastar da visualidade das imagens.

fotográfico que, desde a primeira aproximação, parece se deslocar das associações mais recorrentes entre poesia e fotografia, demandando que nos detenhamos em uma tentativa de leitura do que está em jogo, desde o título de “entre outros: fotografias”, quando Caio requisita um “fotográfico”⁵⁵.

O bloco em si é composto por vinte e três poemas, todos breves trechos de diferentes narradores anônimos, montando uma espécie de panorama desconexo de vozes entre as quais não reconhecemos muitos traços comuns ou qualquer continuidade temática. De fato, as semelhanças entre os poemas do bloco são mais da ordem do formal do que do seu conteúdo, isto é, dos “acontecimentos” propriamente narrados. Todos os poemas são escritos na primeira pessoa, no presente do indicativo e se aproximam de um aspecto temporal comprimido, ou, conforme já foi ressaltado por Maurício Chamarelli: “retratam sempre um momento pontual na vida de um sujeito qualquer” (Chamarelli, 2015b, p. 232).

Para além da recorrência dessa instantaneidade, é interessante observar a maneira pela qual os poemas de Caio fazem menção a ela. Maurício Chamarelli chamou a atenção para esse ponto, destacando a massiva presença das partículas dêiticas em “entre outros: fotografias”: “A poesia de Caio Meira insiste a olhos vistos nessas partículas: agora, doravante, a partir deste ponto, neste momento, a partir deste instante... É nesse dizer dos dêiticos que essa experiência do tempo parece se

⁵⁵ Uma primeira pista (de fato, uma espécie de caminho alternativo ao que desenvolveremos aqui) poderia ser lida a partir de uma retomada de um dos teóricos dos quais partimos em nosso primeiro capítulo, Jean-Luc Nancy. Se agrupamos o estatuto do que Hans Ulrich Gumbrecht identifica como “temporalidades extremas” sob a forma de um “aparecer de uma desapareição” recorrente na filosofia de Nancy, é interessante o quanto essa mesma temporalidade aparece referida em “Tráfico/chasquido” (NANCY, 2013 p. 75-96) associada à fotografia. No texto em questão, Nancy parte de um paralelo entre a cidade e fotografia, a partir do qual a fotografia passa a figurar como “un pequeño retazo cortado de un universo en fuga: es entonces al mismo tiempo la huella y la fuga, la imagen en sí misma fugitiva, *la aparición de un desaparecer.*” (*Idem*, p. 76). Se, a partir dessa chave de leitura, “entre outros: fotografias” poderia ser lido dentro do mesmo cenário de problematização do conceito de histórico que abordamos em nosso primeiro capítulo a partir da contemporaneidade (de fato, essa leitura já foi empreendida na referida tese de Maurício Chamarelli, *Notas a um plano contemporâneo*), nos interessa aqui nos voltarmos para as implicações dessa temporalidade limítrofe tomada dentro de uma teoria da linguagem.

concentrar” (CHAMARELLI, 2015b, p. 241). Essa “experiência do tempo” articula, portanto, a dupla acepção do “instantâneo”: tanto como adjetivo derivado de “instante”, quanto como designação substantiva para a fotografia.

De fato, bastaria nos voltarmos para a primeira sentença do primeiro poema da série para notar que as partículas dêiticas são centrais para “entre outros: fotografias”:

i.

Minha vida, a partir desse ponto, se torna
tão tênue quanto o fio da minha espada.
Essa sentença, apesar de não ser prévia,
não poderá ser postergada: ato derradeiro, do
qual não há retrocesso. Nem avanço. Se minha
casa passa a ser meu passo, se sou um ou se
somos 47, se tiver de vender minha mulher
para o bordel mais próximo, se não puder mais
cultivar amigos ou desafetos, terei que ter apenas
o cuidado de não dormir duas vezes no mesmo
lugar. Esse código, jamais escrito, que não pode
nem mesmo ser pronunciado, está doravante
gravado nas fibras do meu corpo.

(MEIRA, 2013, p. 29)

Não apenas através do “a partir deste ponto” que nos traz um determinado recorte espaçotemporal, mas também em referências a um código textual – “essa sentença” e “esse código” –, os dêiticos parecem apontar para uma cena ou realidade específica que nos escapa. Certamente poderíamos inferir aproximações de natureza metalinguística, em especial a partir de “essa sentença” ou “esse código”, mas a estrutura desse “dizer dos dêiticos” parece nos impedir uma determinação estrita: os dêiticos poderiam dizer do poema em questão, da enunciação que lemos, mas sua imprecisão se estende para além de qualquer delimitação inequívoca.

É de se notar ainda que, apesar de se requisitar enquanto “fotografia”, não há, no poema de Caio, qualquer descrição visual de uma cena: trata-se antes de uma voz anônima⁵⁶ cuja fala, mais do que

⁵⁶ Nesse caso, em específico, não de um sujeito qualquer, dado que Caio deixa claras marcas para identificarmos se tratar de uma releitura da lenda japonesa dos 47 *ronins*, tornada célebre por Jorge Luis Borges em *La historia universal de la infâmia*. Não são muitos dos fragmentos de “entre outros: fotografias” que possuem vestígios tão mapeáveis: flagramos aqui um dos 47 *ronins*, em outro poema, o filósofo grego Diógenes de Sínope. Para além destas (salvo engano) as demais inferências de aproximações com personagens específicos nos parecem

apresentar um recorte visual, problematiza a irrefutabilidade de uma *guinada* que se dá no próprio instante da enunciação. Se não dispomos de dados possíveis para inferir desde onde ou em direção a que se dá essa *guinada*, trata-se de uma decorrência precisamente dessa prevalência dêitica, na medida em que essas partículas “apontam” para essa realidade espaçotemporal mas não a descrevem, dando acesso apenas a rastros e fragmentos esparsos.

O afastamento da visualidade e a massiva presença dêitica parecem manter, assim, uma relação íntima que nos permitiria ainda ler o fotográfico em um paradigma muito semelhante ao proposto por Roland Barthes em alguns de seus célebres estudos que aproximam a fotografia do haikai japonês. Tal aproximação é apontada por Barthes em pelo menos três momentos. Cabe nos voltarmos ao primeiro deles, em *O império dos signos* (BARTHES, 2007 [1970]), relato de sua viagem ao Japão em 1967.

A fotografia é requisitada pelo texto de Barthes a partir de uma breve analogia, quase de relance, para ilustrar o que o semiólogo francês identifica como uma ausência de transcendência dos poemas japoneses. Barthes nos diz, na ocasião, que o haikai “é como uma fotografia que tirássemos com muito cuidado (à japonesa), mas tendo esquecido de carregar o aparelho com a película” (*Ibidem*, p. 112).

No correr de poucas páginas, Barthes empreende uma espécie de tentativa de definição do haikai que deixa, em seu percurso, alguns ecos que se tornarão um tanto familiares em suas formulações futuras a respeito da fotografia, vinculando o haikai, precisamente, a uma instância *dêitica* da linguagem:

O haikai emagrece até a pura e única designação. *É isso, é assim*, diz o haikai, *é tal*. Ou ainda melhor: *Tal!* diz ele, com um toque tão instantâneo e curto (sem vibração nem retomada)

por demais forçadas. O que é interessante é que a possibilidade de aproximarmos o fragmento I da lenda dos 47 *ronins* inverte o quadro de indeterminação dos dêiticos: passamos a possuir uma determinação mais precisa do espaço-tempo implicado no “a partir desse ponto”, mas “essa sentença” e “esse código” passam a incorrer em uma ambiguidade, dado que, se seguirmos a lenda, trataria-se do cumprimento do *código de honra* dos samurais, posto em prática após uma *sentença* judicial injusta. Curiosamente, nesse sentido, ao identificarmos “historicamente” a cena retratada, a escolha de palavras de Caio – a ambiguidade da “sentença” sintática/judicial e a proximidade do código da expressão cristalizada “código de honra” – apenas multiplica as ambiguidades e a dificuldade de determinação precisa da referência dos dêiticos.

que a cópula, nele, ainda apareceria demais, como o remorso de uma definição proibida, para sempre afastada. (*Ibidem*, p. 112).

Cerca de uma década após sua viagem ao Japão, os mesmos dois temas (fotografia e haicai) voltam a ser articulados no curso de Barthes *A preparação do romance* (BARTHES, 2005 [2003]). Barthes, que dedica parte substancial de seu curso ao estudo do haicai, abre, em sua aula de 17 de fevereiro de 1978, um parêntese para pensá-lo desde a fotografia: “a forma de arte que permite conceber o haicai = a Fotografia” (*Ibidem*, p. 144).

Duas diferenças, porém, surgem nessa segunda aproximação proposta por Barthes. Primeiramente, não se trata mais de uma fotografia tirada sem película (o que se tornará relevante para nossa reflexão mais à frente), mas tão somente da “Fotografia”, grafada com maiúscula. Em segundo lugar (o que não deixa de manter estreitos vínculos com o primeiro ponto), o “É isso” que caracterizava o haicai é retomado de maneira desviada para caracterizar a “Fotografia”: trata-se da primeira formulação da hipótese (que Barthes avultaria em seguida em seu trabalho mais detido sobre o fotográfico) de que “o noema da Fotografia deve ser procurado do lado do ‘isso foi’” (*Ibidem*, p. 146).

A contraposição entre “uma fotografia sem película/haicai”, de 1967, e “a Fotografia” com artigo definido e maiúscula, de 1978, fica, nesse sentido, muito clara na sua aula da semana seguinte. Barthes retorna à discussão não a partir da fotografia (que já fora aproximada do “isso foi”), mas a partir do haicai, retomando os mesmos termos que usava em *O império dos signos* para dar conta da poesia japonesa: “poderíamos dizer assim: um (bom) haicai faz *tilt* → desencadeia, como único comentário possível: ‘É isso!’” (*Ibidem*, p. 161).

Fica evidente, assim, uma espécie de corte entre o “é isso” e o “isso foi”⁵⁷, corte esse que não é abordado diretamente por Barthes, mas que tentaremos esboçar pouco a pouco, cabendo, por ora, ressaltar que o “é isso” do haicai nos é apresentado por Barthes, novamente, como uma instância dêitica da poesia japonesa: “Todo haicai tende a isso – a ‘isto’. Nada há a dizer, em suma, a não ser o limite vertiginoso da linguagem, o *Neutro dêitico ‘isto’*” (*Ibidem*, p. 165).

É sintomática a maneira pela qual essa discussão reverbera no célebre *A câmara clara* (BARTHES, 1984 [1980]), último livro de

⁵⁷Cabe ressaltar que, embora mantenha o mesmo sentido, a oposição feita pelas construções em francês “*ça a été*” x “*c’est tel!*” infelizmente não possui a mesma simetria sintática que decorre de sua tradução em português.

Barthes, dedicado inteiramente a uma reflexão sobre a fotografia. Nele, Barthes propõe, novamente (mas de maneira muito mais detida), o noema “*isso foi*” como essência da fotografia: trata-se de uma decorrência da incontornável dependência de que algo tenha sido posto em frente à lente objetiva – isto é, uma decorrência do fato de que, na fotografia, “jamais posso negar que *a coisa esteve lá*” (*Ibidem*, p. 115). Para além de questionarmos a possibilidade ou a efetividade da determinação de uma “essência da fotografia”, vale salientar que tal essência se dá, no texto de Barthes, como essência de um movimento de *leitura* da fotografia⁵⁸, e não necessariamente da sua captura. Seria, de certa maneira, uma priorização do oposto ao que fora priorizado por sua analogia em *O império dos signos* – já que uma fotografia tirada sem a película é puramente o gesto da captura, sem nenhuma imagem posta à leitura.

Mais sintomática ainda é a analogia com o haicai presente em *A câmara clara*. Se, em *O império dos signos*, a fotografia servia de imagem para pensar o haicai, uma década depois, é o haicai que serve de imagem para pensar *um dos aspectos* da fotografia: o *punctum*. A distinção proposta por Barthes entre o *studium* – um sentido constituído e indexicalizável, que “remete sempre a uma informação clássica” (*Ibidem*, p. 45) – e o *punctum* – o que escapa do paradigma de construção de sentido⁵⁹, e para o qual não é útil “nenhuma análise” (*Ibidem*, p. 69) – divide a fotografia em dois elementos. Um deles é da ordem do indexicalizável, e o outro, precisamente, o que “aproxima a Fotografia do haiku. Pois a notação de um haiku também é indesejável: tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a

⁵⁸ É preciso fazer uma ressalva quanto ao noema barthesiano na medida em que a mera escolha da permanência de um objeto em frente à lente é, de certa maneira, arbitrária. Barthes descarta toda a possibilidade laboratorial da revelação – que pode, inclusive, obscurecer marcas e vestígios de objetos que estiveram “em frente às lentes” –, intervenções diretas no papel fotográfico, bem como as possibilidades de fotografias como a estenopeica, em que, materialmente, não há lentes.

⁵⁹ De fato, algumas das caracterizações de Barthes a respeito do *punctum* se aproximam diretamente de alguns versos que ressaltamos em nosso capítulo anterior para formular uma temporalidade da véspera. Cabe tomar, a título de exemplo, “Para perceber o *punctum*, nenhuma análise, portanto, me seria útil!” (BARTHES 1984 [1980], p. 69), e “nenhum balanço pode ser feito” de Caio Meira, ou ainda “ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera” (*Ibidem* p. 77), e “os músculos retesados” e “as feras gestam seus botes” de Paulo Henriques Britto.

possibilidade de uma expansão retórica” (BARTHES, 1984 [1980], p. 78).

Finalmente, o eixo que era legível na reflexão de Barthes desde *O império dos signos* assume seus contornos finais. De um lado, temos um elemento da fotografia que é dependente de seu resultado acabado: a fotografia enquanto “Isso foi”, o *studium*. De outro, temos o *punctum*, que assume o “estatuto haikai” da fotografia, isto é, a sua impossibilidade de comentário, ou ainda, o que, na fotografia (essa arte do “isso foi”, segundo Barthes) é o “isso é”. Trata-se claramente de um elemento que está em íntima relação com o que era a instância dêitica do haikai, e que toma deste diversas das mesmas caracterizações que apareciam na obra de Barthes desde a viagem ao Japão em 1967.

A célebre oposição barthesiana entre o *studium* e o *punctum* se dá, assim, pela via de uma articulação entre o que, na fotografia, é seu caráter de imagem visual colocada à leitura, e o seu caráter dêitico, seu mero gesto de apontar. É evidente que este último é um elemento difícil de ser isolado na fotografia propriamente dita (na medida em que esta só existe quando produz imagens), mas essa dificuldade não se aplica quando a fotografia é tomada para uma analogia, daí, a “fotografia tirada sem película”. O que parece finalmente permitir a Barthes aproximar a fotografia ao haikai é o que naquela é um estatuto da imagem levado aos limites pela linguagem deste: a suspensão pânica de qualquer linguagem que vá além da mera reatualização dêitica em um “é isto”.

5.2 Dêiticos e indicadores

Se retomarmos agora os termos nos quais vínhamos nos aproximando do bloco de poemas de Caio Meira, o corte barthesiano parece ser o mesmo pelo qual “entre outros: fotografias” recusa e lança mão do fotográfico simultaneamente. Trata-se de um afastamento do que neste é um resultado acabado – o *studium*, “a Fotografia” ou o “isto foi” –, juntamente com uma aproximação de seu limite dêitico – o *punctum*, a “fotografia sem película” ou o “isto é” –, marcando sempre a radical contemporaneidade e instantaneidade do ato de enunciação. Cabe tomarmos, nesse sentido, mais um poema do bloco:

iii

Choro alto no banheiro do cinema. Tento esconder
meu rosto entre as mãos. Não foi o filme que me
comoveu a esse ponto. São muitas salas, mas
nenhuma
cena me faz lembrar de pessoas ou momentos

perdidos. É apenas mais um desses instantes inexplicáveis de explosão que antecedem qualquer transição, tão dolorosa quanto inesperada. (MEIRA, 2013, p. 31)

O poema de Caio parece barrar a possibilidade de associação de seu instante de guinada a uma causalidade determinada por um estado anterior de coisas (algo que seria da ordem do *studium*). Os dois períodos que apresentariam, nesse sentido, “explicações” ou “informações clássicas” (para retomarmos o termo de Barthes) só aparecem desde uma negação: *não foi* o filme que emocionou, bem como *não é* o caso de alguma cena que tenha feito “lembrar de pessoas ou momentos perdidos”. Dessa maneira, todos os dados que acionariam uma esfera da causalidade parecem não determinar o instante inexplicável “que antecede qualquer / transição, tão dolorosa quanto inesperada”. Assim como no *punctum* barthesiano, o que interessa é precisamente o inexplicável, ou o indesevolvível do momento transitório trazido à tona: trata-se de uma prevalência da irrupção de um “isso é” e não das modulações possíveis de um “isso foi”.

Esse mesmo recorte do fotográfico – que traz as marcas da dêixis enquanto radicalização temporal presente e afastamento de um passado condicionante – é, ainda, central para a leitura de Natália Brizuela em *Depois da fotografia, uma literatura fora de si* (2014) dos textos de Mário Bellatin⁶⁰. Brizuela encontra, na obra de Bellatin, uma relação com o fotográfico muito próxima da que vimos buscando mapear na obra de Caio Meira, na medida em que, segundo a crítica, “A fotografia em Bellatin é o horizonte de um contínuo presente, não de um passado.

⁶⁰ É curioso ainda que o texto de Bellatin do qual Natália Brizuela parte para empreender essa retomada da dêixis possui a mesma estrutura da analogia barthesiana de *O império dos signos*, isto é, de um “fotografar sem fotografar”, título, inclusive, do capítulo de Brizuela sobre Bellatin. A crítica argentina transcreve, nesse sentido, o texto de Bellatin (o qual trazemos aqui): “A fotógrafa ‘ensaia algumas tomadas – faz a simulação de fotografar, mas não aciona em nenhum momento o obturador’. Enquanto olha através do visor, sem apertar o obturador, ‘realizando uma dessas simulações’ descobre uma ‘verdade oculta’ que ‘não se mostra de maneira evidente’ O segredo ‘só se revela se se olha através do visor, se se observa por ele, desde que não se tenha a menor intenção de acionar o mecanismo’ (Bellatin, 2008, p. 128)” (BRIZUELLA, 2014, pos. 1485). A cena é, de certa forma, a mesma proposta por Barthes: ambos os autores, para desvincular o fotográfico do índice e aproximá-lo do dêitico, concebem um gesto (ou um olhar) fotográfico que não produz fotografias, mas apenas enquadramentos e cortes.

E, para sê-lo, a fotografia teve de deixar de ser registro do que já foi para enfatizar seu caráter de produtora performativa” (BRIZUELLA, 2014, pos. 1534).

De fato, Brizuela lança mão de alguns dos mesmos termos barthesianos para situar um corte entre a poesia como rastro de um passado ou como presentificação de um gesto presente:

Toda fotografia está sempre caindo para o lado do memento, do souvenir, como traço e prova de verdade, como metonímia e citação de algo real. Nesse sentido, sua temporalidade é a do passado – o ‘este foi’ de Barthes. Na obra de Bellatin, opera fortemente a outra temporalidade do índice fotográfico, o presente em que se declara que isso que se vê existe, em que se convoca a existência de um mundo que, se não fosse ali convocado, não existiria (BRIZUELLA, 2014, pos. 1565).

O que buscamos situar como a atitude ambivalente de Caio de se aproximar e se afastar da fotografia nos termos de um “isso é” *versus* um “isso foi”, se desenvolve, no texto de Brizuela, a partir de um par opositivo entre o índice e a dêixis. A crítica argentina nos aponta que “no objeto fotográfico, a indexicalidade como traço de algo que sucedeu, e que aí esteve como prova e documento de verdade, se tornou uma das características principais do meio” (*Ibidem*, pos. 1512), ao passo que a obra de Bellatin – e cremos que o mesmo poderia ser dito para “entre outros: fotografias” de Caio Meira – “leva toda a sua prática ao limite entre o traço e a dêixis” (*Ibidem*, pos. 1567).

A dêixis, portanto, encontra-se novamente no centro da questão. Prevalece na poesia de Caio Meira (assim como na obra de Bellatin) um gesto de “apontar”⁶¹ que parece se resguardar não apenas da ordem do

⁶¹ Um diagnóstico semelhante entre a fotografia e a dêixis pode ser lido ainda, em *Desastrada Maquinaria do desejo* (2009), tese de Mônica Fagundes a respeito da *Prosa do observatório*, de Julio Cortázar. Para a autora, também ali o fotográfico entra como uma encenação de “uma operação performativa e visual de citação” (FAGUNDES, 2009, p. 123) de maneira que se desenha um esquema muito semelhante ao que abordamos aqui entre índice e dêixis. Mônica Fagundes retoma o ditado zen-budista “quando alguém aponta a lua, o bobo olha o dedo” (FAGUNDES, 2009, p. 123-126), apontando o quanto a estratégia que busca ler em Cortázar é precisamente, olhar o dedo que aponta. Cremos, nesse sentido, que não apenas Caio, mas também Barthes, Brizuela, Bellatin, e mesmo nosso próprio texto, se enquadram em uma tentativa de restituir esse olhar próprio do bobo, desvinculado da imagem indexicalizável, que se retém no gesto de apontar. Esse mesmo “desvio de olhar” ainda aparecerá, embora por

“isso foi”, mas também do que Brizuela coloca nos termos de um “indexical”. Interessa mais o que no gesto dêitico é sua característica contingencial, “tão dolorosa quanto inesperada”, do que a possibilidade de reconstrução de um passado (bem como de uma antecipação ou de um “horizonte de expectativa”, para retomarmos a categoria meta-histórica de Koselleck).

Se retomarmos então as formulações de um dos mais importantes linguistas do século XX, é igualmente na medida em que se opõem ao “indexical” (embora não exatamente nesses termos, mas o paralelo, conforme veremos, é evidente) que os dêiticos podem ser pensados.

Nos dois principais textos nos quais se volta de maneira detida para a categoria dêitica, “A natureza dos pronomes” (BENVENISTE, 1996 [1956], p. 277-283) e “Da subjetividade na linguagem” (BENVENISTE, 1996 [1958], p. 284-293), Émile Benveniste incorpora os dêiticos, juntamente com os pronomes pessoais de primeira e segunda pessoa, alguns advérbios e locuções adverbiais a uma categoria comum, que o autor propõe como “indicadores” da instância de discurso. A estratégia de Benveniste é central para nossa discussão: em vez de flagrar uma especificidade dos pronomes dêiticos, o linguista agrupa alguns dos mesmos traços que são claramente recorrentes na poesia de Caio Meira em uma grande categoria que se opõe, precisamente, ao funcionamento denotativo da língua, funcionamento este que dependeria de um “objeto definível” referido pela linguagem.

A categoria dos “indicadores” proposta por Benveniste agruparia, assim, o pronome pessoal de primeira pessoa que aparece em todos os poemas da série de Caio, as múltiplas aparições de demonstrativos “este instante”, “neste ponto”, e as diversas aparições dos advérbios “agora” e “aqui”, sob um mesmo paradigma, definido pela “identificação do objeto por um indicador de ostensão concomitante com a instância de discurso que contém o indicador de pessoa” (BENVENISTE, 1996 [1956] p. 279). O linguista faz, inclusive, uma ressalva para com a designação simplista de “dêiticos” que nos interessa especialmente:

Não adianta nada definir esses termos e os demonstrativos em geral pela *deixis*, como se costuma fazer, se não se acrescenta que a *deixis* é contemporânea da instância de discurso que contém o indicador de pessoa; dessa referência o demonstrativo tira o seu caráter cada vez único e

outros caminhos, em nossa reflexão a respeito de um “tagarelismo” em Paulo Henriques Britto.

particular, que é a unidade da instância de discurso à qual se refere.

O essencial é, portanto, a relação entre o indicador (de pessoa, de tempo, de objeto mostrado, etc.) e a *presente* instância de discurso. De fato, desde que não se visa mais, pela própria expressão, essa relação do indicador à instância única que o manifesta, a língua recorre a uma série de termos distintos que correspondem um a um aos primeiros, e que se referem não mais à instância de discurso mas aos objetos “reais”, aos tempos e lugares “históricos” (*Ibidem*, p. 279-280)

Fica evidente o fato de esse corte entre os indicadores da *presente* instância do discurso e os da instância “histórica” ou “real” ser o mesmo que vem nos acompanhando em oposições que se dão em termos como *punctum versus studium* ou *dêixis versus índice*, conforme a discussão se coloque nos termos de Barthes ou de Brizuela. A mesma “convocação à existência” que Brizuela lê em Bellatin, isto é, o caráter de ser “produtora performativa”⁶² do que, “se não fosse ali convocado, não

⁶² A noção de uma produção performativa proposta por Brizuela remete à categoria dos “performativos” proposta por John L. Austin em seu célebre *How to do things with words* (1962), publicação decorrente de sua série de palestras pronunciadas em Oxford em 1955 e publicadas em 1962. É interessante observar que essas questões foram tratadas quase que simultaneamente por Émile Benveniste: os dois textos do linguista francês aos quais nos voltamos de maneira mais detida foram publicados originalmente em 1956 e 1958, previamente à publicação da obra de Austin, portanto, à qual Benveniste se voltaria mais profundamente em um texto de 1963, “A filosofia analítica da linguagem” (BENVENISTE, 1996 [1963], p. 294-305). A proposição dos *performativos* por Austin, em contraposição aos *constatativos* (distinção mantida também por Benveniste) obedece a uma lógica muito semelhante ao corte que viemos lendo entre a *dêixis* e o *indexical*: os performativos seriam construções linguísticas que, ao invés de “descreverem algo” produziram um efeito concreto pragmático. Dessa maneira, eles escapariam de uma “produção de sentido” ao mesmo tempo em que seriam irredutíveis a um julgamento de verdadeiro ou falso. O fato de Austin não marcar uma linha divisória sintática ou semiótica para os performativos, mantendo sua identificação dependente de um contexto excessivamente elástico da pragmática não escapa a Benveniste, que reconhece no linguista britânico “os efeitos de uma confusão” ao incorporar aos performativos os mais diversos signos, sejam eles linguísticos ou não. De fato, a categoria dos performativos de Austin é mais recorrentemente usada como uma analogia para algum procedimento do que problematizada e aprofundada em seu funcionamento

existira” poderia ser colocada, nesse sentido, nos termos de Benveniste, seja no que concerne à produção de um sujeito – ponto central de seu “Da subjetividade na linguagem”, onde o linguista afirma diretamente que “é na linguagem que o homem se constitui como *sujeito*” (BENVENISTE, 1996 [1958], p. 286) – seja no que toca às relações espaciais e temporais – “são os indicadores da *deíxis*, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do ‘sujeito’ tomado como ponto de referência” (*Ibidem*, p. 288).

Tomemos mais um dos fragmentos de “entre outros: fotografias” antes de darmos um passo a frente em nossa investigação:

viii.

Eu, que ainda não pude escrever ou dizer a frase que me mostrasse inteira, levanto minha saia e mostro, quando ele volta do banheiro, essa inesperada entrega depois de me aferrar e resistir por tanto tempo. Não, não foi o vinho, nem o violão, nem o poema; foi antes uma imperativa abertura que irrompeu em cheiro e carne. Antes de mim, antes dele, mas presente aqui nesse gesto tão vivo quanto simples e duro. (MEIRA, 2013, p. 36)

Novamente temos uma cena que parece girar em torno de um gesto marcado por uma guinada ou um momento decisivo. De maneira semelhante ao que observamos no terceiro poema da série, o poema nos apresenta mais uma vez um universo da ordem do “isso foi” desde uma negativa – “*não foi* o vinho, nem o violão, nem o poema” –, trazendo pro primeiro plano, novamente, o caráter inesperado e contingencial do gesto do “isto é”: o resguardo no mero indicador de enunciação.

O que indicamos, inicialmente, como uma “imprecisão” contingencial característica da operação dos dêiticos nos poemas de Caio se converte assim no que Benveniste flagra como a característica

específico, que, conforme ressaltou Émile Benveniste (mas também Giorgio Agamben em outro contexto), parece apontar antes para uma questão de legitimação jurídica/ritualística – as “condições apropriadas” de Benveniste – do que para uma estrutura linguística característica. Não nos deteremos, nesse sentido, no conceito de performativo, mantendo-nos nas estruturas delimitadas por Benveniste como “indicadores” (mesmo quando um de seus efeitos, a saber, a possibilidade de fundação de um sujeito ou de uma realidade espaçotemporal, parece decididamente aproximá-los do que comumente se associa aos performativos).

central dos indicadores: sua capacidade de determinação única e a cada vez pelo locutor, de um sujeito e de uma realidade espaçotemporal. Os indicadores possuem um vínculo incontornável com o “momento eternamente ‘presente’” (a expressão é de Benveniste) para o qual “não há outro critério nem outra expressão [...] senão tomá-lo como ‘o tempo em que se *fala*’” (BENVENISTE, 1996 [1958], p. 289), ou ainda, o tempo que “é determinado cada vez pelo locutor para cada uma das instâncias de discursos referidos” (*Idem*).

É esse vínculo – essa “relação” que Benveniste nos diz que é “essencial” – que se dá, a cada ato de enunciação, entre os indicadores e uma realidade pragmática “concomitante com a instância de discurso que contém o indicador” o que podemos encontrar na poesia de Caio Meira. Trata-se de investir no “dizer dos dêiticos” dessa *relação existencial* (para adiantarmos o termo pelo qual Jakobson se refere à mesma questão), ou ainda, dizer não “do tempo”, mas sim “o tempo” em que se fala.

É importante ainda observar uma dupla priorização possível dessa questão dos indicadores, na medida em que eles poderiam *indicar e/ou fundar* um sujeito e sua realidade espaçotemporal, diferença que incorre em uma problemática significativa à qual não nos deteremos agora, mas da qual cabe esboçarmos um primeiro cenário. Conforme deslocamos a prioridade de seu vínculo, indo do *indicativo* rumo ao *fundante* ou vice-versa, parecemos incidir em duas concepções distintas da problemática dos indicadores. De um lado, isto é, quando priorizamos a *indicação* do contexto pragmático de enunciação, abrimos os indicadores para toda e qualquer referência conforme o contexto de leitura se reatualiza. Priorizamos, nesse sentido, o que neles é contingente. De outro lado, conforme priorizamos a *fundação* pelos indicadores de uma realidade espaçotemporal, isto é, de uma realidade discursiva, aproximamo-nos da “*sui-referencialidade*” que Benveniste propõe repetidas vezes, de maneira que sua referência aponta antes para uma espécie de autonomia da própria designação linguística.

É evidente que não se trata de uma contraposição entre duas concepções absolutamente distintas (a produção de um sujeito e de uma realidade espaçotemporal, ambos marcadamente contingentes, não contradizem a multiplicidade de referências possíveis a cada leitura), de maneira que o próprio Benveniste propõe que alguns verbos – e em seu texto de 1974, também os índices de ostensão (BENVENISTE, 2006 [1974], p. 85) – teriam a capacidade de apresentar o ato “*ao mesmo*

*tempo*⁶³ em que fundamentam o sujeito” (*Ibidem*, p. 293. grifo nosso). Caberia, porém, marcar que o primado da “*sui-referencialidade*”, já presente no texto de Benveniste, dá a ler o risco de incorrerem em um paradigma da linguagem que se afasta do vínculo contingente e pragmático inerente aos indicadores, conforme veremos em nossa contraposição entre Giorgio Agamben e Jacques Derrida.

⁶³ Cabe nos voltarmos novamente para a aproximação entre os indicadores e os performativos, na medida em que esse caráter duplo de indicação e fundação parece estar no centro da questão. Não deixa de ser curioso que a retomada do tópico por parte de Benveniste, em “A filosofia analítica da linguagem”, se volte para as *implicações* de sua proposição de uma determinação linguística da “subjetividade” – através da oposição entre “eu juro” e “ele jura” – mas deixe de lado a problematização da fundação propriamente dita. O linguista propõe, no texto em questão, os performativos como uma categoria muito mais restrita do que nos apontamentos de Austin, restringindo-se aos “atos de autoridade” dependentes da necessidade de legitimação circunstancial do ato performativo, mas não se voltando para a fundação linguística do sujeito inerente ao pronome pessoal “eu”. De fato, Benveniste ressalta, nos performativos, algumas das mesmas características que lia nos indicadores, isto é, a característica de serem *únicos* e contingenciais e ao mesmo tempo *sui-referenciais* (referirem-se a uma realidade que eles próprios constituem): ao mesmo tempo “manifestação linguística” e “fato de realidade, enquanto cumprimento de ato” (BENVENISTE, 1996 [1963], p. 302). A ressalva final de seu texto, de que os performativos mais do que produzirem um efeito, seriam o próprio ato de produção desse efeito não os afasta, porém, dos pronomes pessoais e dêiticos espaçotemporais, partículas que não dependem de um “ato de autoridade” demandado pela sua definição, mas Benveniste não toma essas partículas como material de análise. Tudo se passa, nesse sentido, como se Benveniste lesse na categoria proposta por Austin algumas das mesmas conclusões a que tinha chegado partindo da “natureza dos pronomes”, mas se ocupasse apenas de uma “correção” das proposições do linguista britânico. Essas questões ainda ressoam em diferentes textos de Giorgio Agamben, notadamente em *O tempo que resta* (AGAMBEN, 2016 [2000]) – no qual o filósofo italiano retoma ainda os comentários de Benveniste a respeito de Austin – e *O sacramento da linguagem* (AGAMBEN, 2011a [2008]). Em ambos os casos, Agamben ressalta o mesmo caráter autorreferencial dos performativos, evidenciando que se trata de uma “suspensão do caráter denotativo normal da linguagem” (AGAMBEN, 2016 [2000], p. 151; AGAMBEN, 2011 [2008], p. 66), bem como da “adequação entre as palavras e as coisas”. Todas essas, questões retornarão conforme aprofundamos nossa análise dos indicadores e da categoria semelhante (embora não idêntica) dos *shifters*, proposta por Otto Jespersen e aprofundadas por Roman Jakobson.

Se não nos deteremos agora nesse deslocamento de priorização que já pode ser lido no texto de Benveniste, o que importa manter em mente é que os poemas de Caio Meira parecem se colocar deliberadamente no centro desse estatuto limítrofe da questão. Trata-se de uma insistência nas diversas formas de “apontar” para um instante que, *num mesmo gesto*, se inaugura e se perde em cada novo contexto de leitura. Tomemos um último poema de Caio:

xi.

Algumas vezes foi preciso tirar os sapatos para ficar da altura da vida. Outras, foi à base de lexotan que consegui ir àqueles jantares, sorrir aqueles sorrisos meio loucos (ninguém saberá o quão próximos da loucura eles realmente estavam). Mas descalça, no assoalho frio, é que alcanço a alma despida que você vê neste momento em meu rosto. De pé sobre a terra, nua como nunca estive, agarro-me a esta vida que amanhece, finalmente, agora.
(MEIRA, 2013, p. 39)

Em uma leitura desse mesmo fragmento, Maurício Chamarelli nos sugere que, em “entre outros: fotografias”, os poemas “não são tanto aqueles que se veem em condições de dizer ‘finalmente’ quanto aqueles que dizem ‘finalmente, agora’” (CHAMARELLI, 2015a, p. 192). A formulação de Chamarelli traz o caráter escatológico do “finalmente” para o mesmo escopo de uma reatualização pelo indicador dêitico, gerando, portando, um recorte do histórico⁶⁴ muito próximo do que

⁶⁴ Caberia aqui ressaltar ainda um possível paralelo com a análise que Giorgio Agamben faz da obra vídeo-fotográfica (vídeos extremamente lentos, que apenas após um tempo transcorrido relevam não serem fotografias propriamente ditas) de Bill Viola em seu *Ninfas* (AGAMBEN, 2012 [2007]). Agamben se volta para a obra do artista americano interrogando-se sobre a maneira pela qual as imagens parecem estar “carregadas de tempo até quase explodir” (*Ibidem*, p. 20-21), aproximando-as do conceito de *fantasmata*, “uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série” (*Ibidem*, p. 24). Nesse sentido, é interessante que, de maneira muito próxima ao que propusemos ler nos dêiticos, Agamben aproxima essa “pausa carregada de tensão” (*Ibidem*, p. 40) de um “vazio semântico” (*Ibidem*, p. 41), muito semelhante ao “indesevolvível” que Barthes lia nos haicais. Agamben não se volta, nesse texto em específico, para uma problemática dos dêiticos (o que fará muito detidamente em outros escritos, aos quais nos voltaremos em seguida), mas é interessante observar como a reflexão que decorre de sua análise da obra de Bill Viola (e, portanto, de

abordamos em nosso primeiro capítulo desde uma esteira do pensamento messiânico judaico com Benjamin e Bloch. Em segundo lugar, o que nos interessa mais especialmente neste momento, o deslocamento chama a atenção, nessa reatualização linguística constante do “agora”⁶⁵, para a incapacidade de determinação de uma referência específica e fechada. “Finalmente, agora” reincidente na dupla articulação de fundação de uma temporalidade e imprecisão de referência (e dessa forma, a imprecisão se abre igualmente pelo “agora”, o “aqui”, o “eu” ou o “nesse código”) a que viemos nos referindo, na medida em que os dois polos dessa duplicidade são igualmente codependentes da sua reatualização episódica em cada ato de discurso.

Retomemos, neste momento, nosso percurso até aqui como forma de sistematizar, brevemente nosso percurso antes de mudarmos de cenário. Nossa inquietação inicial, a respeito de um aparente vínculo entre a proposição de Caio de seus fragmentos como “fotografias” e a massiva presença, nesses, de partículas dêiticas, nos levou a uma priorização do fotográfico tal qual este aparecia em Barthes, como uma prevalência do *punctum* sobre o *studium*. O *punctum* barthesiano parecia isolar, nesse contexto, o que o semiólogo francês associava a uma prioridade dêitica da fotografia (recuperada desde o haikai), a mesma que Natália Brizuela lia na obra de Mario Bellatin.

Finalmente, e conforme nos aprofundamos na noção dos dêiticos via Benveniste, ampliamos nosso espectro de investigação para o que o linguista francês propõe como os “indicadores” da enunciação, partículas que escapariam de uma designação formalizada e convencional e que teriam a função de indicar toda a realidade pragmática espaçotemporal coextensiva à enunciação que contém o indicador de pessoa. Os indicadores parecem se manter, assim, em uma espécie de “soleira” da significação, na medida em que resguardam, em cada enunciação do “instante exato em que vivo”, em cada reatualização

uma liminaridade temporal do fotográfico) mantém essa mesma estrutura de uma interrupção de um encadeamento semântico.

⁶⁵ Chamarelli ainda oferece um atalho interessante para nossa reflexão, na medida em que nos diz que os poemas de Caio “são aqueles que estão, finalmente, em um agora, no agora; portanto em um tempo sem deus, sem nome para deus, sim, mas – o que é mais importante – em um tempo sem nome para si mesmo” (CHAMARELLI, 2015a, p. 192). Em uma única frase, Chamarelli sintetiza diversos dos pontos que iremos ainda desenvolver, na medida em que um tempo sem nome para si mesmo (ou sem um nome próprio), incorre em um tempo que só pode ser designado em uma instância vocativa.

episódica, um instante a cada vez novo (seja ele apenas *indicado* e/ou *fundado* pelo indicador). Voltemo-nos, então, para essas mesmas questões, tomadas, agora, desde a obra de Paulo Henriques Britto.

5.3 Este poema: metalinguagem e shifters

Um dos pontos mais recorrentes na crítica que se voltou para a poesia de Paulo Henriques Britto é o reconhecimento de um caráter fortemente metalinguístico em sua obra. A marcação dessa reincidência temática em sua obra se tornou quase um lugar-comum⁶⁶ sobre o autor. O que frequentemente escapa, porém, a essa abordagem é a insistência de uma instância dêitica inerente a esse jogo, isto é, a possibilidade de a poesia de Paulo voltar-se não apenas para o “fazer poético” dentro do poema, mas sobretudo para o fazer “este poema” em questão a cada vez.

Ao menos desde o poema de abertura de seu segundo livro – “Não acredite nas palavras, / nem mesmo nestas” (BRITTO, 2013, p. 77) – os exemplos de uma coincidência entre a metalinguagem e a dêixis são diversos⁶⁷ e se estendem por diferentes blocos de poemas em sua

⁶⁶ Os exemplos críticos são por demais vastos para serem esgotados aqui, mas é importante observar como é um ponto praticamente inequívoco tanto em artigos isolados – como o diagnóstico por parte de Célia Pedrosa de uma “constante referência metapoética ao trabalho de composição” (PEDROSA, 2005, p. 93) – quanto em trabalhos mais extensos – como a dissertação de mestrado de Dayane Celestino de Almeida *Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto* (ALMEIDA, 2009), a dissertação de mestrado de Gabrielle Cristina Mendes *A melancolia na poesia de Paulo Henriques Britto*, (MENDES, 2016) ou ainda a tese de doutorado de Rosana Nunes Alencar *Lirismo tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto* (ALENCAR, 2016).

⁶⁷ Para nos mantermos apenas nos poemas que fazem referência direta ao fazer poético situado contemporaneamente à instância do discurso presente do poema através de pronomes demonstrativos, caberia ressaltar “Para Augusto de Campos” (BRITTO, 2013, p. 99), o segundo poema da série “*Minima poetica*” (*Ibidem*, p. 101), “O prestidigitador” (BRITTO, 1997, p. 11), o primeiro, o quarto e o sexto dos “Sete estudos para a mão esquerda” (*Ibidem* p. 19, 25 e 29), o terceiro poema de “No Alto” (*Ibidem*, p. 119), “Biodiversidade” (Britto, 2003, p. 9), a primeira das “Três tercinas” (*Ibidem*, p. 23), a primeira e a sétima das “Sete peças acadêmicas” (BRITTO, 2007, p. 67 e 73), “*Lorem ipsum*” (BRITTO, 2012 p. 11), “Circular” (*Ibidem* p. 12) ou ainda o sexto dos “Seis sonetos soturnos” (*Ibidem*, p. 49). Se alargarmos nossa concepção para englobar também os poemas que fazem referência ao fazer poético por meio de metáforas ou analogias, os exemplos se multiplicariam ainda mais.

obra. O que cabe observar é que o caráter dêitico da metalinguagem em Paulo Henriques Britto satisfaz a mesma exigência de um vínculo contemporâneo proposta por Benveniste para os indicadores de enunciação bem como estabelece um diálogo com os diversos tópicos que viemos tratando a partir do fotográfico na poesia de Caio Meira. Tomemos o caso do sétimo poema das “Sete peças acadêmicas”, de *Tarde*:

VII

Mas isto também é ser –
isto que está acontecendo.
Aliás, mais que tudo, isto.

Dito isso, o que dizer
que não mero suplemento
ao tudo já dito e escrito?

(No entanto, como conter
o impulso fraudulento
de acrescentar um asterisco

e num escuso rodapé
murmurar entredentes
penso, portanto rabisco?)
(BRITTO, 2007, p. 73)

Primeiramente, cabe observar que, diferentemente do que observamos na operação dos dêiticos de Caio, no poema de Paulo não possuímos nem mesmo os rastros de uma “cena” narrativa. A centralidade da indicação dêitica parece ser ainda mais radical do que em “entre outros: fotografias” já que a única referência que temos de um possível “objeto apontado” é o próprio poema. Essa impressão ainda é reafirmada por uma espécie de impressão de um “poema em tempo real”, que tematiza a si mesmo enquanto enunciação presente, impressão reforçada pela aparição do pronome anafórico “isso” no lugar do demonstrativo neutro dêitico “isto”, na passagem da primeira para a segunda estrofe. Tudo se passa como se o tempo de leitura corresse internamente ao poema e fosse, efetivamente, por ele tematizado.

A mesma questão que já abordamos em nosso primeiro capítulo a respeito de um diagnóstico do esgotamento das possibilidades aparece novamente como uma tópica central, mas agora a partir de uma íntima relação com o paradigma dêitico. O poema situa a constatação de que tudo é não mais do que um suplemento ao “já dito” – formulação muito próxima das que encontramos em “Crepuscular” – sempre a partir de

uma relação com a própria instância que diz o “agora”: “isto que está acontecendo”, “Aliás, mais que tudo isto” ou “dito isso”. Da mesma maneira, o desfecho do poema não deixa de manter ecos com o que identificamos em nosso primeiro capítulo como uma pulsão utópica, isto é, um impulso de escrever “apesar *disso*”, de marcar a escrita como um gesto precário mas também necessário situado *apesar do* esgotamento⁶⁸.

A presença dos dêiticos abre, porém, uma alternativa de leitura mais ampla na medida em que o poema insere o mesmo jogo de “imprecisão dêitica”, que abordamos a partir da poesia de Caio, dentro do que era uma constatação do esgotamento. O diagnóstico do “tudo já foi dito” se converte em algo como “tudo *isso* foi dito” de maneira que a cada enunciação ou a cada leitura (ou a cada “instância de discurso”, para retomarmos Benveniste) sua referência se reatualiza. Isso fica evidente na constante reatualização do próprio gesto de indicação, que recusa uma “nomeação” que esgote o que aponta – “isto é ser – / isto que está acontecendo. / Aliás, mais do que tudo, isto” –, abrindo a referência para cada reincidência de leitura.

Essa “imprecisão dêitica” – que poderia ainda ser lida no sentido contrário ao que percorremos, aproximando diversos dos poemas de Caio Meira de um paradigma metalinguístico – parece *apontar* para a metalinguagem, mas não nos autoriza que nela esgotemos a questão. Interessa, nesse sentido, o que nessa metalinguagem é também acontecimental e contingente, isto é, o fato de o “vínculo contemporâneo” que já encontramos em Benveniste estar sempre sujeito a releituras e remontagens. Cabe, nesse sentido, observar que outro importante linguista do séc. XX, Roman Jakobson, se voltou para essas mesmas questões em um artigo publicado quase contemporaneamente aos dois textos de Benveniste que discutimos (na realidade, no exato ano

⁶⁸ Caberia, além disso, ressaltar que o trecho final do poema dialoga com um outro poema de Paulo, o sexto dos “Sete estudos para a mão esquerda”. Neste, lemos nos seus dois tercetos iniciais “Nenhuma lição nesta paisagem / que não o fartamente conhecido: as coisas nos lugares, engrenagens // do estar-em-si, do tudo-é-relativo, // etc. A mesma grafitegem / inconsequente de sempre: rabisco // logo existo.” (BRITTO, 1997, p. 29). Em ambos os casos, o que fica claro é o fato de que a abertura metalinguística, ao contrário de oferecer uma apreciação sobre o “fazer poético”, presta-se, antes, a um espaço de discurso descompromissado com um sentido amarrado. Assim como a fotografia tirada sem película, a “grafitegem inconsequente” do poema parece se propor como uma atividade necessária mesmo sem um lastro de sua durabilidade ou importância enquanto “obra”.

situado entre a publicação de “A natureza dos pronomes” e “Sobre a subjetividade na língua”, 1957).

Na primeira seção de “Shifters, verbal categories, and the russian verb”, (JAKOBSON, 1971 [1957], p. 130-147), Jakobson se propõe a analisar as formas pela qual a mensagem ou o código – estruturas cuja distinção mais célebre se daria no famoso “Linguística e poética” (JAKOBSON, 1971 [1960] p. 118-162) – fazem referência a si mesmos. O linguista russo nos apresenta quatro modalidades possíveis de autorreferência: mensagem se referindo à mensagem, código se referindo ao código, mensagem se referindo ao código e código se referindo à mensagem. Mantendo-nos estritamente nos termos propostos por Jakobson, o que nos interessa na poesia de Paulo Henriques Britto não é a metalinguagem – categoria que compreende a referência da mensagem sobre si mesma –, mas aquilo que o linguista nos apresenta como *shifters*, partículas do *código* que fazem referência à mensagem em que estão inseridas.

Os *shifters*, “uma classe particular de unidades gramaticais” (*Ibidem*, p. 131, tradução nossa⁶⁹), se caracterizariam, segundo Jakobson, como unidades gramaticais cujo sentido não pode ser definido sem se fazer referência à mensagem em que estão inseridas. É necessário aqui fazermos uma ressalva terminológica: se partirmos da formulação de Natália Brizuela – para quem a informação indexical se opunha à dêitica –, ao analisarmos o estatuto semiótico dos *shifters* (por intermédio de Arthur Burks, na semiologia de Charles Peirce⁷⁰), aquilo

⁶⁹ “A particular class of grammatical units”, no original em inglês.

⁷⁰ É interessante ressaltar ainda que essa diferença terminológica – isto é, o fato de Brizuela identificar o caráter dêitico da fotografia em oposição ao índice, diferentemente de Jakobson, que *associa* o funcionamento dos dêiticos a uma modalidade indicativa – pode ainda ser lida a partir de um problema do fotográfico enquanto índice na própria obra de Peirce. Brizuela nos diz que “já Peirce em seu sistema sublinhava que o índice é principalmente um signo de uma origem (traço de algo real), mas que era também uma forma de apontar ou assinalar o evento que inscrevera como índice. As fotografias seriam então índices não tanto por serem traços, mas pelo simples fato de terem sido tiradas” (BRIZUELA, 2014 pos. 1519). Desde Peirce, portanto, a fotografia aparece com um caráter duplo: ela é gesto de apontar, mas também resultado acabado. Da mesma maneira que Barthes, ao estabelecer seu noema “isso foi” como essência do fotográfico, negligencia seu aspecto “isso é”, também Peirce parece incorrer no mesmo tipo de parcialidade: reconhece como predominante nos índices o seu caráter do que “foi” e não do que “é”, usando para isso (coincidentalmente ou não) a mesma imagem para analogia: a fotografia.

que definíamos como caráter dêitico da linguagem passa a ser referido, a partir das considerações de Jakobson, como a capacidade de “indicar” (na mesma esteira dos “indicadores” propostos por Benveniste). Para evitar confusões, manteremos o termo “indexical” quando retomarmos a questão nos mesmos termos de Brizuela e reservaremos “índice” para as proposições do linguista russo.

É interessante que o próprio termo “*shifter*”, tomado por Jakobson da obra de Otto Jespersen, *Language, its nature development and origin* (JESPERSEN, 1964 [1922]), se deve, em sua formulação original, diretamente à noção de uma “imprecisão” de referência para a qual atentamos ao longo desta discussão. Os *shifters* surgem como uma categoria gramatical, na obra de Jespersen, a partir de uma reflexão sobre a aquisição da linguagem por parte da criança, isto é, quando o autor se volta para a questão de como os vínculos semânticos entre um símbolo e uma referência se estabilizam, cenário no qual os *shifters* surgem como uma categoria problemática.

A reflexão de Jespersen não parte, portanto, dos dêiticos ou dos indicadores da enunciação para chegar a uma constatação da imprecisão de sua significação, mas, antes, detecta, na própria mudança constante de referência, o que os caracterizaria os *shifters*: “uma classe de palavras que apresenta uma grande dificuldade para as crianças é a daquelas cujo significado difere de acordo com a situação, de forma que a criança as ouve aplicadas agora a uma coisa e então a outra” (JESPERSEN, 1967 [1922], p. 128, tradução nossa⁷¹).

O que vimos buscando ler nas poesias de Caio e Paulo como um caráter contingencial da designação dêitica, essa instabilidade acontecimental de sua significação, constitui-se, mais do que em uma característica, no centro da definição dos *shifters*⁷² tal como estes se

⁷¹ “a class of words which presents grave difficulty to children are those whose meaning differs according to the situation, so that the child hears them now applied to one thing and now to another”, no original em inglês.

⁷² Curiosamente, os exemplos iniciais de Jespersen, em especial por se tratar de um universo de aquisição da linguagem, passam por palavras como “mãe” e “pai”, termos raramente identificados como dêiticos, para depois se fixarem na categoria prototipicamente dêitica dos pronomes, em específico, no “eu”. Jespersen ressalta ainda que a aquisição de novos vocábulos pela criança se dá por intermédio muito mais indexical do que simbólico: a própria construção de um “símbolo”, no sentido peirciano, se daria por intermédio de repetidas realimentações de um “índice”. O linguista não leva essa discussão aos termos de uma filosofia da linguagem (o que pretendemos situar a partir das filosofias de Giorgio Agamben e Jacques Derrida), mas a sugestão de que mesmo a

apresentam na obra da qual Jakobson retira o seu conceito. O que define os *shifters* é especificamente a mudança constante de referência, isto é, o fato de preservarem, assim como os “indicadores” de Benveniste, um vínculo “a cada vez único e particular” com a “presente instância discursiva” na qual estão inseridos, de maneira que sua reatualização em diferentes contextos de enunciação (ou de leitura) geram, a cada vez, novas e diferentes referências.

O que aparecia, nesse sentido, no texto de Benveniste, nos termos de uma relação “entre o indicador e a presente instância de discurso” ou de um vínculo de “contemporaneidade”, coloca-se, por sua vez, na proposta de Jakobson, como uma dependência por parte dos *shifters* de uma “relação existencial” com o que é apontado. Trata-se de uma definição tomada da semiótica peirceana, tão mais acertada quanto mais inespecífica, isto é, mantém-se a ideia de um “vínculo”, porém este é dissociado de uma caracterização meramente temporal.

Essa “relação existencial” sugerida por Jakobson é proposta, ainda, a partir de um diálogo com um texto de Arthur Burks, “Icon, Index and Symbol” (BURKS, 1949, p. 673-689), uma releitura da semiótica peirceana focada precisamente na questão dos *shifters*, ou, conforme Burks, dos “símbolos indexicais” (expressão que também aparece no texto de Jakobson). Burks propõe uma longa análise das categorias semióticas de Peirce, ressaltando algumas de suas inconsistências e propondo reflexões que iriam para muito além das propostas pelo semiólogo americano, algumas das quais nos interessam especificamente.

Após uma apresentação das categorias básicas peirceanas, Burks se volta para o tratamento problemático que os pronomes apresentam no esquematismo do semiólogo americano. Os pronomes, por sua convencionalidade linguística, seriam símbolos, mas, se tomados por seu funcionamento, seriam aproximáveis dos índices. Não apenas os pronomes demonstrativos, mas também os mesmos termos que Benveniste proporia como “indicadores” – “aqui”, “eu”, “ali”, “hoje” etc. – se agrupariam, nesse sentido, na categoria ambivalente dos “símbolos indexicais”, que se tornam o centro da discussão de Burks na medida em que o linguista propõe a categoria da “significação indicativa” (*indexical meaning*, em seu texto) como uma alternativa contraposta à “significação simbólica”.

relação simbólica se dá a partir de uma realimentação indexical já nos permite ler uma intuição de que todo símbolo, e, no limite, toda a linguagem, seria indexical.

Burks sugere (em consonância com o que retomamos de Benveniste e Jakobson) que a significação indicativa, para ser bem sucedida, dependeria de uma coextensão espaciotemporal com o que é “apontado”, sem a qual seu resultado sempre pode ser falho:

There is even the possibility of perceptual error in regard to objects in the perceptual field of the interpretant. It might be proposed that we should not use an indexical sign unless we are sure it indicates. [...] This means that certainty is attained at the price of making communication private. It is necessary in a public language to allow signs with well-defined indexical-meanings to fail to indicate. (*Ibidem*, p. 688)⁷³

O que buscamos ler, portanto, nos dêiticos de Caio Meira e no vínculo dêitico-metalinguístico de Paulo Henriques Britto se desenha, finalmente, de maneira mais clara. O caminho que vai de Burks (e, portanto, de uma releitura de Peirce) a Jakobson se desenvolve como uma intuição de um tipo diferente de mecanismo linguístico que não se processa no nível de uma significação puramente simbólica. Essa alternativa, a “significação indicativa”, escaparia de uma linguagem que funcionaria como código convencionalizado, associado, pelos autores, à categoria dos “nomes” (o que será relevante para nossa discussão mais à frente).

A “imprecisão” que vínhamos discutindo nos poemas de Caio e Paulo, mais do que uma decorrência fortuita do uso de partículas dêiticas, parece ser o motivo específico pelo qual os poetas lançam mão desses *shifters*/ “indicadores” de enunciação/ “símbolos indexicais”. A codependência entre o índice e o que ele designa, essa “relação existencial” com uma realidade discursiva específica, abre,

⁷³ Caberia aqui fazermos uma ressalva no fato de Burks associar a potência de erro dos *shifters* à linguagem tornada *pública* (já que o autor não se detém em uma distinção muito clara entre o que seria uma linguagem pública ou uma linguagem privada). Parece impossível, dentro das discussões que realizaremos a partir daqui, pensar uma linguagem que seja, efetivamente, “não pública”. Essa incompatibilidade ficará evidente no último fragmento deste segundo capítulo, mas caberia ressaltar desde já a contrariedade de uma linguagem “não pública” à prevalência do diálogo ao monólogo apontada por Benveniste em “o aparelho formal da enunciação” (BENVENISTE, 2006 [1970], p. 81-90) ou ainda à centralidade que o diálogo e os envios assumem na filosofia de Jacques Derrida – cujo exemplo mais marcante é certamente *O cartão postal: de Sócrates à Freud e além* (Derrida, 2007).

deliberadamente, os poemas à imprecisão e à chance de erro⁷⁴. Tanto nos “instantâneos” de Caio Meira quanto nas autorreferências de Paulo Henriques Britto, a reincidência e o resguardo na liminaridade indicativa do *shifter* se colocam como recusa a uma significação simbólica convencionalizada da “nomeação”.

Antes de nos determos, porém, nas implicações que daí decorrem quando tomadas dentro de uma esfera da filosofia da linguagem, cabe observarmos um último mecanismo através do qual Paulo Henriques Britto parece propor uma operação semelhante (e que nos oferecerá ainda mais alguns exemplos valiosos de recusa desse mecanismo de “significação simbólica”).

5.4 *Comunhão fática*

Tomemos um poema de Paulo Henriques Britto, o primeiro da série “sete peças acadêmicas”, de *Tarde* (2007):

I
 Isto, também, não é uma solução
 Não chega a ser sequer uma promessa.
 Desesperar está fora de questão,

porém: por mais inútil que pareça,

⁷⁴ Cabe observar que Luciana di Leone, em sua tese *De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente* (2011), apresentou algumas conclusões muito semelhantes durante sua investigação a respeito da noção de endereçamento a partir das produções poéticas de Aníbal Cristobo e Marília Garcia. Tomemos um trecho de seu texto: “Os referentes são trazidos para o texto sem repor qualquer contexto e fazem com que o leitor seja ao mesmo tempo apelado e colocado à distância. Todas as palavras se transformam em poderosos e falhos dêiticos que, ao mesmo tempo em que não referem nada de estável, apontam para algo que está sempre fora do texto e permanece inapreensível” (*Ibidem*, p. 181). É evidente que o que Di Leone aponta como uma transformação em um “poderoso dêitico” poderia ser traduzido, conforme o que trouxemos até aqui, em uma maneira de priorizar o aspecto *indicativo* da linguagem, assim como o que a crítica argentina situa como a característica desses “poderosos dêiticos” de não se referirem “nada de estável” mantém ecos insuspeitos com nossa investigação de uma “imprecisão dêitica”. No que toca à potencialidade, proposta por seu texto, de toda palavra poder se transformar em um “poderoso e falho dêitico”, ainda chegaremos a uma formulação muito semelhante a partir de uma noção de vocativo, quando finalmente sistematizarmos nossos apontamentos em uma discussão no campo da filosofia da linguagem.

é necessário prosseguir. O jeito
é continuar a procurar a peça

que encaixe certo no lugar perfeito,
ocupando o ponto vazio do esquema –
se o esquema for entendido direito,

pressupondo-se também que o dilema
foi bem equacionado matematicamente. Porém, resta ainda um problema:

mesmo que seja correta a temática,
e se a linguagem for apenas fática?
(BRITTO, 2007 p. 67)

O poema possui uma estrutura muito semelhante à que observamos na sétima peça da série: há uma sugestão metalinguística de vinculação do fazer poético como atividade que transcorre contemporaneamente ao desenrolar do poema, retomado pela insistência do dêitico neutro inicial “isto”. Também o mesmo gesto “necessário” de escrita que aproximamos do potencial utópico se coloca como resposta a uma noção de esgotamento e inutilidade. Trata-se da designação de uma atividade, ou de uma busca, que se sabe inútil, mas ainda assim imprescindível.

É interessante que essa busca, colocada nos termos de uma procura pela “peça que encaixe certo no lugar perfeito” se espelha na própria estrutura de rimas irrelatas em trísticos. A cada estrofe observamos a retomada de um motivo vocálico perpassado na estrofe anterior ao mesmo tempo em que vemos projetado um novo motivo para ser desenvolvido na estrofe seguinte. Trata-se de uma forma que se tornou canônica por seu uso notável (embora com rimas soantes e não toantes) ao longo de toda a *Divina comédia* de Dante Alighieri.

É curioso ainda que essa estrutura de busca poderia ser também aproximada da própria estrutura dos *shifters*, em especial a partir do que retomamos dos apontamentos de Arthur Burks. Por mais evidente que seja a sugestão de vínculo entre o “isto” e a produção do poema em questão, a forma como essa operação se dá não é “peircianamente” simbólica. “Isto” não *significa* a produção poética, mas *aponta* para ela, *indica-a*, de maneira que, tal qual a busca colocada pelo poema, sua determinação está sempre imprecisa, diferida, sujeita a todos os tipos de erros e mal entendidos em suas diferentes ocorrências.

Neste ponto é que o dístico final se torna especificamente relevante, na medida em que se dá uma espécie de “arremate” (mais do

ponto de vista estrutural do que semântico) da questão. No que tange à estrutura das estrofes e rimas, Paulo opta pelo que a tradição italiana chama *rima baciata*, encerrando sua estrutura de trísticos em rimas alternadas com um dístico que fecha o poema com um esquema de rimas emparelhadas. Do ponto de vista da discussão que perpassa o poema, isto é, a necessidade de continuar com “isto”, a estrofe final sugere uma nova alternativa em tom de indagação: a possibilidade de a linguagem ser, não dêitica ou metalinguística, mas tão somente *fática*.

Essa intuição já podia ser lida no poema de abertura do livro anterior de Paulo Henriques Britto, *Macau*, através de uma construção prototipicamente fática como risco sempre presente no poema: “Então essa fala esquisita, aparentemente anárquica, / de repente é mais que isso, é uma voz, talvez, / do outro lado da linha formigando de estática, / dizendo algo mais que testando, testando, um dois três, // câmbio?” (BRITTO, 2003, p. 9). Na primeira peça acadêmica, porém, Paulo se volta especificamente para essa função linguística cuja definição aponta para um “teste da funcionalidade do canal linguístico” cuja única função é “prolongar a comunicação”, conforme retomamos os apontamentos de Jakobson em seu “Linguística e poética” (JAKOBSON, 1971 [1960], p. 118-162).

Não deixa de ser curioso o fato de as duas funções que mais nos interessam aqui, a metalinguística e a fática, serem as que recebem menor atenção no texto de Jakobson. O linguista russo caracteriza a linguagem fática como uma linguagem quase “desfuncional” (constatando, inclusive, que esta seria a função da linguagem que o homem compartilharia com os pássaros), na medida em que aponta apenas para um prolongamento da própria instância aberta do discurso, desvinculada de uma determinação ou significação específica. É desnecessário apontar a proximidade de suas proposições com o que viemos buscando ler na poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, isto é, uma prevalência do código aberto e contingencial dos *shifters*, que iria contra um “funcionamento” usual da linguagem.

Caberia observar, porém, o quanto, à luz de “Linguística e poética”, o quadro esboçado por Jakobson em “Shifters, verbal categories and russian verb” está de certa maneira incompleto. O linguista russo, que abordara em seu texto dos *shifters* as estruturas que fazem menção tanto ao código quanto à mensagem, parece ter ignorado as maneiras pelas quais o código e a mensagem podem fazer referência e/ou testar o canal. Esse remetimento ao canal pela função fática apenas se explicaria, cabe sublinhar, a partir da mesma relação ou vínculo existencial com a materialidade acontecimental e contemporânea da

enunciação observada nos *shifters*. De maneira ainda mais radical, porém, sua única “função”, tal qual lida por Jakobson, seria, precisamente, a de testar, prolongar ou reafirmar a própria relação aberta pelo discurso.

Paulo Henriques Brito não coloca, no entanto, a função fática como uma função *possível*, mas sim (o que será de suma importância para nossas reflexões futuras) como um risco inerente à linguagem em geral, risco de esta ser apenas fática. Dessa maneira, Paulo como que traz uma desconfiança para com toda a concepção comunicacional informativa. Se a linguagem for apenas fática, todo o processo de significação simbólica é, no limite, impossível (ou apenas efeito da indicação), na medida em que a linguagem se configuraria como uma rede de contato prolongada indefinidamente, condenada a apenas *indicar*, mas não simbolizar.

Um ponto comum às formulações de Jakobson e Benveniste (um de muitos, cabe ressaltar) é para onde ambos se voltam para buscar a noção de “linguagem fática”. Jakobson não se detém muito no termo: parte da necessidade de denominar o “pendor para o contacto” da linguagem, admitindo tomar sua designação, “função fática”, de Bronislaw Malinowski (JAKOBSON, 1971 [1960], p. 126). Benveniste, por outro lado, chega à discussão precisamente em um texto que retoma a sua discussão a respeito dos indicadores, “O aparelho formal de enunciação” (BENVENISTE, 2006 [1974], p. 81-90), a partir de uma análise do que seria uma “condição social das mais banais em aparência” (*Ibidem*, p. 88), mas extremamente problemática do ponto de vista linguístico: esse problemático estatuto que Malinowski propõe enquanto “comunhão fática”.

É interessante que, da mesma maneira que Jakobson busca em Arthur Burks um conceito de “significação indicativa” que escaparia do funcionamento do simbólico, Benveniste lê no conceito de Malinowski precisamente uma linguagem que “cumprir uma função para a qual o sentido de suas palavras é quase completamente indiferente” (*Idem*). Trata-se da proposição de “um tipo de discurso em que os laços de união são criados pela mera troca de palavras” (*Idem*). A conclusão de Benveniste é que “a análise formal dessa troca linguística está por fazer” (*Ibidem*, p. 90), apontando ainda para uma flagrante carência de bibliografia a respeito desse “limite do diálogo” (a expressão é de Benveniste).

Se nos voltarmos para o texto de Malinowski em questão – que foi publicado originalmente como apêndice à obra de Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards, *The meaning of meaning: a study of*

the influence of language upon thought and of the science of symbolism (1964 [1923]) –, “The Problem of Meaning in Primitive Languages” (*Ibidem* p. 296-336), a função fática aparece brevemente, como uma hipótese especulativa dentro de uma reflexão sobre uma intersecção entre os estudos etnográficos e os linguísticos.

Malinowski não se demora em uma “teoria linguística” ou na possibilidade da função fática ser um risco inerente a todo o funcionamento da linguagem. O que interessa ao seu texto é propor um esquema de contraposição entre uma linguagem “técnica” – inextricável do curso direto das ações e de uma associação simbólica convencionalizada – e um discurso cuja única função é a mera circulação de palavras, precisamente, o fático.

Malinowski observa que o uso do discurso, quando em estreito vínculo com qualquer trabalho vital para a sobrevivência de uma comunidade, se assenta sobre uma dependência da significação para com a experiência prática imediata (*Ibidem*, p. 312). Por outro lado, ainda segundo o autor, em alguns contextos específicos como a comunhão em volta do fogo, o descanso após o trabalho ou ainda o diálogo que se estabelece durante um trabalho manual repetitivo – todos estes agrupados sob o termo da “comunhão fática” –, o que se observaria é um funcionamento diferente, isto é, um uso da linguagem no qual esta não seria um instrumento para um fim comum, mas apenas uma maneira de quebrar o desconforto causado pelo silêncio (*Ibidem* p. 314).

Em diversos pontos, a caracterização de Malinowski dessa situação na qual “um certo numero de pessoas tagarelam juntas sem finalidade” (MALINOWSKI *apud* BENVENISTE, 2006 [1974], p. 90)⁷⁵ se aproxima do que abordamos a respeito da dêixis (se seguirmos a caracterização de Barthes, Brizuela e Benveniste) ou dos *shifters* (se seguimos Jakobson, Burks e Peirce). Trata-se, assim como nestes, de uma linguagem que se define precisamente pelo afastamento de uma noção da “significação” estrita ou “simbólica”. O tagarelismo (expressão que optaremos daqui pra frente como tradução do “aimlessly gossip” de Malinowski) se desenha, assim, no texto do antropólogo,

⁷⁵ Citamos aqui conforme a tradução que consta na edição brasileira do *Problemas da linguística geral II* de Benveniste. Cabe ressaltar que a expressão no original em inglês é “when a number of people aimlessly gossip together” (MALINOWSKI, 1964 p. 315), de maneira que, tanto em sua tradução para o português quanto no original em inglês, o que parece interessar é precisamente uma prevalência do banal e do comesinho: uma fofoca ou um tagarelismo.

como uma atividade linguística que resiste sempre a uma referencialidade⁷⁶.

Tanto a comunhão fática⁷⁷ quanto o significado indicativo se colocam, assim, como estratégias de recusa de uma determinação simbólica fechada. Ambas parecem ainda apontar para um tensionamento de um limite sempre incompleto, indeciso e radicalmente contingencial da significação. Esse “tagarelismo sem finalidade” se torna especialmente interessante para nossa leitura em especial porque se trata de um *locus* recorrente na poesia de Paulo Henriques Britto. Se a denominação da linguagem fática aparece, nominalmente em apenas um de seus poemas, a noção de um tagarelismo sem finalidade é abundante em sua obra. Cabe nos voltarmos para um poema representativo desse paradigma, no qual esse tagarelismo aparece como uma recomendação deliberada, “DE VULGARI ELOQUENTIA”, poema publicado em *Macau* (2003):

DE VULGARI ELOQUENTIA

A realidade é coisa delicada,
de se pegar com as pontas dos dedos.

um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
a qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos.

⁷⁶É curioso ainda o quanto, a partir de um escopo muito distinto, J. L. Austin também esboça em sua teoria um espaço para o fático. Trata-se, na teoria do semiólogo britânico, de uma categoria que escaparia do meramente “fonético”, ao mesmo tempo em que não constituiria ainda um “rético” (AUSTIN, 1962 p. 92). Seu conceito se insere em uma reflexão consideravelmente distante do que abordamos aqui desde Malinowski, Benveniste e Jakobson. Austin situa o fático como uma produção de discurso na qual a linguagem é *reconhecida* como significante, mas não necessariamente se produz uma relação de referência com uma realidade específica (*Ibidem* p. 92-93). Não nos deteremos nas implicações da definição do semiólogo britânico, mas cabe ressaltar o quanto, novamente a função fática é tomada em contraposição a uma dependência referencial e se opera num limiar entre a *phoné* e a linguagem significante, consistindo, nesse sentido, em uma designação para o mesmo hiato que se tornará central para nossa reflexão a partir das teorias de Giorgio Agamben e Jacques Derrida.

⁷⁷ Caberia ainda observar o quanto o mesmo diagnóstico ainda é endossado por Jean Luc Nancy em *El sentido del mundo*, quando nos diz, de relance, que “A função mais nua da linguagem: função fática: manter uma relação mútua que não comunica sentido algum além da relação mesma” (NANCY, 2003b [1993], p. 174)

Mas, felizmente, não é bem assim.
 Há uma saída – falar, falar muito.
 São as palavras que suportam o mundo,
 não os ombros. Sem o “porque”, o “sim”,

todos os ombros afundavam juntos.
 Basta uma boca aberta (ou um rabisco
 num papel) para salvar o universo.
 Portanto, meus amigos, eu insisto:
 Falem sem parar. Mesmo sem assunto.
 (BRITTO, 2003, p. 18).

Assim como observamos no sétimo poema da série “fenomenologia para a ereção”, de Caio Meira, em “DE VULGARI ELOQUENTIA” encontramos também um entrecruzamento de referências entre Carlos Drummond de Andrade – com seu clássico “Os ombros suportam o mundo” (ANDRADE, 2010 [1940], p. 182) – e Dante Alighieri – em seu tratado retórico inacabado, “De vulgari Eloquentia”⁷⁸ (ALIGHIERI 2011 [1577]).

O poema de Paulo é consideravelmente direto em sua proposição: trata-se de um elogio (que guarda certa semelhança com o tratado de Dante que propunha uma validade poética para a língua vernacular) da circulação sem finalidade das palavras, de um tagarelismo necessário mesmo que “sem assunto”. Trata-se de uma espécie de recomendação insistente do coloquial, do sem finalidade como uma alternativa para “salvar o mundo”.

É interessante que as asserções de uma clareza coloquial e de uma sintaxe desimpedida são também, possivelmente, algo como um segundo marco crítico razoavelmente inequívoco na poesia de Paulo Henriques Britto⁷⁹, ao lado da constante referência metalinguística. A

⁷⁸ Cabe ressaltar aqui a dissertação de mestrado de Cosimo Bartolini Salimbeni Vivai *Uma leitura do De vulgari eloquentia de Dante Alighieri*, (VIVAI, 2009) onde o autor estabelece um cuidadoso retrato das motivações políticas e linguísticas inerentes a esse projeto inacabado de Dante, que buscava alçar a língua italiana, ou antes, o que, na língua italiana é comum a todas as suas modalidades dialetais, a uma língua própria para o fazer poético mais do que o latim.

⁷⁹ Encontramos esse destaque dado à coloquialidade (especialmente quando colocada em contraste com a presença da forma fixa) tanto em estudos de grande extensão como a tese de doutoramento de Rosana Nunes Alencar *Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto* (2016) ou na dissertação de Gabrielle Cristine Mendes *A melancolia na poesia de Paulo Henriques Britto* (2016), quanto em artigos isolados como em

opção por uma modalidade coloquial da língua, que já era legível desde seus dois primeiros livros, assume o caráter quase programático a partir do terceiro volume do poeta, cujo título, *Trovar claro*, se coloca como uma recusa direta ao *Trobar clus* da poesia provençal.

“DE VULGARI ELOQUENTIA” não opõe, porém, o “tagarelismo sem finalidade” a uma linguagem funcional (ou “vital para a sobrevivência do grupo”, na formulação de Malinowski). Assim como no caso da primeira das “Sete peças acadêmicas” a função fática parece se colocar como um paradigma que poria às claras uma característica inerente a toda e qualquer linguagem. Se, de fato, a poesia de Paulo de maneira geral parece investir em uma espécie de “clareza” do seu entendimento, isso não se dá na forma de uma transmissão de uma mensagem comunicativa funcional⁸⁰. O “mesmo sem assunto”, que confere o tom “sem finalidade” para o discurso, aparece ao final do poema como uma ressalva: o que está no centro da questão é falar, manter a circulação e o contato, seja em sua modalidade “funcional” seja na “disfuncional”.

Cabe ainda sublinhar que no lugar de um “desconforto causado pelo silêncio” (motivo da ocorrência, para Malinowski, da “comunhão fática”), Paulo flagra a própria sustentação do mundo: o tagarelismo é colocado como uma potencialidade de atrasar a eminente catástrofe do fim – incorrendo em uma estrutura de demora diferida que guarda paralelos evidentes com o que analisamos nas imagens da véspera em nosso primeiro capítulo⁸¹. Paulo propõe, nesse sentido, uma resposta ao

“Poetas à beira de uma crise de versos”, de Marcos Siscar (2010) ou “O demônio da possibilidade” de Laura Erber (2013).

⁸⁰ Caberia observar o quanto essa formulação como que produz contraponto aos diagnósticos de algumas leituras a respeito da poesia de Paulo Henriques Britto – caberia ressaltar a dissertação de mestrado de Dayane Celestino de Almeida, *Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto* (Almeida, 2009), mas não menos em diversas resenhas sobre os livros de Paulo em que comumente é ressaltada uma comunhão entre a clareza do conteúdo dos poemas e a “maestria poética” como ingredientes de uma comunicação mais bem acabada. De fato, a clareza é marcante na obra de Paulo Henriques, mas tão somente para que se produza esse limiar discursivo da comunhão fática, isto é, para que se diga, tão somente, um teste do “canal”, mais do que a comunicação de um conteúdo.

⁸¹ A releitura de Drummond feita por Paulo ainda incorre em outros termos caros à nossa reflexão do primeiro capítulo, na medida em que o poema de Drummond se situa em um tempo do não mais – “tempo em que não se diz mais” (ANDRADE, 2010 [1940] p. 182) – e poema de Paulo, ao contrário, se

célebre “Os ombros suportam o mundo”: não seriam os ombros, mas as palavras que suportariam o mundo. A linguagem, em sua capacidade de se manter enquanto canal aberto de contato bastaria para sustentar o mundo, independentemente da transmissão bem acabada de uma mensagem, ou da possibilidade de significação simbólica.

É interessante ainda que o verso “todos os ombros afundavam juntos”, além de retomar o poema de Drummond, ainda remete ao próprio “De vulgari eloquentia” de Dante, na medida em que, no capítulo quatro de seu segundo livro, o poeta italiano nos diz que “cada um deve adequar o peso da matéria aos próprios ombros, para que não lhe suceda de tropeçar e cair na lama” (ALIGUIERI, 2011 [1577], p. 25). Se no poema de Drummond o mundo reside sobre os ombros, Paulo parece, em uma retomada de Dante, “adequar” não o peso, mas o lugar de sua sustentação, sustentando-o sobre as palavras. Cabe observar ainda que, ao substituir “os ombros” pelas palavras (categoria que inclui mas não se restringe à própria palavra “ombros”), o que era um “sustentar” se torna muito mais próximo de um “suspender”. Tudo se passa como se as palavras “suspendessem” o fim do mundo (o que ressoa, novamente, toda a nossa reflexão a respeito do conceito de história de nosso primeiro capítulo), assim como suspendem o silêncio na formulação de Malinowski.

Finalmente, nos voltemos para um último poema de Paulo, o soneto de abertura de *Formas do nada* (2013), “*Lorem Ipsum*”, onde o mesmo tópico de uma prevalência da linguagem do contato (da comunhão fática) aparece aproximado de alguns dos outros tópicos que viemos abordando desde o início de nossa reflexão sobre a dêixis:

Lorem ipsum

“Venham”, diz ele, “que lhes ofereço
sinéreses, cesuras, hemistíquios
e muito mais, e em troca só lhes peço
sofríveis simulacros de sentido.

Venham, que a noite é sólida e solícita,
e aguarda apenas o momento exato
de nos servir a suprema delícia,
como um garçom anódino e hierático.”

porém, apelos tantos, são melífluos,
atraem tão só máscaras sem rosto,

coloca ainda na vigência do possível, isto é, em uma alternativa que mantém os mesmos traços de uma potência utópica.

cascas vazias e rabiscos pífios.

Tudo resulta apenas neste dístico:
Ninguém busca a dor, e sim seu oposto,
e todo consolo é metalinguístico.

(BRITTO, 2012, p. 11)

“*Lorem Ipsum*” parece entrecruzar os três tópicos (ou modalidades da linguagem) que viemos abordando até aqui: os dêiticos, a metalinguagem e a função fática. Se até o décimo segundo verso nenhuma partícula dêitica propriamente dita aparece, o caráter metalinguístico, mantido no presente do indicativo, já nos sugere o quanto não se trata apenas de falar “da poesia”, mas sim *desta* poesia específica, contemporânea à presente instância de fala.

Essa sugestão metalinguística ainda é reforçada durante o primeiro quarteto do poema – no qual temos o início de uma espécie de narração do poema por si mesmo nos moldes de uma oferta – tendo em vista que a autorreferência lança mão de diversos termos técnicos de institutos poéticos, figuras de linguagem e demais vocabulários da versificação clássica contemporaneamente ao seu uso para a construção do poema. É exemplar, nesse sentido, o segundo verso, “sinéreses, cesuras, hemistíquios”: trata-se de um decassílabo heroico, tipo de verso cuja característica definidora, a *cesura* regular na sexta sílaba poética, é realizada pela sílaba tônica da própria palavra “*cesura*”, dividindo o verso em dois *hemistíquios*, um inicial com seis sílabas, e um final com quatro, cuja tônica final (a décima sílaba) é precisamente a sílaba tônica da palavra “hemistíquios”. Finalmente, pelo fato de se tratar de uma proparoxítona, possuindo duas sílabas pós-tônicas “qui” e “os”, estas sofrerem, comumente, no português brasileiro um processo de condensação em uma única sílaba “quios”, fenômeno denominado, precisamente, “*sinérese*”.

Após o encerramento do discurso dessa voz de apresentação e autopromoção do poema (destacado do corpo do texto pelas aspas), temos a intervenção de uma segunda voz que introduz a constatação da evidente falha da proposta poética inicial. Trata-se de um fechamento semelhante aos que já observamos em diversos poemas de Paulo, desmascarando o projeto poético grandiloquente como resultante de não mais que “rabiscos pífios” – formulação que, por sua vez, mantém ecos com o “penso, portanto rabisco” que abordamos na sétima peça acadêmica.

Ao nos voltarmos para o terceto final do poema, novamente temos uma aproximação entre a metalinguagem e a dêixis a partir dessa

espécie de “suma conclusiva” desastrada. Paulo “conclui” seu soneto com um terceto constituído por um verso de apresentação no qual a dêixis e metalinguagem são indistinguíveis – “ neste dístico:” – e por um dístico, destacado do corpo do texto pela fonte em itálico, no qual o metalinguismo é nomeado como a única alternativa de consolo (e cabe ressaltar o quanto o “consolo”, ou antes, o afastamento do desconforto, nos remete novamente ao que Malinowski assume como “função” da comunhão fática).

A metalinguagem (tão cara à poesia de Paulo Henriques Britto) se coloca, porém, como consolo não porque se adequa à realidade imediata do discurso tal qual uma linguagem “funcional”, mas sim porque permite a formulação da própria falência do discurso simbólico, sem que disso decorra um silenciamento. O metalinguismo enquanto discurso sobre o próprio discurso (para tomarmos sua formulação mais simplista) se faz, nesse sentido, vital porque mantém a vigência fática à revelia de sua reconhecida não-funcionalidade semântica.

A expressão tomada para título do poema, “*Lorem ipsum*” ainda nos permite mais alguns desdobramentos da interseção entre a o metalinguismo, o dístico e a função fática. “*Lorem Ipsum*”, comumente abreviado para “*Lipsum*”, é o termo recorrente para o texto de simulação de diagramação, largamente utilizado pela indústria tipográfica. Trata-se de um texto latino, fragmento de uma obra de Cícero *De finibus bonorum et malorum*, praticamente indecifrável, já que diversas de suas palavras estão fragmentadas, sentenças justapostas e trechos ausentes. O *lorem ipsum* interessa, assim, para seu uso tipográfico, não por sua significação, mas tão somente por sua disposição gráfica. De fato, a desvinculação do texto base de uma possibilidade de “leitura” reforça o seu uso, pois facilita a mera disposição diagramática desvinculada de um significado estrito. Essa sua “não leitura” ainda causa as reincidentes impressões e circulações de fragmentos de *lorem ipsum* em jornais e revistas por erro de revisão.

A alternativa de nomear seu poema como “*Lorem ipsum*”, e mais ainda, de situá-lo como poema de abertura de *Formas do nada*, abre a possibilidade de leitura de todo o volume de poemas como um mero texto de teste diagramático. É visível, nesse sentido, o quanto isso aproximaria novamente a obra de Paulo do mesmo conceito de comunhão fática: seu texto seria precisamente uma inscrição desvinculada de sua significação. Mesmo quando o texto do poema materialmente se apresenta como um convite metalinguístico a adentrar a obra, isso se dá desde um título que desvincula o texto de sua

funcionalidade de “significação simbólica” e o aproxima do rastro, do rabisco pífio.

Cabe, porém, uma segunda alternativa de leitura para “*Lorem Ipsum*” que não barra simplesmente toda a possibilidade de significação, mas a situa, novamente, num estatuto ambíguo. Se nos voltarmos para o texto de Cícero propriamente dito, salta aos olhos o fato de as duas palavras latinas *lorem* e *ipsum*, serem na realidade um fragmento da expressão *Dolorem ipsum* (“a dor mesma” ou “a própria dor”). O dístico final de Paulo Henriques Britto, mais do que só jogar com um “teste de diagramação”, parece reler precisamente a temática perdida do texto de Cícero: uma recomendação de desapego à dor.

O texto de Paulo dialoga, com seu “consolo metalinguístico”, com o sentido estrito do *De finibus bonorum et malorum*, se embasando, portanto, em uma leitura de um texto utilizado pela indústria tipográfica há mais de três séculos completamente desvinculado de tal sentido. Se o texto de Cícero contra o apego a dor é já, enquanto “*lipsum*”, utilizado como um “tagarelismo” cuja única função é formar uma mancha gráfica para a diagramação, o poema “*Lorem Ipsum*” situa seu próprio texto como tagarelismo (na medida em que nos adianta a falha da empreitada da construção de sentido) ao mesmo tempo em que refaz o argumento de uma fuga da dor, utilizando para isso o próprio tagarelismo.

Paulo como que reduplica o jogo: parte de um texto que já trazia como objetivo a recomendação de um “oposto da dor” – mas cuja circulação e uso estão, hoje, totalmente desvinculados dessa significação – para situar seu próprio poema como um “tagarelismo” cuja única função possível é justamente a de “consolo metalinguístico”. Tudo se passa, assim, como se “*Lorem ipsum*” reinserisse a referência em um texto que está (há muito tempo) desvinculado dela, referência essa que apenas quando tomada fora de um fechamento em um sentido objetivo e simbólico, isto é, apenas quando é meramente circulação fática, se faz possível. Restituir o “consolo metalinguístico” ao texto de Cícero só é possível, nesse sentido, uma vez que ele seja tomado apenas como contato fático, isto é, como um tagarelismo.

5.5 O risco do “nada” e o vocativo

É necessário retomarmos brevemente algumas de nossas investigações até aqui. Desde nossa inquietação inicial a respeito da massiva presença de partículas dêiticas em “entre outros: fotografias” até nossas proposições a respeito da metalinguagem e da possibilidade de um paradigma fático para a linguagem a partir de Paulo Henriques

Britto, perpassamos diversas formulações para um problema central que cabe agora encararmos diretamente.

Em nosso cenário inicial de leitura do fotográfico na poesia de Caio Meira (e sua proximidade, via Barthes, dos haicais), os dêiticos se alinhavam ao *punctum* na medida em que este era um limite “indesevolvível” para a linguagem, algo que poderia ser apontado, mas jamais comentado ou definido. Nesse cenário, os “instantâneos” de Caio pareciam incorrer em uma patente “imprecisão dêítica”, nos dizendo sempre do indesevolvível mas reatualizável “instante agora”. Quando nos voltamos para a teoria de Benveniste, o que vínhamos tratando nos termos da dêixis tomou os contornos do que o linguista francês propunha como “indicadores” da enunciação: formas pelas quais diferentes partículas da linguagem mantém uma relação “contemporânea” e inalienável com o contexto presente – e a cada vez único – da enunciação.

A categoria dos indicadores ainda nos permitiu situar a reincidência da metalinguagem na poesia de Paulo Henriques Britto a partir do mesmo paradigma, isto é, na medida em que Paulo frequentemente se volta para o fazer “este poema” (ou ainda “isto”) mais do que “o poema”. Mantinha-se, porém, no centro da questão a mesma “imprecisão dêítica”, isto é, a maneira pela qual parecia característico dos indicadores a mudança de referência a cada enunciação, não nos permitindo nunca uma asserção inequívoca sobre seu objeto.

Essa parecia ser ainda a característica central para a proposição, por Otto Jespersen da categoria de *shifters*, retomada ainda por Roman Jakobson e aproximada dos “signos indexicais” propostos por Arthur Burks. O que estava em jogo nessa aproximação parecia ser, precisamente, essa possibilidade de certos signos se comportarem como “índices” dentro das categorias da semiótica peirciana, isto é, terem seu significado dinâmico porque dependente do contexto pragmático em que ocorrem.

Finalmente, nos voltamos para a categoria fática, isto é, para uma modalidade linguística (que tanto Benveniste quanto Jakobson retomam de Malinowski) na qual a significação direta ou estrita das palavras parece suspensa, de maneira que é priorizado, no discurso, a sua circulação e estabelecimento de um contato, uma comunhão. A “comunhão fática” parecia nos dizer, assim, de uma realidade linguística, um gesto de reafirmação de um contato, no qual a significação simbólica (isto é, convencional ou denotativa) é dispensável

e mesmo o reconhecimento de um paradigma semântico parece, no mínimo, arriscado.

Cabe nos voltarmos, agora, para o centro do problema, isto é, para o quanto todas essas modalidades linguísticas das quais a poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto lançam mão parecem afastar uma mesma noção de linguagem enquanto significação denotativa e reincidir, deliberadamente, nessa “imprecisão dêitica”. No que toca à “comunhão fática”, esta se tornará central como uma alternativa ao impasse do qual nos aproximaremos. Para tanto, nos voltaremos para dois contextos de leitura, partindo de dois autores centrais. Primeiramente, para a reflexão a respeito da linguagem tal qual esta aparece na obra de Jacques Derrida no final da década de 60, e em segundo lugar, para a releitura do mesmo problema empreendida por Giorgio Agamben em uma série de obras publicadas durante a década de 80 (ou, ocasionalmente, escritas nesse período e publicadas posteriormente). O que parece comum a ambas as obras é o quanto a mesma noção da qual nos ocupamos até aqui – por vezes diretamente retomada dos textos de Benveniste e Jakobson, por outras a partir de uma noção mais geral de indicação – parece se colocar como paradigma central para uma filosofia da linguagem.

Nosso ponto de partida é a obra de Jacques Derrida, *A voz e o fenômeno* (2012 [1967]), na medida em que a sua empreitada de releitura da fenomenologia de Husserl poderia ser situada precisamente como um desdobramento ontológico⁸² de um problema da ordem do

⁸² É curioso ainda o quanto, em uma tentativa de flagrar uma ontologia do *ainda não* na obra de Ernst Bloch, Thomas H. West, em seu *Ultimate hope without god: the atheistic eschatology of Ernst Bloch* (West, 1975) aponta que a obra de Ernst Bloch poria, no lugar de uma confiante ontologia do ser, ou de uma desesperada ontologia do nada, uma “esperançosa ontologia do ainda não ser” (*not being yet*) (WEST, 1975 p. 100). West não leva a cabo essa intuição de uma ontologia do “ainda não”, taxando-a como impossível e retomando um pensamento teológico como chave última do pensamento de Bloch. O centro da refutação de West é, porém, sua dificuldade de pensar uma ontologia desde o *rastro*, precisamente o ponto central que se desenharia a partir da filosofia de Jacques Derrida. Caberia ressaltar ainda o quanto o “ainda não” blochiano possui uma estrutura muito curiosa do ponto de vista linguístico, tratando-se de uma delimitação indicativa espaçotemporal negativa. Se Bloch flagra, no lugar de um “ser aí” um “ainda não ser”, trata-se precisamente de uma priorização de uma demora que caracteriza a impossibilidade do ser enquanto presença a si. Bloch parece, nesse sentido, falar, anacronicamente, de um terreno muito próximo ao que foi montado, vinte anos após o lançamento de seu *O princípio esperança*, por Derrida e, conseqüentemente, relido por Agamben.

linguístico: a determinação do ser como presença a si⁸³ desde um pensamento ocidental ancorado na voz.

Derrida parte de uma reflexão decididamente próxima da que vimos abordando aqui, retomando uma distinção inicial feita por Husserl, em suas *Investigações lógicas*, entre o signo tomado enquanto expressão (*Ausdruck*) ou enquanto indício (*Anzeichen*) (*Ibidem*, p. 23). O filósofo francês aponta para o quanto a reflexão de Husserl se dá em uma deliberada negligência do caráter de indício dos signos. Segundo Derrida, o filósofo alemão prioriza apenas “os signos que *querem-dizer, as expressões*” (*Ibidem*, p. 39), categoria que preserva uma “intenção voluntária” (*Ibidem*, p. 40) de um sujeito enunciador, ou de uma consciência determinada como autoafecção produzida pela experiência da voz.

Esse privilégio de uma “voz fenomenológica”, que seria a “carne espiritual que continua a falar, a estar presente a si – *a ouvir-se* – na ausência do mundo” (*Ibidem* p. 20), é precisamente o que Derrida pretende refutar na filosofia de Husserl através de uma retomada de um caráter *indicativo* da linguagem. Segundo Derrida, enquanto o signo for tão somente “querer-dizer”, isto é, enquanto nos mantemos dentro do paradigma da voz fenomenológica,

a essência da linguagem é o seu *telos*, e o seu *telos* é a consciência voluntária como querer-dizer. A esfera indicativa que permanece fora da expressividade assim definida delimita o fracasso desse *telos*. Representa tudo que, ao entrelaçar-se todavia com a expressão, não pode ser retomado num discurso deliberado e transido de querer-dizer (*Ibidem* p. 43)

Dessa forma, retomar o caráter indicativo da linguagem se desdobra em uma maneira de escapar da voz fenomenológica e, por extensão, de uma ontologia do ser enquanto presença a si. Derrida nos

⁸³ Toda a reflexão em nosso primeiro capítulo de um pensamento do contemporâneo que tomasse o presente desde a categoria utópica do *prae-sens* enquanto “ainda-não” ressoa nas caracterizações de Derrida de uma impossibilidade da presença a si. Não nos voltaremos especificamente para um pensamento do histórico partindo de Derrida – que, dentre outras coisas, perpassaria uma intuição muito próxima das categorias meta-históricas de Reinhart Koselleck (DERRIDA, 2012 p. 71) –, o que constituiria uma repetição desnecessária, mas cabe ressaltar que seus rastros apontam para uma mesma estrutura que lemos em nosso primeiro capítulo no “ainda não” de Ernst Bloch.

diz ainda que é precisamente a “não presença imediata a si do presente vivo” (*Ibidem*, p. 44) o que “separa a expressão do indício” (*Idem*).

Não apenas estamos jogados de volta na discussão que abordamos desde Burks, Jerspersen e Jakobson, como estamos também em termos muito semelhantes. Se Jerspersen, ao cunhar o termo *shifter*, e Burks, ao propor uma “significação indicativa”, ressaltavam que o central nessas categorias linguísticas seria uma radical incompletude em suas referências, Derrida coloca a questão em termos de uma impossibilidade de delimitação de um sentido presente a si: “no discurso comunicativo, o indicativo toma o lugar da expressão porque o sentido não pode ser delimitado como presença a si” (*Ibidem* p. 96). É o processo de significação sempre incompleto e dinâmico da indicação (o “*indexical meaning*”, segundo Burks, ou o “*shifting*” segundo Jerspersen) que parece estar no centro da recusa da “expressão” pela filosofia derridiana.

A concepção da linguagem que coloca no centro de sua estrutura a impossibilidade da presença a si (que em outras obras de Derrida vai ser apresentada nos termos de um diferimento irredutível, de uma prevalência do rastro ou do *gramma*), poderia ser pensada, portanto, desde *A voz e o fenômeno* como uma retomada da *indicação*. De fato, Derrida é taxativo nesse ponto:

Com efeito, sabe-se agora que, na ordem da significação em geral, todo o vivido psíquico, sob a face de seus *atos*, mesmo quando visam idealidades e necessidades objetivas, só conhece encadeamentos indicativos. O indício fica fora do conteúdo da objetividade absolutamente ideal, isto é, da verdade (*Ibidem*, p. 35)

Se essa irredutibilidade indicativa da linguagem, por si só, já nos aproxima de diversa das questões que abordamos nos poemas de Caio Meira e Paulo Henrique Britto, tal aproximação fica ainda mais evidente na medida em que Derrida empreende, quase ao fim de seu livro, uma análise de uma partícula específica indicativa, o pronome pessoal “eu” (“coincidentemente” o mesmo *shifter* que Jerspersen, Benveniste e Jakobson se voltam, e para o qual se voltará, também, Agamben).

Derrida já havia situado, em seu texto, a “voz fenomenológica” como uma instância de auto-afecção e determinação de uma presença a si, de maneira que é evidente que a determinação pronominal da primeira pessoa se revelaria um campo privilegiado para ver em operação todo esse contraste entre a fenomenologia husserliana e o

pensamento da desconstrução. Aqui, os ecos com nossa reflexão sobre a dêixis são ainda mais óbvios (embora Derrida não formule essa questão do ponto de vista estritamente linguístico), na medida em que o filósofo francês abre o espectro das partículas de indicação, incluindo vocábulos “do tipo aqui, lá, acima, agora, ontem, amanhã, antes, depois, etc.” (*Ibidem*, p. 101), ao cabo do que propõe que: “a raiz de todas estas expressões, como rapidamente se vê é o ponto-zero da origem subjetiva, o *eu*, o *aqui*, o *agora*. A *Bedeutung* destas expressões é deportada para a indicação cada vez que anima para outrem um discurso real” (*Ibidem*, p. 101).

Fica evidente o quanto o “ponto-zero da origem subjetiva” proposto por Derrida não é senão uma denominação diferente para o mesmo conceito de “subjetividade na linguagem” do qual Benveniste parte para formular sua teoria dos indicadores. Ao mesmo tempo, a impossibilidade de determinação do ser como presença a si, analisada por Derrida no pronome *eu* – especialmente quando o filósofo francês nos diz que “o aparecer do *eu* a si mesmo no *eu sou* é, portanto, originariamente relação com o seu desaparecimento possível” (*Ibidem* p. 61) – se estende como um paradigma geral do “significado indicativo” e seu constante e incontornável “*shifting*” de referência.

A insistência, por parte das poesias de Paulo Henriques Britto e Caio Meira nos indicadores (ou nos *shifters*) se desdobra, assim, a partir das proposições de Derrida, em uma prevalência de um caráter indicativo da linguagem. Por sua vez, o que viemos tratando nos termos de uma “imprecisão dêitica” se traduziria, nos termos do filósofo franco argelino, como uma “impossibilidade de determinação de um sentido presente a si”.

Não deixa de ser curioso, posto esse cenário, nossa ponte com a filosofia de Giorgio Agamben. Se o caráter indicativo da linguagem serve a Derrida para escapar de um paradigma filosófico fundado pela voz, é precisamente como um modelo para pensar a voz que Agamben vai retomar os *shifters* e os indicadores. Nos referimos aqui a um tópico para o qual o filósofo italiano se voltou em diferentes textos, começando por sua obra de 1977, *Infância e história* (2014 [1977]) e sendo fechada pelo texto que serve de prólogo para a edição francesa da mesma obra, “*Experimentum linguae*” (2014 [1989]).

Referindo-se a esse núcleo de suas obras, Agamben nos diz que os textos faziam parte de uma “obra não escrita”, que teria por título, segundo suas anotações “*La você umana* (a voz humana), ou, segundo

outras notas, *Ética, ovvero dela voce* (Ética ou da voz)” (*Ibidem*, p. 10)⁸⁴. É precisamente nessa “obra não escrita” – e cabe manter em mente que Agamben nos diz, em 1989, que é este o *motivum* de todo seu trabalho: “não quis pensar obstinadamente senão uma única coisa: o que significa ‘existe linguagem’, o que significa ‘eu falo?’” (*Ibidem*, p. 12) – que buscaremos mapear nossa questão⁸⁵.

O ponto de partida de Agamben é, rigorosamente, a mesma questão que retomamos de Derrida: o problema representado pelo pronome pessoal “eu” nas *Investigações filosóficas* de Husserl. No que toca à conclusão de Derrida – de que Husserl “parece pensar que, para quem fala, essa *Bedeutung* [das expressões *eu, aqui, agora*], como relação com o objeto (*eu, aqui, agora*), é ‘realizada’” (DERRIDA, 2012 [1967], p. 101) – Agamben a endossa quase que nos mesmos termos, retomando a questão do “eu”, “com a qual Husserl havia esbarrado sem aferrá-la completamente” (AGAMBEN, 2014 [1977] p. 56), e apontando (nesse ponto, citando, inclusive o mesmo trecho das *Investigações filosóficas* citado por Derrida) o quanto Husserl “acreditava poder explicá-la [a natureza do pronome *eu*] afirmando que ‘no discurso solitário, o significado (*Bedeutung*), do *eu* realiza-se essencialmente na representação imediata da nossa própria personalidade” (*Idem*).

É, porém, o *caminho percorrido* por Agamben o que nos interessa mais do que seu ponto de partida ou sua conclusão: o filósofo italiano não apenas intui um “caráter indicativo”, mas se volta para os mesmos estudos de Benveniste que retomamos aqui – “A natureza dos pronomes” e “Sobre a subjetividade na linguagem” – colocando a questão nos termos de que o sujeito “não é nada mais do que uma

⁸⁴ De fato “*La voz humana*” foi ainda o título sob o qual dois de seus textos da mesma época, “La glossolalia como problema filosófico” e “El silencio de las palabras” foram reunidos pela revista *Nombres*, em 2014.

⁸⁵ Como a questão dos *shifters* e “indicadores” não foi, em nenhuma dessas obras, isoladamente o foco de sua investigação, mas foi antes usada como modelo para pensar a voz, nos voltaremos de maneira mais detida apenas para *A linguagem e a morte* (2006 [1982]), perpassando, transversalmente *Infância e história* (2014 [1977]), “*Se: O absoluto e a *Ereignis*” (AGAMBEN, 2015 [1982] p. 147-172), “La glossolalia como problema filosófico” (AGAMBEN, 2014 [1983]), “A coisa mesma” (Agamben, 2015 [1984] p. 9-22), “Tradição do imemorável” (AGAMBEN, 2015 [1985] p. 133-136), “*Experimentum linguae*” (AGAMBEN, 2005 [1989]) e “*Experimentum vocis*” (AGAMBEN, 2017 [2016]) – que embora lançado em 2016, é situado, no prefácio que o acompanha, junto às reflexões do filósofo em meados da década de 80.

sombra lançada sobre o homem pelo sistema dos *indicadores de enunciação*” (*Ibidem*, p. 57, grifo nosso). De fato, alguns dos mesmos trechos de Benveniste voltarão às reflexões de Agamben repetidas vezes como forma de se aproximar da “própria dizibilidade, a própria abertura que está em questão na linguagem, que *é* a linguagem, e que na linguagem constantemente supomos e esquecemos” (AGAMBEN, 2015 [1984], p. 18) – conforme o filósofo nos diz em um de seus textos dedicados a Jacques Derrida.

Há, porém, uma espécie de “salto conceitual”, por parte de Agamben, na sua proposição de uma filosofia da linguagem a partir da linguística de Benveniste. Os “indicadores de enunciação” parecem interessar ao filósofo italiano na medida em que são “como diria a linguística contemporânea, termos que não tem nenhuma referência” (AGAMBEN, 2014 [1989], p. 12), dizendo de “uma experiência da linguagem como tal, na sua pura autorreferencialidade [...] do puro fato que se fale, de que haja linguagem” (*Idem*).

Parece haver uma espécie de quebra ou de desvio na caracterização dos indicadores quando nos voltamos para a conclusão de Agamben segundo a qual os *shifters* diriam “não de um objeto, mas da própria linguagem” (*Idem*). O caminho que parte dos indicadores tal como vínhamos abordando-os até aqui e leva a esse salto conceitual empreendido por Agamben se repete em diversos trechos da obra do filósofo italiano, mas é, certamente, em *A linguagem e a morte* (AGAMBEN, 2006 [1982]) que essa passagem fica mais evidente.

Em seu livro de 1982, Agamben parte das filosofias de Hegel e Heidegger, recuperando das duas o que, nelas, significaria o “ser-o-*Da*” ou o “apreender o *Diese*” (*Ibidem*, p. 34). O filósofo italiano propõe que ambas as expressões revelariam “um nexos comum com a negatividade” (*Ibidem*, p. 30) que se daria a partir da tentativa de “captar o Isto na indicação” (*Ibidem* p. 26) através dos pronomes neutros dêiticos, *aí/isto*.

Em termos muito semelhantes aos que perpassamos até aqui, Agamben se volta para os pronomes demonstrativos na medida em que estes incorreriam em “um particular modo de significação e um ato indicativo” (*Ibidem*, p. 38), isto é, seriam “a parte do discurso em que se efetua a passagem do significar ao mostrar: o puro ser ou *a substantia indeterminada*⁸⁶” (*Idem*). Após uma breve retomada da história destes

⁸⁶ Aqui cabe observar o quanto o vínculo entre os indicadores/*shifters* e o desdobramento de um paradigma “absoluto” da linguagem – precisamente o ponto em que nos deteremos em seguida – parece estar sempre no centro da preocupação de Agamben. Esse vínculo ainda poderia ser lido desde “*Se: O

termos – que parte de Aristóteles e perpassa uma série de de comentadores deste bem como diferentes gramáticos da idade média –, Agamben se volta para a forma pela qual a linguística moderna lida com eles, isto é, precisamente para as obras de Benveniste e Jakobson (*Ibidem* p. 40):

A linguística moderna classifica os pronomes entre os ‘indicadores da enunciação’ (Benveniste) ou *shifters* (Jakobson). Benveniste, nos seus estudos sobre a *Natureza dos pronomes* e sobre *O aparato formal da enunciação*, identifica o caráter essencial dos pronomes (ao lado de outros indicadores da enunciação, como ‘aqui’, ‘agora’, ‘hoje’, ‘amanhã’, etc.) na remissão, efetuada por eles, à instância de discurso. É impossível, realmente, encontrar um referente objetivo para esta classe de termos, cujo significado se deixa definir apenas por meio da referência à instância de discurso que os contém (*Idem*).

A questão se torna mais complexa precisamente no momento em que Agamben empreende o salto conceitual ao qual já nos referimos desde “*Experimentum linguae*”, isto é, quando os pronomes deixam de indicar “algo”, e passam a designar a própria linguagem. Tomemos o trecho em questão:

O significado próprio dos pronomes – enquanto *shifters* e indicadores da enunciação – é inseparável de uma remissão à instância de discurso. A articulação – o *shifting* – que eles operam não é a do não-linguístico (a indicação sensível) com o linguístico, mas a da *língua* com a *fala*. A *díxis*, a indicação – na qual desde a antiguidade foi individuado o caráter peculiar dos pronomes – não mostra simplesmente um objeto inominado, mas, principalmente, a própria instância de discurso, o seu ter-lugar (*Ibidem*, p. 42)

É preciso sermos cuidadosos nesse ponto. De fato, tanto Benveniste quanto Jakobson ressaltam um vínculo entre a significação

absoluto e a *Ereignis*” (AGAMBEN, 2015 [1982]) onde o pronome reflexivo “-se” – que figura no texto como uma partícula que “determina de fato o problema filosófico fundamental: o do Absoluto” – é aproximado, por Agamben, diretamente dos *shifters* (*Ibidem* p. 152).

dos indicadores/*shifters* e a instância de discurso na qual eles estão inseridos. Porém, nenhum dos dois autores atribui a eles uma “indicação do próprio evento da linguagem”⁸⁷. Esse “desvio” de prioridade no salto conceitual empreendido por Agamben começa a ficar ainda mais claro quando, dois parágrafos à frente, o filósofo nos diz que os pronomes não dizem “principalmente”, mas “precisamente” o “ter-lugar” da linguagem: “Os pronomes e os outros indicadores da enunciação, antes de designar objetos reais, indicam precisamente *que a linguagem tem lugar*. Eles permitem, deste modo, referir-se, ainda antes que ao mundo dos significados, ao próprio *evento da linguagem*” (*Ibidem*, p. 43).

A retomada agambeniana dos *shifters* como partículas que fazem referência ao próprio ter-lugar da linguagem antes de significarem “as coisas” propriamente ditas, incorre em uma certa negligência com o que neles é, desde Jaspersen, uma “relação existencial” com os objetos, ou ainda uma relação contemporânea “que designa o objeto *ao mesmo tempo* que é pronunciada a instância do termo” (BENVENISTE, 2006 [1974] p. 85. Grifo nosso). O filósofo italiano parece deslocar os *shifters* do que era sua característica central, isto é, seu significado sempre incompleto, codependente de um vínculo existencial (ou contemporâneo) com um objeto apontado. Esse deslocamento ainda fica mais claro quando nos voltamos para a proposição de Agamben do que seria o “*shifter* supremo”, isto é, a palavra que designaria, prototipicamente, o funcionamento dos *shifters*, flagrada por Agamben, no vocábulo “nada”:

Enquanto abre uma dimensão na qual existe a *linguagem*, mas não existem *as coisas* significadas, a dimensão de significado do nada se revela próxima da dos *shifters*, que indicam o próprio ter lugar da linguagem, a instância do discurso, independentemente do que nela é dito. Em relação a estes, ele se apresenta aliás como uma espécie de *shifter* supremo (Agamben, 2006 [1982], p. 101).

O que está no centro dessa proposição do “nada” como um “*shifter* supremo” por parte de Agamben parece ser uma compreensão

⁸⁷Se dissemos em nossa análise dos dêiticos de Caio Meira que já era legível, em Benveniste, um duplo aspecto nos indicadores, isto é, que eles tanto indicariam quando fundariam um sujeito e uma realidade espaciotemporal, Agamben parece priorizar apenas um desses aspectos para pensar seu modelo negativo da linguagem: a *sui-referencialidade* proposta recorrentemente por Benveniste (que aparece referida em diversos textos do filósofo italiano).

dos *shifters* como estruturas que fazem referência a uma instância linguística onde o “vínculo existencial” (ou contemporâneo) é completamente inexistente. O que faria do “nada”, na concepção de Agamben, um “*shifter* supremo” é precisamente o que contradiz a característica central dos *shifters* para os linguistas que viemos abordando até aqui: a total independência deste vocábulo de uma referência pragmática.

Jespersen postulava os *shifters* como partículas que teriam uma significação complexa na medida em que sempre dinâmica, o mesmo estatuto que Burks (e Jakobson) releem nos termos de um “significado indicativo” dessas partículas. Agamben, por outro lado, ao tomar os *shifters* como indicadores do mero ter-lugar da linguagem, toma como “*shifter* supremo” a completa ausência de referência. “Nada”, se lido desde Jespersen, Burks e Jakobson, não apenas não é um *shifter* como talvez seja a palavra que mais se afasta dessa categoria, uma vez que seu significado independe de qualquer relação existencial, contemporânea ou indicativa.

Posto que essa discussão linguística possui, no texto de Agamben, o peso de um impasse ontológico comum a Hegel e Heidegger, tudo se passa como se a negligência com o pragmático inerente à significação indicativa dos *shifters* levasse Agamben a uma concepção do *ser-aí* que parece diminuir a importância do “aí” que *indica*, desde qualquer enunciação, uma relação existencial concreta e pragmática. A leitura da linguagem feita desde os *shifters* por Agamben acaba deixando de lado precisamente o que é característico de sua “significação indicativa”: a referência dinâmica e incompleta (que está na base de sua denominação enquanto *shifters*), mas não *ausente*.

Agamben parece, nesse sentido, tomar a inexistência de uma referência inequívoca por uma inequívoca inexistência de referência. Dessa maneira, converte-se em uma determinação vazia o que era uma “imprecisão dêitica”, e, conseqüentemente (o que nos interessa particularmente), a dêixis perde a sua potência de ser reaberta à significação a cada nova reatualização episódica pragmática.

Se buscássemos, no percurso que viemos traçando até aqui, uma instância linguística no qual a linguagem operasse por uma “indicação vazia”, isto é, um “mero ter-lugar” da linguagem “sem as coisas significadas”, cremos que essa categoria deveria ser buscada mais próxima do tratamos nos termos da linguagem fática. Uma interseção entre *shifters* e teste do canal linguístico efetivamente não indica nada que não o “ter-lugar” da linguagem, ou a mera constatação de que “existe linguagem”. Antes de nos determos nessa possibilidade, porém,

cabe tomarmos uma ponte possível de volta para o pensamento de Derrida.

Dissemos que os *shifters* servem a Agamben para sua reflexão sobre a voz, isto é, na medida em que, segundo o filósofo, o *shifter*, em sua liminaridade não mais fonética mas ainda não significativa, teria “a estrutura de uma Voz” (*Ibidem*, p. 115). Cabe agora observar que podemos encontrar uma intuição semelhante, e no mesmo campo semântico, por parte de Jacques Derrida⁸⁸. Tomemos esse breve desvio, nos voltando para uma sugestão periférica na obra de Derrida, a partir de uma de suas retomadas da antropologia de Lévi-Strauss. Trata-se de um breve trecho no segundo capítulo de sua *Gramatologia* (DERRIDA, 2013 [1967]), no qual o filósofo franco argelino se volta para a interdição dos nomes próprios⁸⁹ observada por Lévi-Strauss em seu convívio com os Nhambiquara. Tal interdição é lida por Derrida como uma proibição da “violência da letra”, isto é, da propriedade da

⁸⁸ De fato cabe nos determos em uma distinção. O ponto no qual o problema da voz surge na argumentação de Agamben é quase que diametralmente oposto ao que surge na argumentação de Derrida. Para este, a voz (restrita à ‘voz fenomenológica’) seria o ponto no qual o caráter indicativo da linguagem se perverteria em uma pretensa autoafecção fundadora de um sujeito em si. Já para Agamben, a voz seria a instância na qual a significação se encontraria com o seu limite: a indicação. Trata-se da mesma discussão, portanto, presente em seu *Infância e história*, na medida em que o conceito de in-fância enquanto uma “uma voz silenciosa e indizível” se traduziria na estrutura de um “*shifter*” supremo que permite ao pensamento ter experiência do ter-lugar da linguagem e fundar, com isto, a dimensão do ser na sua diferença em relação ao ente” (AGAMBEN, 2006 [1982], p. 116).

⁸⁹ Cumpre ressaltar o quanto essa mesma recusa de um nome próprio ainda poderia ser lida na priorização da imagem do jogo em seu célebre “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, publicado, também em 1967 em *A escritura e a diferença* (DERRIDA, 1971). O jogo surge na argumentação de Derrida precisamente enquanto uma mobilidade possível entre os elementos da delimitação, isto é, na medida em que a linguagem assume o centro de uma estrutura de organização de pensamento, o jogo se tornaria praticamente irrestrito. Poderíamos ler, nesse sentido, essa mesma prevalência do jogo como uma decorrência da caracterização eminentemente indicativa da linguagem. O fato de o significado indicativo poder sempre incorrer em um erro de indicação, uma designação imprópria, e não necessariamente reafirmar os “nomes próprios” de uma estrutura organizada segundo um fundamento presente a si, como que reafirma a sua distância para com a “expressão” (no sentido husserliano) ou a “significação simbólica”.

nomeação que consistiria em inscrever um ser em um sistema de diferenças. Tomemos o trecho de Derrida:

Nomear, dar os nomes que eventualmente será proibido pronunciar, tal é a violência originária da linguagem que consiste em inscrever uma diferença, em classificar, em suspender o vocativo absoluto. Pensar o único *no* sistema, inscrevê-lo neste, tal é o gesto da arqui-escritura: arquiviolência, perda do próprio, da proximidade absoluta, da presença a si, perda na verdade do que jamais teve lugar, de uma presença a si que nunca foi dada mas sim sonhada e desde sempre desdobrada, repetida, incapaz de aparecer-se de outro modo senão na sua própria desaparecimento (DERRIDA, 2013 [1967] p. 139).

Nesse breve parágrafo, Derrida redesenha o mesmo paradigma linguístico, que viemos abordando desde *A voz e o fenômeno* até as obras de Giorgio Agamben, nos termos de um limiar vocativo. É necessário aqui ressaltar que a “suspensão do vocativo” como formulação alternativa para a nomeação é levada por Derrida à mesma esfera totalizante do “absoluto” (tal qual o “*-se” diria do problema do absoluto ou o “nada” seria o “*shifter* supremo” para Agamben). Caberia também observar que Derrida não propõe um limite (ainda que impreciso) entre a nomeação e o vocativo, e tampouco se detém em uma contraposição entre o vocativo e a voz. Ao que tudo indica, o “vocativo absoluto” é, para o filósofo franco argelino, algo que “jamais teve lugar”, uma marca da suspensão que sempre já se deu da presença a si.

Nos voltemos, porém, para o funcionamento dos vocativos propriamente ditos em seu uso corrente, tirado do quadro da extrapolação de um “vocativo absoluto”. A forma como a linguística moderna lida com o vocativo nos leva a um entrecruzamento das instâncias linguísticas que viemos lidando até aqui. Os vocativos são definidos como “inerentemente dêíticos” (LAMBRECHT *Apud* SONNENHAUSER e HANNA, 2013 [1996], p. 3) ao mesmo tempo que “predominantemente fáticos” (ANDERSEN, 2004, p. 439). Ainda segundo Andersen, eles diriam de uma “função primária dos nomes”, que seria chamar a atenção e estabelecer um contato, antes de qualquer estrutura de “significação”.

Se viemos até aqui lidando com os *shifters*/indicadores enquanto uma categoria de termos linguísticos mais ou menos elástica, o “caso vocativo” parece poder converter virtualmente qualquer palavra em um

dêitico, isto é, em um indicador pessoal cuja função (difícil falarmos de um “significado” em sua operação) depende estritamente do contexto pragmático em que ele ocorre. Tomemos uma definição dos vocativos, por Marguerita Donati, antes de tentarmos dar fecho à questão:

To return to the vocative case, we said that it has no semantic-syntactic function, unlike other case values, but rather a pragmatic function: to place an addressee in a given speech context. In other words, the vocative case is a person deictic and can be defined as a “referentiality shifter”, namely a linguistic device linking the inherently non-deictic referentiality of nouns to the extra-linguistic context, in particular to the dimension of the speech act participants. (DONATI, 2013, p. 277)

Nossa investigação a respeito das diferentes “instâncias discursivas” que retomamos das obras de Caio Meira e Paulo Henriques Britto nos conduziu a um problema central para a filosofia da linguagem nas obras de Jacques Derrida e Giorgio Agamben. O aprofundamento na obra deste nos levou a um impasse, na medida em que seu conceito de *shifters*/indicadores como partículas que diriam o próprio ter-lugar da linguagem sem as coisas referidas parecia incorrer em um desvio do paradigma central para os *shifters* tal qual eles foram formulados por Otto Jespersen. O resultado, dentro da filosofia de Agamben, aponta finalmente para uma liminaridade do “ter-lugar” da linguagem determinada sempre *negativamente* por sua referência (precisamente o que o autor flagra como um caráter negativo da linguagem).

Se colocarmos, porém, no centro da questão o vocativo – talvez não o “vocativo absoluto” de Derrida que “jamais teve lugar” mas sim a potencialidade de toda palavra se converter em um “dêitico pessoal” ou um “*shifter* referencial” – nos encontramos novamente com essa liminaridade da indicação do ter-lugar da linguagem, mas em um cenário consideravelmente distinto. Os vocativos apontam para um mesmo “ter-lugar” a partir de um esvaziamento semântico, mas o fazem pela sua decorrência de seu valor unicamente fático (precisamente o que o poema de Paulo Henriques Britto nos adiantava como um “risco” inerente à linguagem).

O que é interessante nesse contexto, especialmente quando lido em contraste com os apontamentos que perpassamos de Giorgio Agamben, é o quanto o limiar vocativo diz, mais do que da “voz” que permite fundar um sujeito, de um estatuto de “*comunhão fática*”. O que interessa é o fato de as palavras serem tomadas enquanto circulação e contato (o que torna ainda mais relevante a contraposição de Derrida à

“voz fenomenológica” que diria de um “ouvir-se na ausência do mundo”). O vocativo não funciona, nesse sentido, como uma “*indicação vazia*” ou como uma “ausência de referência”, mas sim como um “*dêitico pessoal*”, isto é, como indicação de um contato aberto à alteridade e sujeito, como toda indicação, aos mais diversos erros e inadequações.

Se Agamben buscava nos *shifters* uma categoria que operasse a passagem entre o semiótico e o semântico, eles parecem, em sua formulação, deixar de lado precisamente a sua dependência estrita de um contexto pragmático (a “relação existencial” ou “contemporânea” a qual tantas vezes nos voltamos). No caso dos vocativos, porém, não se trata de uma passagem entre o semiótico e o semântico, mas de um pulo do semiótico ao já pragmático: chamar a atenção, estabelecer ou manter um contato através de uma dêixis pessoal. Os vocativos dizem, portanto, não de uma *negatividade* inerente à linguagem (proposta por Agamben como um negativo semântico cujo modelo é o *nada*) mas sim de uma *afirmatividade* fática da linguagem (uma afirmação pragmática cujo modelo é qualquer palavra em sua liminaridade vocativa).

5.6 *É com você mesmo*

Na medida em que o ponto de partida para nosso capítulo foi o “falar dos dêiticos” presente desde o primeiro poema de “entre outros: fotografias”, não é fortuito que o “risco fático” da linguagem desde uma possibilidade vocativa nos leve ao poema que encerra o bloco de Caio Meira. Cremos que uma retomada da poesia de Caio bem como um subsequente diálogo com um poema de Paulo Henriques Britto nos permitirá construir um cenário no qual os diversos pontos que perpassamos até aqui sejam retomados uma última vez. Tomemos o poema de encerramento do bloco de poemas de Caio Meira:

XXIII

às vezes você me pergunta (e se pergunta)
 por que a admiro tanto por que gosto tanto
 e você também me pergunta (e se pergunta)
 o que vejo em você
 que você não é ou não tem ou não está em nada
 nada no lugar que vejo que digo
 e eu nunca respondi isso ou não sabia responder assim
 como agora digo que com você
 com você eu me admiro com você eu me gosto com você
 eu me amo com você
 eu posso ser o melhor que consigo

ser com você eu sou quem gosto de ser
 com você eu me comovo como com ninguém mais a não ser
 com você com quem posso finalmente
 ser

(MEIRA, 2013, p. 51)

Cabe ressaltar, inicialmente, que a ocorrência de uma segunda pessoa gramaticalmente marcada é rara em “entre outros: fotografias”: encontramos-la apenas nos poemas XI, XIX e XXIII. Nos dois primeiros, porém, ela não assume a centralidade que parece assumir no último. Não se trata, no fragmento XXIII, apenas de uma ocorrência da segunda pessoa, mas esta parece potencialmente subverter a massiva predominância da primeira pessoa em todo o bloco. O “eu” parece ocorrer, no poema em questão, apenas como uma resposta a um “você”. É exemplar, nesse sentido, nos seis primeiros versos do poema, que a designação da primeira pessoa apenas apareça através da flexão verbal e do pronome oblíquo no caso acusativo – você *me* pergunta.

De fato, parece haver uma certa relação entre a forma pela qual a primeira pessoa aparece e a própria estrutura do poema enquanto uma resposta. Nos mesmos seis primeiros versos, lemos uma espécie de apresentação de uma série de questionamentos dos quais a primeira pessoa é alvo. Quando, a partir do sétimo verso, passamos para a “resposta” propriamente dita, é precisamente quando passamos a encontrar o pronome pessoal no caso nominativo, seguido de uma série de indicadores dêiticos neutros – “nunca respondi *isso*” ou “não sabia responder *assim* / como *agora* digo” – que parecem, tal como diria Benveniste, indicar o objeto “ao mesmo tempo em que é pronunciada a instância do termo”. O poema de Caio parece colocar, assim, no último fragmento do bloco, o mesmo “marco zero” da linguagem – o eu, aqui, agora de Derrida – como algo que apenas se realiza em uma estrutura de *resposta*, e não na forma de um solilóquio.

A própria fórmula que se repete durante todo o movimento que vai do oitavo ao décimo quinto verso, “com você eu”, não é senão um núcleo sintético dessa estrutura de resposta, ou ainda do que Benveniste propõe como uma duplicidade inerente a “subjetividade” da linguagem, isto é, que quem quer que fale, fala sempre a alguém. Se em nosso percurso abundavam exemplos e releituras da tradicional fundação do sujeito a partir partícula “eu”, Caio parece propor um cenário no qual o sujeito não é fundado pelo “eu”, mas sim é um acontecimento em resposta a uma segunda pessoa, ou seja, um efeito de um diálogo já corrente, ou da prevalência de um contato.

Caberia retomar a formulação de Maurício Chamarelli segundo a qual os poemas de Caio “não são tanto aqueles que se veem em condições de dizer ‘finalmente’ quanto aqueles que dizem ‘finalmente, agora’” (Chamarelli, 2015a p. 192) para observar que o que parece estar em jogo no poema final da série é precisamente a possibilidade de dizer não um “posso finalmente ser”, mas sim um “com você⁹⁰ com quem posso finalmente / ser”. Mais do que fundar um sujeito enquanto “autoafecção” de uma voz, “ser” se desdobra em uma reatualização enunciativa que se dá apenas desde uma interpelação.

Já dissemos o quanto um “devir outro” não era estranho à poesia de Caio Meira – o que fica claro em “entre outros: fotografias” não apenas pelo seu título, mas principalmente pela desconexão dos cenários nos quais as vozes que assumem a primeira pessoa ocorrem – mas mais do que isso, caberia observar que esse atravessamento extrapola a imprecisão dêitica da referência do “eu” para a imprecisão também do “você”. Não se trata apenas de uma abertura a quantas possam ser as vozes, mas uma abertura para o fato de que elas sempre se reatualizam em relação a um você absolutamente dinâmico e impreciso. Colocamos, assim, no centro da questão o percurso que traçamos pelas proposições de Jacques Derrida e Giorgio Agamben, isto é, trata-se do quanto opera nesse “você”, a mesma possibilidade de abertura irredutível de um contato a cada reatualização pragmática de leitura.

Por mais que o poema final de “entre outros: fotografias” nos permita intuir um cenário de leitura – muito provavelmente uma resposta que se opera num contexto amoroso, o que ainda repercutirá, em nosso percurso, em nosso capítulo seguinte, em nossa leitura do bloco de poemas “Um Romance” – sua abertura operada pelo caráter

⁹⁰ Caberia ressaltar nesse sentido a proximidade entre o caminho que percorremos até aqui e a releitura ontológica proposta pro Jean-Luc Nancy em *Ser singular plural* (NANCY, 2006a [1996]), sua ontologia do “ser com”. Nancy propõe que sua leitura de um “ser com o outro” “No se trata de un *aliud*, o de un *alius*, ni de un *alienus*, de otro en general como lo extraño que por esencia se opone a lo proprio, sino de un *alter*, es decir, de ‘uno de los dos’: este ‘otro’, este ‘pequeño otro’, es ‘uno’ de varios, en cuanto que estos son varios, es *cada uno* y es *cada vez uno*, uno *entre* ellos, uno entre todos y uno entre todos *nosotros*” (*Ibidem*, p. 27). É interessante nesse sentido o quanto a priorização, por parte de Nancy, de um outro “a cada vez” parece apontar precisamente para nossa tentativa de ler, a partir da mesma “imprecisão dêitica”, um regime do contato. Frente à proposta de Nancy de colocar o “nós” em primeiro plano, nossa leitura poderia ser situada como uma tentativa de flagrar essa operação desde sua ocorrência pragmática sempre em curso quando lemos um “você”.

indicativo dos *shifters*/indicadores parece avessa a uma estabilização inequívoca. Trata-se de uma abertura que se processa e renova nas mais diversas releituras e que parece apenas vigorar plenamente desde que os *shifters*/indicadores escapem de uma concepção que os flagre como um “dizer do ter-lugar da linguagem” independentemente de um contexto pragmático.

Nos interessa, nesse sentido, ler o “você” na medida em que ele aponte direta e pragmaticamente a todo leitor⁹¹ a cada nova reatualização enunciativa. Trata-se de uma prevalência da abertura irreduzível do discurso às diferentes referências e releituras pelas quais, pelos diferentes acertos ou erros de “comunicação”, a linguagem fala, ainda que desde seu risco de ser tão somente fática (ou tão somente vocativa), de um irreduzível contato pragmático.

Caberia agora nos voltarmos para um cenário curioso a partir da poesia de Paulo Henriques Britto. É de se ressaltar, primeiramente, que o gesto de um apelo à segunda pessoa – não raro, nomeadamente o leitor – não é estranho a poesia de Paulo⁹², mas, ao buscarmos lermos esses

⁹¹ Caberia ressaltar o quanto essa formulação parece nos aproximar, dentro da obra de Agamben, de seus textos mais recentes, notadamente “A quem se dirige a poesia?” (2015) no qual o filósofo italiano nos diz que a poesia se dirigiria a uma exigência de leitura. Se aproximarmos, nesse sentido, essa exigência do operar dos *shifters*/indicativos como uma referência sempre aberta à leitura (o que ainda nos serviria como uma formulação sintética alternativa para nosso percurso até aqui e para nosso fechamento da questão), nos permitimos ler, no Agamben da segunda década dos anos dois mil, uma conclusão alternativa (e mais próxima do que tentamos esboçar a partir dos vocativos) para o *motivum* de sua obra não escrita dos anos oitenta.

⁹² De fato, mais do que não ser estranho, o apelo à segunda pessoa parece ser uma das tópicas mais recorrentes em sua poética. Para nos mantermos nos exemplos mais prototípicos, caberia ressaltar “Barcarola” (BRITTO, 2013 [1989] p. 15-16), “Scherzo” (*Ibidem* p. 20-22), “Memento” (*Ibidem* p. 71), o primeiro dos “dois sonetos sentimentais” (*Ibidem* p. 89), “Ontologia sumarássima” (*Ibidem* p. 107-108), “O prestidigitador” (BRITTO, 1997 p. 11), o primeiro dos “Sete estudos para a mão esquerda” (*Ibidem* p. 19), toda a série “até segunda ordem” (*Ibidem* p. 35-43), o primeiro e o oitavo dos “Dez exercícios para os cinco dedos” (*Ibidem*, p. 47 e 61), “História natural” (*Ibidem* p. 83), “Um pouco de Strauss” (*Ibidem* p. 85), a segunda das “Três tercinas” (BRITTO, 2003 p. 24), todos os “dez sonetóides mancos” (*Ibidem* p. 57-66), a segunda das “três epifanias triviais” (*Ibidem* p. 70-71), o segundo dos “Balanços” (BRITTO, 2007 p. 15), o quinto poema da série “gramaticais” (*Ibidem* p. 43), o primeiro e o terceiro dos “cinco sonetetos trágicos” (*Ibidem* p. 77 e 79), “Horácio no baixo” (BRITTO, 2012 p. 23), o segundo, o quinto e o

endereçamentos em diálogo com o que viemos retomando da poesia de Caio Meira, um cenário interessante se desdobra ao nos voltarmos especificamente para o último poema de sua série “Seis sonetos soturnos”, publicada em *Formas do nada* (2012). Tomemos o poema:

VI

Podia, sim, ter sido de outro jeito,
só que não foi. É fato consumado,
acabou. O que está feito, está feito,
nada mais há a fazer. Certo ou errado,

foi desse modo que eu agi. Pensei
que era o melhor. Não – não pra mim. Pra mim
era a pior saída. E agora sei
que pros outros foi ainda pior. Sim

a cada dia fica mais difícil
sair e ter conversas como esta,
que não levam a nada. Mas por quê

afinal, estou aqui, neste edifício,
no meio desta gente, nesta festa?
Este poema não é para você.
(BRITTO, 2012 p. 49)

Tomemos o soneto de Paulo Henriques Britto desde um ponto de partida curioso: trata-se, possivelmente, do poema de Paulo que mais se aproxima dos mesmos traços que viemos abordando em “Entre outros: fotografias” de Caio Meira. De fato, temos um poema inteiro colocado em uma primeira pessoa anônima, narrando, ao modelo de um “monólogo íntimo”, uma cena que, graças à predominância de sua designação dêitica, parece sempre nos escapar. Trata-se, nesse sentido, da mesma estrutura da qual partimos para nossa investigação a respeito dos dêiticos em Caio Meira.

Uma exceção evidente feita a tal aproximação é sua estrutura de versificação e estrofação: um soneto, todo construído em decassílabos seguindo um impecável sistema de rimas intercaladas. A fixidez da estrutura parece, porém – como é de praxe no autor –, não sufocar uma fluidez muito próxima da fala, em especial a partir das repetições e retomadas de vocábulos típicas da oralidade (em especial no sexto

oitavo poemas da série “*Biographia Literaria*” (*Ibidem*. p. 30, 33 e 46), o sexto dos “seis sonetos soturnos” (*Ibidem* p. 49), a primeira das “três peças dispépticas” (*Ibidem* p. 56-57) e as duas primeiras das “quatro bagatelas” (*Ibidem* p. 60-61).

verso, onde temos, por efeito dessas repetições, um hemistíquio formado inteiramente por monossílabos).

No que toca à imprecisão operante no “falar dos dêíticos”, é interessante que embora estes apareçam moderadamente nos quartetos – isto é, “moderadamente” quando tomados em contraste com a sua presença massiva nos tercetos – já possuímos uma clara sensação de imprecisão por conta de uma estrutura sintática francamente lacunar. Não sabemos “o que” poderia ter sido de outro jeito, “o que” é um fato consumado ou “o que” acabou. Essa imprecisão parece se dever ainda a outro paralelo possível com o poema final de “entre outros: fotografias”: o poema de Paulo nos coloca no centro de um diálogo já em curso⁹³. O poema “começa” claramente em uma estrutura de resposta: “podia, sim, ter sido de outro jeito”.

Se a predominância do pretérito perfeito nos quartetos pareceria incorrer em um paradigma linguístico avesso à dêixis, a sua ausência de determinação parece nos manter no mesmo cenário que vínhamos tratando por uma “imprecisão”, isto é, uma referência que se mantém em aberto. Nos tercetos, por sua vez, temos uma verdadeira enxurrada de indicações dêíticas – “conversas com esta”, “estou aqui”, “neste edifício”, “no meio desta gente” e “nesta festa” – indicando de uma cena, referida no presente da enunciação, para a qual parecem valer os mesmos apontamentos que vínhamos lendo desde “entre outros: fotografias”.

O verso final do soneto de Paulo instaura, porém, uma tensão: temos, aparentemente, um endereçamento direto a uma segunda pessoa, negando que esta seja a destinatária do poema. “Este poema não é para você” parece dizer a nós, enquanto leitores, que, à exceção desse verso, nosso papel inteiro é, na realidade, o de uma terceira pessoa (uma “não pessoa” nas proposições de Benveniste) que estava a acompanhar um fragmento de diálogo que não lhe diz respeito.

Um dado interessante decorre ainda da escolha pronominal no verso final. Paulo não utiliza o pronome anafórico “esse”, que retomaria o poema até ali – e, por conseguinte, faria do verso final uma espécie de “não-verso”, na medida em que o excluiria do corpo do poema – mas sim o “este”, pronome que poderia ser tomado em sua acepção catafórica (que apontaria para o poema seguinte da obra, “*Lagniappe*”,

⁹³ Cabe observar ainda o quanto essa estrutura ainda é a que predomina em toda a série “Até segunda ordem”, série de sete sonetos publicada em *Trovar Claro*. Nos voltaremos a esta de maneira mais detida em nosso último capítulo, no qual nos interessará profundamente seu poema final.

alternativa que nos parece render pouco em nossa leitura) ou em sua função de demonstrativo. Nessa função, “este poema não é para você” não nos diz de nenhum poema que poderia ser delimitado catafórica ou anaforicamente – isto é, nenhum poema que pudesse ser inequivocamente delimitado antes ou depois do verso em questão –, mas sim de um poema que está *indicado* desde uma relação de proximidade com a voz da enunciação, fazendo referência ao poema em que está inserido por meio de um “vínculo contemporâneo” ou “existencial”.

Finalmente, cabe nos determos na tensão instaurada pelo verso final no que toca o direcionamento à segunda pessoa. Pela própria característica que define os *shiftes*/indicadores, isto é, a sua constante mudança de referencia, não podemos afirmar categoricamente se essa segunda pessoa – o você do verso final – é, efetivamente, nós, os leitores, se é mesma segunda pessoa que aparece no fragmento de diálogo o poema, ou ainda se o “você” está sendo usado como pronome indefinido. Não sabemos, nesse sentido, se o “você” é alguém em específico (que justificaria a estrutura de “resposta” do poema) ou um direcionamento aberto a qualquer leitor⁹⁴. Trata-se, portanto, do mesmo impasse que esbarramos no “você” do poema final de “entre outros: fotografias”.

De fato, o verso final ainda incorre em um interessante paradoxo que nos levará de volta a alguns dos mesmos tópicos que viemos abordando a partir de nossa leitura de Agamben e Derrida. O poema de Paulo apenas é efetivo em negar o endereçamento no ponto em que precisa recorrer a um endereçamento direto. “Este poema não é para você” parece nos dizer, enquanto leitores, que mesmo para nos negar o contato, é necessário estar inserido em uma situação de discurso. Trata-se, nesse sentido, de uma espécie de “anti-vocativo” – na medida em que sua única função é negar o contato – que apenas reafirma seu caráter ainda assim vocativo⁹⁵. “Este poema não é para você” parece levar às

⁹⁴ Essa estrutura de direcionamento a “qualquer leitor” ainda poderia ser aproximada dos apontamentos de Giorgio Agamben a respeito do *Quodlibet* em *A comunidade que vem* (AGAMBEN, 1993 [1990], p. 11-12), de maneira que o “qualquer” não diria de um “qualquer leitor” mas sim de um leitor que “seja como for, não é indiferente”. Cremos que essa leitura nos permitiria, assim como em nossa nota 92, ler em um Agamben de outra época (e de fato tratando de outros temas), um desfecho diferente para o mesmo impasse que líamos em sua teoria dos *shifters*.

⁹⁵ Caberia, nesse sentido, lermos “este poema não é para você” como uma espécie de inversão das conclusões de Giorgio Agamben em *A linguagem e a*

últimas consequências o risco de a linguagem ser apenas fática, na medida em que mesmo para “comunicar” sua incomunicabilidade, é necessário o estabelecimento de um contato.

Finalmente, o poema final de “entre outros: fotografias” e o sexto poema dos “seis sonetos soturnos” ainda parecem lançar uma luz final nos apontamentos que fizemos a partir das obras de Giorgio Agamben e Jacques Derrida. Se lêssemos os dois “vocês” dos poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto desde uma teoria dos *shifters* no qual a sua referência diz o puro “ter-lugar” da linguagem, estaríamos tratando de dois poemas que não são, no limite, endereçados a ninguém. “Este poema não é para você”, especificamente, diria de uma linguagem que é apenas um girar em falso, um dobrar sobre si mesma que apenas afirmaria sua incomunicabilidade não endereçada a ninguém.

Ao nos voltarmos, porém, para uma concepção dos *shifters*/indicadores que os tome não pelo seu negativo semântico, mas sim por sua afirmatividade pragmática, variando e se reatualizando a cada nova enunciação, o “você” de cada poema nos diz de uma abertura irreduzível, isto é, de um endereçamento que incorpora todos os seus possíveis desvios. Trata-se de uma possibilidade de ler, assim, no limite, um contato (ou uma comunhão fática) inalienável no gesto afirmativo mínimo de os poemas terem sido escritos e postos à leitura. Nesse sentido, mesmo quando “este poema não é para você”, ele ainda nos diz respeito⁹⁶. Mesmo que não nos “comunique” nada, ele ainda fala desde

morte. Se o filósofo italiano intui o caráter *negativo* da linguagem, a partir de uma incapacidade desta de dizer o seu mero “ter lugar”, o que se processa no verso final de Paulo Henriques Britto parece ser uma constatação de que, mesmo para negar seu lugar, é necessário que o contato já esteja estabelecido. Algo semelhante ainda poderia ser lido no poema de abertura de *Minima Lirica* “Para não ser lido”, onde lemos uma formulação alternativa para essa “afirmatividade mínima” da linguagem em seu risco fático: “Não acredite nas palavras, / nem mesmo nestas, principalmente nestas. // Não há crime pior / que o prometido / e cometido. // Não há fala / que negue / o que cala” (BRITTO, 2013 p. 77).

⁹⁶ Aqui cabe retomarmos uma segunda vez as investigações de Luciana di Leone, na medida em que nossas conclusões parecem ir diretamente ao encontro de sua proposição de uma leitura como implicação e afeto: “Poderíamos então dizer que todo e qualquer poema implica uma transitividade, e, ao passo que esta pode ser alimentada ou retalhada pelo próprio poema, só será efetivamente propiciada pela leitura [...] Portanto, o leitor não pode se subtrair, ignorar a própria presença frente ao texto; deve, pelo contrário, tomar posse, possuir o poema, *incorporá-lo*, sabendo que nesse movimento, ao mesmo tempo em que

uma comunhão fática que sempre já se deu e que se reatualiza, sempre e a cada vez, num novo movimento de leitura.

abre (revive) o corpo (morto) do poema, se abre a subjetividade que o enfrenta” (DI LEONE, 2011 p. 12). Isso mesmo que propomos como um contato pragmático inalienável que opera no movimento mesmo de leitura se coloca, assim, nos termos de Di Leone, como uma transitividade implicada pelo poema, um afeto (noção que se tornará central para nosso próximo capítulo) e uma interpelação. Voltaremos ainda a esse paradigma de leitura enquanto interpelação em nosso epílogo através da noção benjaminiana/blochiana do “*déjà-vu*”. Caberia, porém, mencionar ainda o encerramento do terceiro capítulo da tese de Di Leone. Após uma detida reflexão a respeito do contato, a crítica argentina retoma um trecho de “*w/t*”, de Aníbal Cristobo e Marília Garcia, que parece trazer para o primeiro plano precisamente esse limiar fático/vocativo da linguagem: “*está na escuta? Continuo então*” (CRISTOBO, Aníbal e GARCIA, Marília *apud* DI LEONE, 2011, p. 191).

6. INTERLÚDIO 3: O tempo que faz

Sonetinho de Verão

Traído pelas palavras.
O mundo não tem concerto.
meu coração se agonia.
minha alma se escalavra.
meu corpo não liga não.

A ideia resiste ao verso,
o verso recusa a rima,
a rima afronta a razão
e a razão desatina.
Desejo manda lembranças.

O poema não deu certo.
A vida não deu em nada.
Não há deus. Não há esperança.
Amanhã deve dar praia.
(BRITTO, 1997, p. 81)

“Sonetinho de verão” poderia ser inserido em uma linha de força razoavelmente recorrente na poesia de Paulo Henriques Britto: um jogo com a articulação de um cenário trágico, marcado pelo esgotamento do discurso, subvertido por uma saída pela tangente ou um desvio de assunto. Trata-se de uma estrutura de quebra de expectativa, na medida em que a construção do poema parece conduzir ao reconhecimento progressivo de uma tensão cujo ápice é subvertido por um desvio pelo viés do coloquial. Essa quebra ainda se desdobra, recorrentemente, em um dado da ordem do cômico ou jocoso, como que reduzindo a carga dramática grandiloquente inicial a um drama menor que se insere na mesma chave do prosaísmo corriqueiro dos problemas mais triviais.

No que toca especificamente a “Sonetinho de verão”, essa estrutura de contraste e subversão pode ser observada de maneira razoavelmente simples, repetida em cada uma das três estrofes. Em todas elas, o verso final contrasta com uma série de constatações aporéticas, seja no tom mais generalista da primeira, seja na questão da falência específica do próprio discurso poético na segunda, ou ainda na espécie de “síntese” das duas instâncias na estrofe final. Em cada uma das estâncias, o último verso figura como o operador dessa “quebra de expectativa”, escapando da série de constatações catastróficas ou trágicas que se encadeavam até ali.

Em uma leitura desse mesmo sonetinho, Rosana Nunes Alencar, em sua tese *Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henrique Britto* (ALENCAR, 2016), aponta a presença de uma emancipação irônica do peso da tradição (*Ibidem*, p. 159) a partir dessa mesma estrutura que identificamos como uma quebra de expectativa. Segundo a autora, Paulo estabelecerá uma tensão entre a estrutura rígida e clássica do soneto que se reconhece “em crise” e operará sua sistemática subversão pela banalidade e pelo cotidiano (*Ibidem*, p. 160). Uma proposta semelhante ainda foi colocada por Gabrielle Cristine Mendes, em sua dissertação *A melancolia na poesia de Paulo Henrique Britto* (MENDES, 2016), nos termos de uma carga melancólica produzida pela enumeração de fracassos (*Ibidem*, p. 101) e ironizada pelo “ar de despreocupação” (*Ibidem*, p. 104) do verso final.

De fato, tanto a relação com o tradicional quanto a subversão de um discurso cético e melancólico se situam em uma estrutura de contraste entre duas vozes ou dois “tons” discursivos. Na instância “catastrófica”, que leríamos nos primeiros quatro versos das duas primeiras estrofes e nos três primeiros da última, encontramos, como um “tom” próprio à constatação do esgotamento e da falência, um vocabulário que, embora seria demais chamarmos de preciosista, se aproxima claramente de marcas típicas do código escrito bem como de uma tradição “clássica” da poesia. Encontramos verbos pouco usuais como “agoniar” e “escalavrar”, bem como mecanismos sintáticos muito específicos (e muito bem delimitados, dentro do poema), a exemplo da parataxe na primeira estrofe e da anadiplose na segunda.

Destoando de quase todos esses aspectos, temos, nos versos cinco dez e catorze, ocorrências muito próximas do cotidiano, como, por exemplo, a dupla negativa “não liga não” e as expressões “manda lembranças” e “deve dar praia”, todas essas construções facilmente mapeáveis na modalidade oral (e predominantemente coloquial) do português brasileiro, mas incomuns no código formal escrito (e francamente estranhas a um cenário da poesia “clássica”). Se podemos dizer, nesse sentido, que as construções finais de cada estrofe subvertem um discurso do esgotamento, é interessante ressaltar o quanto isso se dá, em todas as estâncias, a partir de um contraste entre a leveza de um discurso coloquial e o peso de uma carga poética “séria” e clássica.

Caberia ressaltar, ainda, uma espécie de dissimetria entre esses dois tons tensionados pelo poema. A contraposição feita ao discurso do esgotamento não se coloca na forma de sua negativa nem nos moldes de uma proposição de um sentido alternativo que se dê em resposta. O que está em jogo nos versos finais de cada uma das estrofes de “Sonetinho de

verão” parece ser uma estratégia afeita a uma suspensão do tom monocórdico da falência. Os versos como que “fogem pela tangente”, deslocando o centro da atenção para uma apreciação despreziosa, que, cremos, mais do que dizer de um estatuto irônico, diz de um rompimento da circularidade do discurso aporético, uma deriva tão mais potente quanto mais possa ser mantida em sua suspensão não resolvida e não resolvível.

É exemplar, nesse sentido, o verso final do poema, “Amanhã deve dar praia”, uma espécie de previsão meteorológica desajeitada, que não redime ou reafirma o fracasso do poema, da vida, nem tampouco a ausência de deus ou de esperança, mas apenas os suspende, deslocando o foco de atenção dos “grandes temas” para a mais banal conversa de elevador. É flagrante o quanto o verso final, por um efeito de contraste com o cenário trágico montado pelo poema, assume o tom de uma leveza característica, como um horizonte aberto por toda trivialidade que se coloca *apesar* do trágico, *apesar* do catastrófico, mas que não se sustenta como afirmação de uma redenção possível. Trata-se de um verso que tira o aporético de seu lugar, mas, ao mesmo tempo, se furta a afirmar um sentido, resguardando a sua potencialidade.

“Amanhã deve dar praia” se insere, nesse contexto, nisso que Roland Barthes, em sua aula no *Collège de France* de 20 de janeiro de 1979, apontava como um comentário sobre “O tempo que faz” (ou, no original em francês, “*le temps qui fait*”). Barthes, em meio às suas reflexões a respeito do haicai que já abordamos em nosso segundo capítulo, abre um parêntese para apontar o seu interesse particular no “tempo que faz”, esse comentário corriqueiro e coloquial sobre o clima corrente que se constituiria, segundo o semiólogo francês (em uma definição que parece nos conduzir de volta aos tópicos que desenvolvemos em nosso capítulo anterior), em um “fático exemplar”, um “fático puro” que não coloca em jogo “*lugares de linguagem*” (BARTHES, 2005a [2003], p. 78).

Se dissemos que o verso final do poema de Paulo Henriques Britto não se sustenta como uma afirmação de um sentido, sintomaticamente, Barthes nos diz que o “tempo que faz” se coloca como uma insistência na comunicação que se dá “através de um vazio (uma insignificância)” (*Idem*). O fato de que essa insignificância se coloque, ao final do “Sonetinho de verão”, em contraste com todo um discurso da falência e da tragicidade moderna nos interessa particularmente, mas antes de buscarmos as implicações desse contraste, retomemos a breve análise, feita por Barthes, das ocorrências típicas do “tempo que faz”:

Tempo que faz: falso referente que permite comunicar, entrar em contato, quando se trata de sujeitos que usualmente: 1) não se conhecem; 2) sentem que não são da mesma classe, da mesma cultura; 3) não podem suportar o silêncio; 4) querem se falar sem se chocar, sem risco de desagradar, de entrar em conflito; 5) ou, no outro extremo, amam-se tanto que o dizem pela própria delicadeza da insignificância (*Idem*).

A reflexão proposta por Barthes aponta, assim, para um assunto que “exprime então um *aquém* da linguagem (do discurso) que é a própria base do amor” (*Ibidem* p. 79), possuindo não apenas “uma função fática, mas também uma carga *existencial*” (*Ibidem* p. 80), na medida em que “coloca em jogo o *sentir-ser* do sujeito, a pura e misteriosa sensação da vida” (*Idem*).

Lermos o “amanhã deve dar praia” de “sonetinho de verão” dentro desse contexto montado para o “tempo que faz” barthesiano se coloca como uma maneira de priorizarmos, no poema de Paulo Henriques Britto, precisamente a potência dessa leveza que subverte a “expectativa trágica”. A morte de deus, a ausência de esperança ou a falência do poema todos ficam em uma espécie de segundo plano, preteridos pela carga existencial da “pura e misteriosa sensação da vida”.

Não deixa de ser interessante que o “amanhã deve dar praia” assim pensado nos permite uma retomada das reflexões que nos ocuparam em nossos dois primeiros capítulos. É evidente o quanto o “tempo que faz” traz as marcas da utopia blochiana na medida em que, ao não oferecer uma resposta e resguardar o caráter de uma *potencialidade* frente à tragédia, reabre o contemporâneo enquanto um “deter-se antecipatório” próprio da véspera: “amanhã deve dar praia”. Ao mesmo tempo, se buscássemos estabelecer uma ponte com nosso capítulo imediatamente anterior, diríamos que a prevalência fática do “tempo que faz” revela a afirmatividade pragmática da reatualização discursiva do *shifter* como “pura e misteriosa sensação de vida” colocada em contraste com os diagnósticos de esgotamento do sentido.

Algo, porém, escapa dessas duas formulações. Tanto a “carga existencial” quanto a “pura e misteriosa sensação de vida” propostas por Barthes parecem nos permitir pensar o “amanhã deve dar praia” a partir de um cenário distinto dos que abordamos até aqui, na medida em que esse dado de leveza parece ressignificar uma série de diagnósticos da poesia moderna como predominantemente melancólica ou trágica.

Creemos que essa mudança de cenário poderia ser melhor pensada desde a categoria do *humor*.

Buscamos, nesse sentido, flagrar o humor não a partir de um dado do “efeito cômico” ou da prevalência de uma ironia (que nos parece mais afeita ao cinismo ou a uma espécie de trágico revestido de ataraxia), mas sim como uma suspensão do trágico e do melancólico operada pela leveza, tal qual o humor aparece proposto por teóricos como Sigmund Freud, Daniel Kupermann e Ernst Bloch. De fato, nos interessa o humor pensado por esses autores na medida em que ele se coloca não enquanto uma possibilidade de produzir riso, mas sim, especificamente, como uma atitude, recorrente na poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, de desativação do caráter trágico.

A mesma “pura e misteriosa sensação de vida” que Barthes lê no “tempo que faz” se reveste, assim, de uma tímida alternativa “jubilatória” (a expressão é de Kupermann) frente à iminência da tragédia: uma maneira de, sem se contrapor ou negar os diagnósticos catastróficos, diminuir seu peso e prezar pelo que Bloch situou como “a menos insistente das utopias”: uma espécie de desimportância alegre.

Cabe observar que, assim como ocorre no “sonetinho de verão” de Paulo Henriques Britto, nos diversos teóricos aos quais nos voltaremos para esboçar uma teoria do humor, observaremos uma necessidade sistemática de montar um “contexto trágico” para que esse possa ser subvertido. A morte de deus, o mundo sem concerto, a falência do discurso poético e a falta de esperança precisam estar presentes ou ao menos subentendidos para que o “amanha deve dar praia” tenha sua efetiva potência crítica.

O humor se coloca, assim, como uma atitude resistente a uma série de categorias negativas e diagnósticos que se limitam a constatar uma aporia (categorias e diagnósticos através dos quais a poesia moderna já foi pensada e repensada diversas vezes). Trata-se, nesse sentido, de uma atitude pautada por uma espécie de desvio ambivalente que retoma um cenário melancólico ao mesmo tempo em que dele escapa. É necessário jogar com cenário “pesado” para poder produzir o efeito de sua suspensão, ou ainda, é preciso acreditar *até certo ponto* na tragédia moderna para poder tirá-la (ainda que brevemente) de seu lugar. O humor depende, nesse sentido, do cenário que descaracteriza.

Fica evidente, nesse sentido, o quanto o humor que buscamos não é um dado, mas antes uma operação, um gesto ou um procedimento leitura (o que nos levará a contextos muito distintos em nossa investigação, conforme nos movimentamos da obra de Paulo Henriques Britto rumo a de Caio Meira). Se “amanhã deve dar praia” fosse tomado

como um real informativo sobre o tempo, o cenário não seria o mesmo: perderíamos sua leveza, sua “carga existencial” e sua “pura e misteriosa afirmação da vida”. O que garante a potência do verso final de “sonetinho de verão” é, precisamente, a irredutibilidade de sua possibilidade aberta à revelia de qualquer mau tempo, isto é, essa “leveza na profundidade” da qual nos fala Bloch:

Sua alegre pertinência não busca algo fora da realidade, mas enfatiza justamente dentro dela uma repercussão de seu estado final [...]. Em síntese: o humor se caracteriza exclusivamente pela transparência daquela leveza e daquela paz da existência que prova que a gravidade é falsa. Isso tudo sem que a leveza já tenha confirmação empírica em escala suficiente ou menos que careça de uma garantia supra-empírica (BLOCH, 2006 [1959] v.2, p. 433).

7. CAPÍTULO 3: A menos insistente das utopias

*Toda vez que esmorecer
a vontade de cantar
vai sempre um doido gritar
“tamo a fim!”
de festa enquanto dorme
um inimigo enorme
neles em nós e em mim
(Siba, 2015)*

*Sempre que a única
solução para a dor de
cabeça parece ser a
guilhotina, algum
estranho pela rua tende
a oferecer aspirinas
(Victor Heringer, 2012)*

7.1 O humor

Em 1927, Sigmund Freud escreve uma breve conferência para a abertura do X Congresso Internacional de Psicanálise, “O Humor” (FREUD, 1980 [1927]). O texto de Freud retoma o conceito que menos chamou a atenção no que já era um de seus livros menos lidos – segundo o parecer, na década de 50, de Ernst Jones⁹⁷ –, *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (FREUD, 2003 [1905]). Se somarmos o breve espaço dedicado ao humor no livro dos chistes, em 1905, e sua retomada, em 1927, o montante resultante não totaliza mais do que quinze páginas.

A primeira proposição do humor, em 1905, deixa evidente o seu vínculo com um cenário teórico marcado pelos desdobramentos da primeira grande obra de Freud, *A interpretação dos sonhos*⁹⁸: o humor é

⁹⁷Danel Kupermann, autor central a partir do qual desdobraremos a questão do humor daqui para frente, faz uma ressalva ao diagnóstico de Ernst Jones: “Pode-se argumentar que a avaliação de Jones, feita na década de 50, precede os efeitos da retomada realizada por Lacan (1957-58) no seu seminário sobre as formações do inconsciente, estando portanto ultrapassada. Mas, se é verdade que Lacan contribuiu, e muito, para que o livro dos chistes fosse resgatado pelos psicanalistas, convém notar que a publicação desse seminário é bastante recente – 1998, na França, e 1999, no Brasil. Além disso, a evidente escassez de publicações psicanalíticas sobre o humor e sobre alguns aspectos trabalhados por Freud no livro sobre os chistes, como as questões referentes à estética e à política, indicam que a avaliação de Jones permanece válida” (KUPERMANN, 2002 p. 91). De nossa parte, caberia acrescentar que nossa pesquisa encontrou uma série de publicações que se voltaram para o livro dos chistes nos quinze anos transcorridos desde a referida tese de Kuperman, porém, estas se detêm, em geral, no caráter político dos *chistes* enquanto mecanismo de sublimação da agressividade ou nas vinculações entre o humor judaico e a afirmação residual de uma identidade cultural por parte de Freud. No que toca, porém, ao que Freud chama, em seu livro de 1905, de “humor” propriamente dito, isto que retornará em sua conferência de 1927, trata-se de um tópico que permanece, em geral, restrito a apontamentos muito isolados, não contando (salvo a tese de Daniel Kuperman e alguns trabalhos de Aida Ungier e Abrão Slavutsky) com nenhum estudo detido.

⁹⁸De fato, conforme atesta a correspondência entre Freud e Wilhelm Fliess a respeito do *A interpretação dos sonhos*, o próprio interesse de Freud nos chistes se deu a partir de uma sugestão, por parte de Fliess de uma “argúcia” nos sonhos analisados na obra de 1899. Freud, em resposta a Fliess em 11 de setembro de 1899, responde que essa “argúcia” deveria se dever a um vínculo teórico entre os chistes e o cômico (MASSON, 1986 [1985] p. 372), vínculo

situado, já quase ao final do livro dos chistes, dentro de sua teoria econômica da libido, como uma maneira de se “obter prazer à revelia dos afetos angustiantes que o perturbam⁹⁹” (FREUD, 2003 [1905], p. 220 tradução nossa¹⁰⁰). Proposto como uma categoria distinta da dos chistes e do cômico (cujas análises ocupam a maior parte da obra em questão), o humor se colocaria como uma “economia de um afeto desagradável” através da qual o humorista seria capaz de “sobrepujar um afeto doloroso através de um contraste entre a magnitude dos interesses mundiais e a sua própria pequenez” (*Ibidem*, p. 224). Dessa maneira, o humorista, mesmo na iminência de uma tragédia, ri de si mesmo “como um adulto ri dos desafetos estressantes de uma criança” (*Ibidem*, p. 225).

O tipo exemplar de piada que ilustra o conceito de “humor”, ainda na obra de 1905, é o que Freud identifica como o *Galgenhumour* (ou “*gallows-humour*” na tradução americana, ou ainda “humor patibular” na tradução para o português): situações nas quais a piada é proferida por um personagem na iminência de sua execução. O exemplo prototípico proposto por Freud é a piada do condenado a morte em uma segunda-feira que, ao ser conduzido para a forca, comenta: “bom, a semana começou belamente” (*Ibidem*, p. 221). Trata-se, ainda, da mesma piada-exemplo da qual Freud partirá em sua retomada da questão na conferência de 1927.

este que é o ponto de partida de seu livro de 1905. Caberia ainda ressaltar o quanto o período durante o qual Freud coletou as piadas judaicas que constituiriam a base para seu livro dos chistes foi contemporâneo ao seu processo de autoanálise através do registro e interpretação dos seus próprios sonhos que deu origem a *A interpretação dos sonhos*, o mesmo período ainda apontado por Freud, em seu prefácio à segunda edição da *Traumdeutung*, como o de realização de luto por seu pai, falecido em 1886 (FREUD, 2001 p. 14). Não é de pouca importância, nesse sentido, em especial para nossa reflexão, a provável de existência de um vínculo entre o processo de luto pelo pai falecido, a coleta das piadas para seu livro dos chistes e a primeira intuição do conceito humor que, conforme veremos, constituirá uma curiosa excepcionalidade da figura paterna em sua reformulação em 1927.

⁹⁹ “obtaining pleasure in spite of the distressing affects that disturb it” no original, em inglês.

¹⁰⁰ Ratificamos o que ressaltamos em nossa nota número 4: consultamos a versão inglesa da obra, *The jokes, and their relation to the unconscious*, pela proximidade maior entre o inglês e o alemão – o que facilita as traduções dos jogos de palavras das piadas – e pela grande quantidade de esclarecimentos em notas de rodapé.

De fato, suas proposições na conferência para o X Congresso Internacional de Psicanálise são mais uma retradução do mesmo conceito de humor do livro dos chistes do que sua correção. Freud se volta para a mesma questão mas agora a partir de um cenário no qual a psicanálise já se encontrava consideravelmente diferente. Entre 1905 e 1927, o autor já havia formulado a segunda tópica, bem como proposto a pulsão de morte que tanto influenciaria seus estudos a partir desse ponto. Graças a essa mudança na teoria psicanalítica, Freud, em 1927, já se refere ao humor, ainda em sua apresentação do problema, como uma grandeza que reside “no triunfo do narcisismo, na afirmação vitoriosa do eu¹⁰¹” (FREUD, 1996 [1927], p. 166) através da qual “o eu se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer” (*Idem*).

O humor se coloca, nesse novo cenário, de maneira razoavelmente clara, de forma que cabe retomarmos diretamente a definição de Freud:

Obteremos uma explicação dinâmica da atitude humorística, portanto, se supusermos que ela consiste em ter o humorista retirado a ênfase psíquica de seu eu, transpondo-a para o super-eu. Para o super-eu, assim inflado, o eu pode parecer minúsculo, e triviais todos os seus interesses (*Ibidem*, p. 168).

O modelo do humor intuído por Freud no livro dos chistes – segundo o qual este teria a estrutura de um riso adulto frente aos desafetos infantis – se mantém, portanto, apenas cabendo a ressalva que, com o advento da segunda tópica, os termos se reformulam. O humorista seria capaz de “identificar-se até certo ponto com o pai” (*Ibidem*, p. 167), e a mensagem do “super-eu inflado” ao eu seria, na sugestão de Freud, a de um ““Olhem! Aqui está o mundo, que parece tão perigoso! Não passa de um jogo de crianças, digno apenas de que sobre ele se faça uma pilhéria” (*Ibidem*, p. 169).

O que nos interessa ressaltar é o quanto nessa proposição tão clara quanto sucinta, o humor, essa “contribuição feita ao cômico pela intervenção do super-eu” (*Ibidem*, p. 169), introduz uma enorme problemática para a metapsicologia freudiana – fato que já foi observado

¹⁰¹ Cabe um esclarecimento quanto à terminologia referente a tripartição em ego, superego e Id, ou eu, super-eu e isso. Embora usemos a tradução da imago como edição de consulta, utilizaremos os termos tal qual eles passaram a ser, gradualmente mais recorrente em português, tomados diretamente como uma tradução (eu, super-eu e isso) e não como um empréstimo latino.

por *todos* os comentadores que se voltaram, ainda que brevemente, para a conferência em questão: o super-eu, que em todas as suas formulações freudianas figura como uma estrutura censora e repressora, tem sua inédita face afável e bondosa, privando o eu do sofrimento. Quanto a esta problemática excepcionalidade, Freud apenas nos diz que “se o super-eu tenta, através do humor, consolar o eu e protegê-lo do sofrimento, isso não contradiz sua origem no agente paterno,” (*Ibidem* p. 169), de maneira que isso ensinaria “que ainda temos muito a aprender sobre a natureza do super-eu” (*Idem*).

Tentemos, porém, propor uma espécie de microscopia dessa excepcionalidade. Se “O humor” propõe uma figura incompatível com o super-eu que povoa toda a obra freudiana, deve-se, cremos, ao fato de que o super-eu que aparece no humor se dá em uma estrutura ambivalente que recupera elementos de dois temas que eram foco da atenção de Freud na década de 20. Trata-se de dois temas que mantém ainda uma íntima relação com a figuração “usual” do super-eu freudiano: o funcionamento metapsicológico da melancolia (em seu vínculo com as noções de narcisismo e de masoquismo) e o papel da ilusão no fenômeno religioso. Para que fique claro esse vínculo, cabe nos voltarmos primeiramente para uma espécie de “genealogia” das primeiras proposições de Freud a respeito de como o super-eu seria formado.

Se Freud já intuía em *Introdução ao narcisismo* (FREUD, 2010 [1914]) uma instância narcísica de idealização do eu – uma “instância psíquica especial” que observaria “continuamente o eu atual, medindo-o pelo ideal”¹⁰² (*Ibidem*, p. 28) –, é em *Luto e melancolia* (FREUD, 2010 [1915]) que encontramos a primeira esquematização de sua formação. Freud não associa ainda seus apontamentos ao termo “super-eu”, mas aponta o quanto na melancolia a impossibilidade de realização do luto

¹⁰²Caberia fazer aqui uma segunda ressalva terminológica. Os dois termos, super-eu e ideal do eu, não possuem uma distinção clara na teoria freudiana, aparecendo aqui uma e ali outra designação, mas nunca sendo francamente contrastadas: tanto na *Introdução ao narcisismo* (FREUD, 2010 [1914]) quanto em *Luto e melancolia* (FREUD, 2010 [1915]) o que viria a ser o super-eu aparece como uma instância que mede o “eu” em comparação com um “ideal do eu”, não configurando, portanto, a mesma instância. Em suas formulações posteriores em *O ego e o Id* (FREUD 2011 [1923]) ou *O futuro de uma ilusão* (FREUD, 1996 [1927]), porém, as duas instâncias são aproximadas, e frequentemente identificadas. De nossa parte, utilizaremos o único termo que aparece em vínculo com o humor, isto é, “super-eu”.

por um ser amado perdido se deveria a introjeção deste objeto no próprio eu, impedindo que os laços afetivos sejam desfeitos. Dessa maneira a acentuada autodepreciação observada na melancolia (precisamente o que a diferenciaria do quadro “saudável” do luto) se deveria a autonomização de uma “instância crítica aí dissociada do eu” (FREUD, 2010 [1915] p. 132), precisamente, o que virá a ser o super-eu.

Essa “cisão entre a crítica do eu e o eu modificado pela identificação” (*Ibidem* p. 135), produz, assim, uma identificação narcísica que insulta, rebaixa e faz o sujeito sofrer. Trata-se de uma sujeição a uma “instância psíquica” possuidora de um caráter eminentemente sádico (que ainda, segundo Freud seria o que explicaria o suicídio como limite último da melancolia) que já adianta as mesmas características comumente associadas ao super-eu tal qual ele seria formulado definitivamente em *O eu e o Id* (FREUD 2011 [1923]) – as mesmas características, ainda, que estão afastadas na formulação benevolente do super-eu em “O humor”.

De fato, a definição de Freud do super-eu em *O eu e o Id* parte, precisamente, de uma retomada de suas conclusões de *Luto e melancolia*: a substituição de uma catexia do objeto por uma identificação. A única (e importantíssima) diferença é que o quadro que era tomado por patológico em *Luto e melancolia* se torna, em *O eu e o Id*, “absolutamente a condição sob a qual o Eu abandona seus objetos” (*Ibidem*, p. 36), isto é, a única forma efetiva de renunciar a uma catexia de objeto. O super-eu se traduz assim como um “resíduo das primeiras escolhas objetais do Id” (*Ibidem* p. 42) ao mesmo tempo em que uma “enérgica formação reativa contra este” (*Idem*): “Como os pais, em especial o pai, foram percebidos como obstáculos à realização do desejo edípico, o Eu infantil fortificou-se para essa obra de repressão, estabelecendo o mesmo obstáculo dentro de si. Em certa medida, tomou emprestada ao pai a força para isso” (*idem*), e, por causa disso, “o super-eu conservará o caráter do pai” (*Idem*).

Curiosamente, em *O Eu e o Id*, encontramos, ainda, uma cena muito semelhante à do humor patibular que líamos em “O humor”, mas com um desfecho diametralmente oposto. Ao invés da resolução pelo dito humorístico (isto é, ao invés de receber a consolação afável do super-eu e desacreditar do perigo do mundo), o sujeito, frente a um “perigo excessivo”, se sente, na obra de 1923, ainda mais desamparado e abandonado:

A angústia da morte, na melancolia, admite apenas uma explicação: o eu abandona a si mesmo

por sentir-se odiado e perseguido pelo super-eu, em vez de amado. De modo que para o Eu viver significa ser amado, ser amado pelo super-eu, que também aí surge como representante do Id. O super-eu desempenha a mesma função protetora e salvadora que tinha antes o pai, depois a Providência ou o Destino. A mesma conclusão deve tirar o Eu quando se acha ante um imenso perigo real, que não acredita poder superar com suas próprias forças. Vê-se desamparado de todos os poderes protetores e deixa-se morrer. (*Ibidem*, p. 73)

O cenário “típico” de formação do super-eu o constitui, portanto, como uma instância psíquica fundada pela identificação narcísica com a imagem paterna, mas que ao invés de proteger do sofrimento, o acentua. O super-eu se mostra, assim, como uma espécie de ampliação do mecanismo intuído por Freud para o quadro melancólico: uma instância censora que rebaixa e deprecia o eu. Nesse ponto, é evidente e quase esquemático o contraste com o super-eu que aparece no humor, essa figura consoladora mesmo em frente ao perigo por excelência: a morte iminente. Deixemos o porquê dessa configuração em suspenso e tomemos um breve desvio para nosso segundo ponto de interesse na microscopia da excepcionalidade do super-eu no humor. Nos voltemos agora para a proximidade, já apontada por Freud em *O Eu e o Id*, entre a formação do super-eu e o fenômeno religioso – a possibilidade de substituição da figura paterna pela Providência ou pelo Destino.

A análise do fenômeno religioso se tornará central nos textos freudianos durante as décadas de 20 e 30. Curiosamente, nos textos em que Freud se volta para a religião, esta é flagrada a partir de termos muito semelhantes aos que aparecem no humor, isto é, a religiosidade aparece como uma privação da compulsão a sofrer associada a uma hipercatexização do super-eu. Trata-se do tópico central de um texto publicado sintomaticamente no mesmo ano da escrita da conferência para o X Congresso Internacional de Psicanálise: *O futuro de uma ilusão* (FREUD, 1996 [1927]).

Partindo de um cenário consideravelmente distinto do “humor patibular” que serviria de ponto de partida para “O humor”, em *O futuro de uma ilusão* (texto que incorreria em um desdobramento no famoso *Mal estar na civilização*¹⁰³), Freud se propõe a uma análise do

¹⁰³ Caberia observar que a ponte que liga *O futuro de uma ilusão* (FREUD, 1996 [1927]) a *O mal estar na civilização* (FREUD, 1996 [1929]), a resposta de

fenômeno religioso, ou em suas palavras, da estrutura da “negação da morte” através da premissa de uma “força benevolente” (FREUD, 1996 [1927] p. 14). Segundo Freud, a religião teria nascido “da necessidade que tem o homem de tornar tolerável seu desamparo” (*Ibidem*, p. 13), e a forma pela qual isso aconteceria seria através de um “material das lembranças do desamparo de sua própria infância” (*Idem*) a partir do qual se formaria a figura de um super-eu inflado até a forma de uma “inteligência superior” divina. Algumas das formulações de Freud são quase análogas às que lemos na conferência para o X Congresso Internacional de Psicanálise. Em *O futuro de uma ilusão* a religião se sustentaria sobre “um sistema de ilusões plenas de desejo juntamente com um repúdio da realidade” (*Ibidem*, p. 31) através de um super-eu inflado, ao passo que em “O humor”, “o superego está realmente repudiando a realidade e servindo a uma ilusão” (*Ibidem*, p. 102).

A característica que opõe o funcionamento metapsicológico da religiosidade àquele proposto para o humor não parece ser a estrutura da operação de identificação, mas sim uma espécie de limite absolutamente impreciso para esta. Se, em *O futuro de uma ilusão*, Freud nos diz que a imagem da “inteligência superior” ocupa o lugar do ideal do eu (o que o

Freud a Romain Rolland, ainda nos permite antecipar alguns dos mesmos caminhos que abordaremos a seguir em nosso capítulo. O escritor francês havia sugerido a Freud, como uma ressalva a suas considerações da obra de 1927, que a origem do sentimento religioso não seria a negação da mortalidade, mas sim um “sentimento oceânico”, isto é, uma sensação de infinitude do eu. Freud, em contrapartida, sugere, no início de sua obra de 1929, que esse “sentimento oceânico” se deveria, provavelmente, a um resquício de um estado infantil no qual o eu seria “todo-abrangente” e estaria indistintamente ligado com o mundo ao seu entorno. Primeiramente, cabe ressaltar o quanto a caracterização desse estado onipotente infantil traz ecos quase que diretos com a teoria ferenciana da onipotência infantil do eu (Freud chega mesmo a caracterizar esse estado infantil como um “narcisismo ilimitado”), marco teórico central para a releitura do humor proposta por Daniel Kupermann em sua tese *Humor e sublimação na psicanálise* (KUPERMANN, 2002), à qual nos voltaremos em seguida (embora não nos detenhamos na obra de Ferenczi). Em segundo lugar, Freud ainda associa o sentimento oceânico a um consolo de um herói suicida – “se compreendi bem o meu amigo, ele quer dizer o mesmo que um dramaturgo original e um tanto excêntrico, ao brindar com este consolo o herói que vai se matar ‘Para fora deste mundo não podemos cair’” (FREUD, 1996 [1929] p. 74) – tensionando, portanto, precisamente os dois pontos que abordaremos em seguida como intimamente relacionados ao humor: a iminência da tragédia moderna marcada pelo signo do suicídio e a importância do papel do herói para esse mesmo cenário.

leva ainda a situar, três anos depois, em *O mal-estar na civilização*, Jesus Cristo como uma espécie de “super-eu social”), em “O humor”, Freud nos diz que se trata, conforme já ressaltamos, de uma forma de “se identificar *até certo ponto* com o pai” (*Ibidem* p. 167. grifo nosso).

Esse limite, segundo o qual o humorista se identifica ao mesmo tempo em que não se identifica com a imagem paterna, se coloca sob o signo de uma profunda ambivalência: é necessário identificar-se com o pai até o ponto de poder extrair prazer a despeito da iminência da própria tragédia, mas não o suficiente para a consolidação de uma ilusão propriamente dita. Trata-se, precisamente, do ponto que nossa argumentação se ampara na leitura de “O humor” proposta por Daniel Kupermann, em seu *Humor e sublimação na psicanálise* (2002).

Perpassando um cenário sutilmente distinto do que esboçamos aqui (ao invés de se deter em uma oposição entre “O humor” e *O futuro de uma ilusão*, o autor lê aquele junto ao conceito de onipotência infantil retomado de Sándor Ferenczi), Kupermann chega à centralidade, para a questão do humor, da ambiguidade do “até certo ponto”:

Assim, no humor, ao identificar-se *até certo ponto* com o pai, o sujeito poderá uma vez mais brincar “de adulto”, isto é, *recriar e investir permanentemente seu próprio ideal do ego, sem confundir o seu eu do presente com a totalidade das potencialidades da sua existência*. Esse é o sentido maior da grandeza e da elevação – do *espírito*, enfim – atribuídos por Freud ao humor e, também, o mecanismo através do qual o humorista exerce seu maior dom: tratar a si próprio e a seu público como criança desamparada, ao mesmo tempo, o papel de adulto superior para com essa criança. (KUPERMANN, 2002, p. 73. grifos do autor)

A “magnífica superioridade” associada por Freud ao humor se ampara nessa profunda ambiguidade explicitada por Kupermann: trata-se de uma questão de ser, ao mesmo tempo, a criança desamparada e o adulto que a reconforta. Esse caráter complexo do humor ainda fica claro no fato de que o dito humorístico se perderia, segundo Freud, se fosse parafraseado e exposto como uma avaliação “excessivamente lúcida” da realidade. No caso do condenado a morte, a paráfrase “Isso não me preocupa. Que importância tem, afinal de contas, que um sujeito como eu seja enforcado? O mundo não vai acabar por causa disso” (FREUD, 1996 [1927] p. 166) demonstraria antes uma resignação conclusiva do que a rebeldia característica do humor. Kupermann nos

diz ainda que essa avaliação “excessivamente lúcida” se aproximaria da mesma mortificação melancólica que abordamos como paradigmática da formação usual do super-eu, um “esmagamento do sujeito pelo peso do real, e uma renúncia a todo e qualquer prazer” (KUPERMANN, 2002 p. 30).

O humor parece se sustentar, portanto, em uma espécie de equilíbrio entre a ilusão religiosa e a melancolia. Da mesma maneira que ocorre nestas, o humor se sustenta, metapsicologicamente, em um superinvestimento de um super-eu hipercatexizado – esse herdeiro dos abandonos objetivos identificados com o eu que tem na imagem paterna seu modelo prototípico – frente a um confronto com a tragédia iminente da morte. Porém, diferentemente do que acontece no melancólico e no religioso, para o humorista a identificação com a imagem paterna não pode ser nem completa nem inexistente, ela precisa se dar apenas *até um certo ponto*. Se extrapolamos o humor rumo a um de seus extremos, a impossibilidade da identificação com o super-eu leva à constatação “excessivamente lúcida” da tragédia iminente e ao decorrente “esmagamento do sujeito pelo peso do real”¹⁰⁴ típico dos quadros melancólicos/masoquistas. Se extrapolamos rumo ao outro extremo, o da identificação completa, teríamos um sujeito que se crê onipotente e imbatível, bem como uma negação absoluta da tragédia.

A identificação *até certo ponto* com o super-eu incorre ainda em uma segunda ambivalência indispensável para o funcionamento do humor: a ambiguidade no reconhecimento da *ausência* da figura paterna,

¹⁰⁴ Não é ainda de pouca importância, e Daniel Kupermann ressalta isso em seu estudo, o contexto específico no qual Freud redige “O humor” em 1927. Trata-se de um cenário de forte agravamento do câncer de palato que o levaria à morte doze anos mais tarde. De fato, a conferência em si não pode ser lida pro Freud, sendo entregue para ser proferida por sua filha, Anna Freud. Trata-se, nesse sentido, de um contexto no qual a constatação de uma tragédia iminente era materialmente o que Freud estava encarando, gerando ainda uma possibilidade de leitura extremamente interessante, à qual Kupermann se volta. Freud não apenas estaria se colocando, na conferência, como um “condenado à morte” buscando alternativas que não se esgotassem no “esmagamento do real” – o que situaria a própria conferência como um dito humorístico –, mas também estaria propondo, para si mesmo, enquanto “pai da psicanálise”, uma derradeira imagem paterna afável. “O humor” se revelaria, nesse contexto, como uma espécie de testamento que buscaria privar a comunidade psicanalítica do sofrimento decorrente de uma permanência fantasmática da figura freudiana como uma instância tirânica e censora.

isto é, de seu lugar vazio¹⁰⁵. O desamparo vivido no confronto com o destino trágico iminente também precisa ser experienciado *até certo ponto* para que haja o humor. É imprescindível, nesse sentido, para o efeito de leveza que caracteriza o dito humorístico, que o dado trágico esteja presente (já que seu desaparecimento revelaria uma identificação completa com o super-eu como na “ilusão religiosa”), ao mesmo tempo em que é preciso que ele seja desimportante (uma vez que levá-lo “à sério demais” consistiria no ver-se desertado por todas as forças protetoras que conduz o eu a um “deixar-se morrer” melancólico).

Essa questão ainda aparece no trabalho de Daniel Kupermann, na ordem de um questionamento do “em que crê o humorista?”. Tomemos o texto de Kupermann:

Nesse sentido, se o humor é uma ilusão, como afirma Freud, de que ilusão se trata? Em que crê, afinal, o humorista? Sabe-se que, em Freud, não há nada mais restritivo que a ilusão idealizadora (cf. Freud 1927a); o humor, no entanto é afirmado como ‘libertador’ e ‘enobrecedor’. Além disso, a marca da rebeldia que lhe é essencial indica uma de suas principais características: a irreverência que visa atingir toda pretensão de verdade totalizante, ou seja, *o ato humorístico consiste sobretudo em uma desidealização*. O humor parece apontar assim para um paradoxo, no qual o ato promotor da desidealização é também aquele que constitui a possibilidade de emergência de uma nova ilusão. Nesse sentido, ao dizer que o

¹⁰⁵ Caberia ressaltar que nossa investigação parece nos aproximar, nesse contexto, da obra lacaniana. Não exatamente nos pontos nos quais o psicanalista francês se volta para os chistes, mas sim para a sua proposição do caráter metafórico da instância paterna, bem como para as questões concernentes ao nome-do-pai. Não nos voltaremos especificamente para os desdobramentos que uma leitura da excepcionalidade da figura paterna em “O humor” incorreria se aproximada de uma leitura lacaniana da questão – incursão que excederia nossa alçada teórica e nos afastaria do cenário de leitura que buscamos montar para lermos as obras de Caio Meira e Paulo Henriques Britto – mas caberia intuir, em caráter especulativo, que o caráter metafórico do nome-do-pai, bem como seu estatuto de lastro da cadeia simbólica parecem, se tomados a partir da estrutura humorística de um *acreditar até certo ponto*, flexibilizar a lei inerente à cadeia simbólica, algo que possivelmente poderia ser aproximado de uma priorização da linguagem indicativa tal qual perpassamos em nossas reflexões no segundo capítulo.

humorista deverá identificar-se *até certo ponto* com o pai, Freud parece estar sugerindo que o humorista se autoriza a saber e a transmitir o saber de que o lugar do pai está vazio, bem como a denunciar a farsa pretendida por toda onisciência (desidealização); ao mesmo tempo, o humorista experimenta o vazio suscitado pela ausência de pai protetor com alegria jubilosa, (KUPERMANN, 2002, p. 75-76)

O humor se situa, assim, para Kupermann, nesse duplo limite entre a identificação completa com uma “consciência superior” onipotente que não conhece obstáculos ou a morte, e o “esmagamento” do desamparo provocado pela incapacidade de identificação com uma figura do super-eu que abandona o eu no momento do “perigo real e excessivo”¹⁰⁶. Kupermann não se volta muito detidamente para esse primeiro limiar, mas no que toca à fronteira entre o humor e a melancolia, o autor equaciona a questão no sentido de uma oposição entre uma “identificação narcísica, seja em sua forma melancólica ou masoquista” (*Ibidem*, p. 129) e o que o autor sugere como uma “*Identificação sublimatória*” (*Idem*) presente no humor – conceito central para suas proposições clínicas.

Não se trata, nesse sentido, de uma questão de “ser o pai” onipotente nem de ser sujeitado pela permanência fantasmática de sua ausência. O humor parece jogar dos dois lados dessa equação a partir de uma ambivalência que *utiliza o lugar vazio* do pai a seu favor, acreditando nele *até certo ponto* de maneira a gerar um quadro no qual o eu não se acha odiado e abandonado, nem tampouco poderoso e imbatível, mas, tão somente, amado.

¹⁰⁶ Caberia ainda observar que Kupermann sugere, seguindo os apontamentos de Joel Birmann, o quanto, mesmo no caso da melancolia e do masoquismo, o que está em jogo é, ainda, uma maneira de evitar o desamparo. A figura de um super-eu mortífero, que submete o eu, ainda se daria, nesse sentido, como uma maneira de o eu sustentar uma identificação narcísica cuja perda seria, esta sim, o efetivo desamparo que é “vivido como terror pelo sujeito (BIRMAN *apud* KUOERMANN, p. 130). De maneira curiosa, nesse sentido, o duplo limite inerente ao humor mantém em seus dois extremos, também duas extrapolações da identificação narcísica como maneira de evitar o desamparo: tanto na melancolia/masoquismo quanto na idealização religiosa, o sujeito estaria mantendo o super-eu em seu lugar assegurado, seja este o de um tirano ou de uma bondade onipotente, sendo que apenas no caso do humor se permitiria lidar *até certo ponto* com a efetiva ausência da figura paterna.

7.2 *Super-heróis*

super-heróis

“he was my hero” disse o comediante norte-americano ao saber que seu filho tinha sido assassinado, essa frase, ele era meu herói, dita por um pai diante da perda de seu filho tanto me emocionou por ser eu, na época, um pai recente, meus filhos não tinham ainda completado nem um ano, eram bebês que dormiam nos meus braços, eu queria mais do que protegê-los, confortá-los, amá-los, queria ser para eles um herói, como herói é ser híbrido de deus e humano, mortal, mas divino, eu, um pai, encontrei na filiação, na capacidade de gerar vida, como faz um deus, um ato heroico e via, por outro lado, um pai que perdera seu filho localizar ele, na cria, o heroísmo, então, para mim eu descobria naqueles pequenos caras os heróis que me resgatavam do que morria em mim, eu que por tanto tempo odiei meu pai, que não soube como amá-lo, que não pude amá-lo, que via nele, um vilão, meu super-vilão, pelas surras e humilhações, por ele tanto ter me rebaixado, espancado, pisado, castigado, me tendo dado o nome de um herói, general e político romano, mas que, numa manhã de domingo, diante de toda a família ele disse que eu não chegava nem na unha dele, eu não tinha mais do que seis, sete anos, e não chegava nem na unha do grande general romano, que eu era um bola-murcha, então eu nunca tive força para ser para ele um herói, algum herói, não pude salvá-lo de seu alcoolismo, de sua decadência, da morte que o corroía e o levou tão cedo para o hades, não pude

resgatá-lo de sua morte tão
solitária, quando soube que ele
estava em coma ainda assim eu peguei
um avião e fui vê-lo, mas ele não
recuperou a consciência, então eu
nada pude fazer, confirmei minha
impotência, a incapacidade de
qualquer heroísmo, assim como de qualquer
amor, e diante disso, depois de
vários dias de um estado inalterado
de coma, eu voltei ao rio, e ele faleceu
exatamente neste dia, e eu
decidi que não iria a seu enterro,
não tendo feito portanto o devido
luto, big mistake, pois ele permaneceu
sendo meu vilão já que não pude
ser seu herói, vilão a quem reiteradamente
culpei por meus fracassos, impotências,
medos, temores, repetindo, de
certa forma, talvez, sua própria
trajetória, de alguém que se afastou
de sua família, repetindo a vilania
transmitida há quantas gerações,
que se expressava numa incapacidade
de amar ou de demonstrar amor ao
próprio filho, como ele talvez não
tenha sido amado por seu próprio
pai, não tendo sido ele quem sabe
capaz de ser herói para o pai, e assim
por diante (ou para trás), perpetuando a
vilania entre pais e filhos, a mortificação
herdada e repercutida pelas fibras
do genos, o genos em cujos vetores
trágicos me vi envolvido, por isso, mais
do que ser herói para meus filhos, eu
quís ver neles meus heróis, para que eles
pudessem, a seu modo, salvar o
genos, interromper o ódio, a punição
retransmitida de pai para filho,
dar fim à violência que possivelmente
vinha mortificando geração
após geração, ou pelo menos
não deixar que a raiva fosse o único elo
de ligação entre pai e filho, claro
que não posso dizer que fui salvo,

mas sei o quanto posso amá-los, agora
 já adultos, ou quase, e sei também quantas
 vezes eles já me resgataram de
 momentos de raiva, de bile negra,
 de pequenas (ou grandes) hamartíias,
 não permitindo, de algum modo,
 que a força preponderante entre nós
 fosse negativa, por isso, a herança
 maior que gostaria deixar para eles,
 meus super-heróis sem capa ou espada, é
 que, caso queiram ter filhos, que os
 amem o quanto for possível
 amá-los

(MEIRA, 2016 p. 8-10)

Não seria exagero dizermos que “Super-heróis” destoa de todos os poemas que abordamos de Caio Meira até aqui. A radicalização quase melodramática de um tom emotivo povoado de evidentes marcas biográficas parece indicar uma espécie de “acerto de contas pessoal” já adiantado por um breve trecho de “De como e quando se descobre uma falcatrua”, poema de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, onde lemos: “quando chega ao edifício/ Marquês de Herval, resolve dar um pulo no Berinjela, ver se tem a / *Carta ao pai* do Kafka. Um dia ele também vai ter de escrever uma / carta a seu pai que, apesar de morto, ainda o assombra” (MEIRA, 2013 p. 87).

Mesmo do ponto de vista estrutural, “Super-heróis” se destaca da obra de Caio Meira. Em primeiro lugar por sua extensão, o mais longo poema dentro da poética do autor – trata-se de cem versos, sendo que o segundo poema mais longo do poeta, precisamente “De como e quando se descobre uma falcatrua”, conta com setenta e sete – e, em segundo lugar, por fazer uso de versos curtos, centralizados na página, ao invés da aproximação com a prosa que predomina em sua produção – a poética de fôlego largo, tal qual formulada por Alberto Pucheu. Caberia ainda ressaltar que chama a atenção em “Super-heróis” a larga predominância de decassílabos (de fato, o poema se compõe de sessenta e três decassílabos, uma esmagadora maioria se comparada com a segunda métrica mais utilizada, a endecassílabo, com dezessete ocorrências), tamanho de verso que se mantém como uma espécie de “tendência métrica geral” do poema, quebra apenas pelo último verso, dissílabo.

No que toca ao cenário inicial montado pelo poema, “Super-heróis” é especificamente melodramático: seu ponto de partida é o auge do sensacionalismo e apelo sentimentalista na cobertura jornalística do

assassinato de Ennis Cosby, filho do comediante americano Bill Cosby, em 16 de janeiro de 1997. A frase emblemática “*he was my hero*”, dita pelo comediante pressionado por repórteres para uma declaração assim que soube da morte de seu filho, se tornou uma espécie de símbolo do “circo midiático” que envolveu o caso, sendo estampada como manchete em diversos jornais e revistas de ampla circulação nos Estados Unidos.

É precisamente essa manchete sensacionalista e apelativa que Caio toma como uma espécie de *leitmotiv* a partir do qual o poema se construirá. A frase de Bill Cosby, dita em um contexto extremamente traumático, causa impacto por alçar o filho a um estatuto heroico, subvertendo o lugar-comum de uma identificação heroica na figura paterna. É essa subversão do “vetor heroico” na relação pai-filho que parece pôr em perspectiva, no poema, uma série de fragmentos mnemônicos da figura fantasmática de um pai morto, e, ao mesmo tempo, um contexto imediato do recente nascimento de dois filhos (caberia ainda ressaltar que 1997, ano do assassinato de Ennis Cosby é o mesmo ano que Caio Meira publica *Corpo Solo*, livro dedicado aos seus dois filhos gêmeos).

Para além de uma questão unicamente de inversão – isto é, da possibilidade de que tudo se reduza ao fato do filho poder ser identificado como herói pelo pai – parece operar, dentro do poema de Caio como que duas figurações ou duas modalidades do heroísmo. De um lado, temos uma figuração do herói como um ideal estático, intimamente ligado com sua perduração fantasmática na imagem do super-vilão. Trata-se de uma cadeia sequencial na qual heróis/supervilões se sucedem na relação pai e filho inexoravelmente através dos tempos. Do outro lado, temos uma espécie de figuração dinâmica, cujo modelo não é simplesmente uma inversão do “vetor heroico”, mas sim a vigência de sua *possibilidade de inversão*. Nessa segunda alternativa do heroísmo, o que predomina é a ambiguidade e a reversibilidade dos papéis em questão.

No que toca à primeira figuração heroica, esta marcada pela perpetuação de uma ordem passada, arcaica e traumática, caberia ressaltar pelo menos duas cenas marcantes. A primeira, na qual o nome de um *herói* romano antigo se transforma em pretexto para uma humilhação pública – “numa manhã de / domingo, diante de toda a família / ele disse que eu não chegava nem /na unha dele, eu não tinha mais / do que seis, sete anos, e não chegava / nem na unha do grande general romano” –, e a segunda, quando a imagem paterna parece se perpetuar fantasmaticamente na forma da imobilidade do papai heroico

ou, ainda, na impossibilidade de sua inversão – “pois ele permaneceu / sendo meu vilão já que não pude / ser seu herói”.

O que as duas cenas parecem trazer para o primeiro plano é da ordem de um heroísmo trágico, vivido como uma espécie de dívida para com uma linhagem arcaica de grandeza que não se presta a uma inversão de papéis e que se perpetua, em sua frustração, no registro traumático. O vínculo entre esse primeiro “sistema de heróis” e um paradigma trágico ainda poderia ser apontado por uma série de ocorrências de vocábulos do universo semântico da tragédia grega. O *genos*, a *hamartia*, ou ainda a “bile negra” (tradução direta do *mélan cholè*, humor cujo desequilíbrio, segundo a teoria humoral hipocrática, provocava o quadro da melancolia) parecem associar, nesse contexto, a tragicidade do primeiro modelo de heroísmo a uma tragicidade muito específica: a grega.

Caberia observar o quanto, se retomarmos os apontamentos de Jean-Pierre Vernant, o poema de Caio não apenas remete ao universo da tragédia grega, mas incorpora a própria estrutura trágica de um heroísmo que era, mesmo no contexto grego, colocado nos moldes de uma dívida com o que é “herdado e repercutido pelas fibras do *genos*”. Vernant nos aponta o quanto é precisamente na medida em que o herói se coloca não mais como um “modelo” mas como um “problema” (ambas expressões de Vernant) que o heroísmo trágico se constitui. Para retomarmos os termos do helenista francês: “a tragédia tem, como matéria, a lenda heroica. Não inventa nem as personagens nem a intriga de suas peças. Encontra-as no saber comum dos gregos, naquilo que eles acreditam ser seu passado, o horizonte longínquo dos homens de outrora” (VERNANT e VIDAL-NAQUET, 1999, p. 215).

Vernant propõe, portanto, como “matéria prima” mesma da tragédia grega, isto é, como seu “problema central”, essa dívida para com um passado arcaico e grandioso. O conflito que líamos, portanto, na cena da humilhação infantil por conta do nome próprio, se coloca como genuinamente trágico, na medida em que, para retomarmos Vernant, o sujeito aparece, como no herói trágico, ora projetado “num longínquo passado mítico, herói de uma outra época, carregado de um poder religioso terrível” (*Ibidem*, p. 13), ora diante da sua própria inabilidade diante da necessidade de agir apesar de sua total incapacidade para tal (precisamente como ocorre, no poema de Caio, na cena da incapacidade de salvar seu próprio pai em seu leito de morte).

É interessante ainda o quanto a caracterização de Vernant da *harmartia*, a culpa trágica do herói, mantém diversos ecos para com “Super-heróis”, na medida em que aquela se perpetuaria pela

transmissão de uma mácula pela linhagem pai-filho desde suas raízes imemoráveis:

A culpabilidade trágica constitui-se assim num constante confronto entre a antiga concepção religiosa da falta, poluição ligada a toda uma raça, transmitindo-se inexoravelmente de geração em geração sob a forma de uma *áte*, de uma demência enviada pelos deuses (*Ibidem*, p. 50).

É evidente que toda essa primeira relação de heroísmo enquanto realidade traumática de uma ordem rígida “vetorial” – isto é, direcional e irrevogável – parece se enquadrar muito facilmente não apenas no esquema do heroísmo trágico proposto por Vernant, mas também na mesma estrutura que abordamos, a partir dos textos de Freud, nos termos de uma identificação melancólica ou masoquista. A mesma cena de humilhação por conta do ideal frustrado, isto é, por não corresponder à grandiosidade do nome do célebre herói romano, poderia ser descrita nos termos de uma humilhação por não corresponder a um ideal do eu “medido e avaliado” pela figura tipicamente censora e sádica que molda o super-eu: a figura paterna.

Assim como no modelo melancólico/masoquista freudiano de formação do super-eu, no poema de Caio, o eu parece se sentir “odiado e perseguido” pela imagem paterna ao invés de amado. É a frustração o que opera essa imagem paterna marcada pelo caráter punitivo, severo e censor que se perpetua fantasmaticamente como motivadora dos “fracassos, impotências, / medos, temores” do eu.

É nesse contexto, porém, que, a fala de Bill Cosby parece inaugurar uma espécie de “segundo sistema” de heróis. Trata-se de um modelo de ambiguidade e reciprocidade no qual o papel heroico se alterna entre pais e filhos, isto é, tanto estes são heróis para aquele quanto aquele é um herói para estes. De fato, se apontamos o quanto um elemento central para o humor era uma identificação *até certo ponto*, o poema de Caio parece colocar em cena precisamente o que nesse “até certo ponto” pode ser lido como uma estrutura ambígua, dinâmica e fluida.

Dissemos que o humor parecia se colocar em um duplo limite, isso é, uma negociação que oscilava entre a identificação completa e a impossibilidade de qualquer identificação com a figura paterna. Caio Parece jogar com uma noção semelhante ao colocar o estatuto heroico como fluido e ambíguo. O que tratamos como um “segundo sistema” de heroísmo parece escapar tanto da *perpetuação* do *genos* trágico (que decorreria de uma identificação completa com a imagem paterna)

quanto da experiência de uma paralização frente ao impasse causado pelo desamparo (que remontaria a uma submissão ao fantasma e à experiência melancólica/masquista de abandono).

Assim como no paradigma do humor, não se trata de extrapolar nem a identificação com a figura paterna nem sua impossibilidade, mas sim de manter-se no *até certo ponto* de maneira a romper com a temporalidade circular trágica dos heróis/super-vilões a partir da prevalência da *possibilidade de inversão* do papel heroico. Ninguém é herói nem tampouco é paralisado pela incapacidade de sê-lo porque esse papel está aberto para ser posto em jogo desde a vigência de sua reciprocidade e ambivalência.

Essa possibilidade ainda nos conduz de volta aos textos freudianos a partir de um ponto distinto do que abordávamos. Se o papel do herói pode ser posto em *jogo*, caberia observar o quanto, em “Escritores criativos e devaneios”¹⁰⁷, Freud, partindo da ambiguidade do vocábulo “*Spiel*” que designaria, em alemão, tanto o jogo infantil quanto a interpretação teatral, propõe uma aproximação entre o jogo, a criação poética e o humor. Tomemos um trecho significativo da argumentação de Freud:

When the child has grown up and has ceased to play, and after he has been laboring for decades to envisage the realities of life with proper seriousness, he may one day find himself in a mental situation which once more undoes the contrast between play and reality. As an adult he can look back on the intense seriousness with which he once carried on his games in childhood; and, by equating his ostensibly serious occupation of today with his childhood games, he can throw off the too heavy burden imposed on him by life and win the high yield of pleasure afforded by *humor*. (FREUD, 2001 [1908] p. 421-422)

O “devaneio” – *Phantasien* – é proposto por Freud em uma estrutura muito próxima da que líamos no humor: uma situação que desfaz, momentaneamente, o “contraste entre o jogo (ou a encenação) e

¹⁰⁷ Cabe aqui marcar o quanto a tradução para o português do título alemão *Der Dichter und das Phantasieren*, não permite, em sua opção pela tradução de *Phantasien* por “devaneio”, uma ponte direta com o *Phantasien* proposto por Ernst Bloch, traduzido, nas edições em português por “sonho diurno” (provável tentativa de aproximação do *day-dreaming* inglês). Nos voltaremos a uma ponte possível entre Bloch e Freud através do humor mais a frente.

a realidade”, aliviando o fardo pesado imposto pela vida a partir de uma *ambiguidade* entre a “intensa seriedade” e os “jogos infantis”. A abertura do papel heroico ao jogo – ou à interpretação, se seguirmos a ambivalência de *play/Spiel* – se coloca, assim, como um devaneio: uma maneira de *usar* o lugar do herói sem ser por ele esmagado, ou ainda de identificar fantasia e realidade *até certo ponto*.

É, ainda, precisamente em “Escritores criativos e devaneios”, que Daniel Kupermann vai encontrar, em seu estudo sobre o humor freudiano, uma figura que serve como contraponto à imagem do herói formado pelo modelo melancólico/narcísico. Trata-se da imagem, proposta por Freud, do órfão. Diferentemente do herói, que nas palavras de Freud, é aquele que pode dizer “nada pode me acontecer” (manifestação máxima de um eu narcísico superinflado, chamado por Freud de “sua majestade o eu”), o órfão seria aquele que traria para o centro da questão a sua capacidade *imaginativa*, o seu *Phantasieren*.

Kupermann sugere que “a figura do órfão se oferece como verdadeiro contraponto à do herói indestrutível, identificado *de modo absoluto* com o pai idealizado” (KUPERMANN, 2005, p. 34). Trata-se de uma possibilidade de identificação que assume “a falência da pretensão de possuir qualquer garantia transcendente (idealizada) de onisciência e onipotência, atributos do pai da horda há muito ausente” (*Idem*), e flagra, em sua própria condição de orfandade, a condição de possibilidade da atividade imaginativa. Tomemos um último trecho de Kupermann que parece falar diretamente a alguns dos pontos que viemos tratando a partir do poema de Caio Meira:

O órfão, aquele que utiliza positivamente a força motriz da sua imaginação onipotente, não é, entretanto, um iludido, muito menos um herói que crê que nada pode lhe acontecer. Longe da ilusão fálica daquele que acredita ser efetivamente o pai idealizado, o órfão, bem como o humorista, sabem-se castrados e identificam-se apenas até certo ponto com o pai, o suficiente para a constituição de um ideal do ego portador do signo da alteridade no psiquismo, (KUPERMANN, 2002, p. 76)

O órfão aparece, portanto, na argumentação de Kupermann, precisamente como essa figura que, diferentemente do herói, mantém o estatuto da identificação narcísica dinâmico e provisório, isto é, na chave do *até certo ponto*. O órfão sabe-se impotente, e apenas por sabê-lo, pode reajustar “os elementos da realidade de uma forma mais satisfatória” (KUPERMANN, 2002 p. 77), ultrapassando o desamparo

de uma situação de abandono através da fantasia que lhe possibilita reconquistar o afeto do acolhimento.

O que viemos lendo, nesse sentido, no poema de Caio, nos termos de um “segundo sistema da heroicidade”, a mobilidade do papel heroico, aparece em Kupermann como uma potência própria da capacidade de devaneio do órfão, o que sabe que não existem heróis possíveis que não os que são formulados por sua própria fantasia para escapar da compulsão masoquista a sofrer. Nesse cenário no qual ninguém é herói, todos, podem desempenhar seu papel enquanto acolhimento, ou, na formulação sintética de Kupermann “Onde não há heróis, há Eros” (*Idem*).

O órfão se coloca, assim, como uma deriva de tudo o que vínhamos associando à imagem heroica clássica e trágica, portadora de uma dívida impossível de ser quitada com uma linhagem grandiosa perante a qual este se descobre, sempre, fraco e impotente¹⁰⁸. Por previamente se saber desamparado, humano e frágil, o órfão usa o semblante heroico/paterno em seu benefício: *interpreta-o* à maneira de uma imagem afetuosa para poder economizar o *páthos* trágico do desamparo.

Se a imagem do órfão, em sua caracterização pela potência imaginativa, parece nos distanciar do ponto central para o poema de Caio, isto é, o afeto amoroso, basta nos voltarmos para a cena específica que constitui o órfão freudiano, recuperada por Kupermann, para retornarmos: o órfão é proposto por Freud como aquele que, se dirigindo a uma entrevista de emprego, passa a projetar imagens de acolhimento, reconquistando a proteção paterna perdida na infância (FREUD, 2001 [1908], p. 424). Assim como na imaginação do órfão freudiano, o “segundo sistema de heroicidade” do poema de Caio é marcado pela reconquista do amor e do acolhimento perdidos e pela possibilidade de experienciá-los como forma de escapar do desamparo angustiante.

O vetor trágico que se propagava de pai para filho não está, nesse sentido, apenas “invertido” mas sim destituído de sua fixidez e estabilidade através de um estatuto que preza pelo ambíguo, dinâmico e recíproco do registro do amor. A própria experiência do que figura como

¹⁰⁸ Caberia ainda observar o quanto essa estrutura heroica, cujo modelo privilegiado não é outro do que a imagem de Prometeu, foi ainda foco da atenção de Freud em “Personagens psicopáticos no palco” (Freud, 1996 [1995]), no qual encontramos uma estrutura muito próxima do que flagraremos, em nosso tópico seguinte, nos termos de uma “entelêquia da culpa”, conforme sua formulação benjaminiana.

uma atitude “heroica” se desloca da grandiosidade marcial de um general romano para a capacidade de amar. Ser “heroicamente resgatado” se revela, portanto, uma maneira de se escapar da ordem masoquista/melancólica através do amor. Se é verdade que a dramaticidade do poema de Caio parece avessa a leveza típica do dito humorístico, “Super-heróis” traz os mesmos elementos que estão em jogo no funcionamento metapsicológico do humor e mantém a mesma questão central deste: a possibilidade de converter a figura tirânica do super-eu, essa instância traumática das primitivas escolhas objetais frustradas, em um signo do amor e do acolhimento.

Sentir-se “amado” pelo super-eu, essa *quase* impossibilidade metapsicológica que permitiria poupar a compulsão trágica para sofrer, se coloca como o que quebra definitivamente com o “primeiro sistema” de heróis. Trata-se, ainda, de uma quebra que ecoa também na instância métrica, rompendo com a predominância decassílabo do poema através do último verso, dissílabo, “amá-los”. O amor, essa outra heroicidade, se coloca, ao fim de “super-heróis” como um afeto ambivalente no qual sentir-se amado e amar são indissociáveis. É, finalmente, apenas na medida em que o estatuto heroico passa a ser regido pelo afeto que o heroísmo se desvencilha de sua linhagem trágica: o “peso” do trauma fantasmático é suspenso e a “incapacidade genética para amar” se converte na própria experiência afetiva de acolhimento.

7.3 *Uma tirada de cena*

Ao nos voltamos para a poesia de Paulo Henriques Britto, pareceremos desviar consideravelmente do foco de nossa discussão. Trata-se, em verdade, de uma mudança de cenário mais do que uma de assunto: poderemos flagrar, no correr de nossa investigação, as mesmas questões que viemos abordando a partir de Freud e da poesia de Caio Meira. No que toca, porém, ao nosso ponto de partida para tanto, ele dificilmente poderia ser mais contrastante com nossa leitura de “Super-heróis”: a série de sonetos de Paulo Henriques Britto “Até segunda ordem”.

Publicada pela primeira vez na revista *Inimigo Rumor n° 2* e reunida em *Trovar claro*, (BRITTO, 1997), a série compõe-se de cinco sonetos intitulados por uma sequência intervalar de datas – “(10 de outubro)”, “(9 de novembro)”, “(21 de dezembro)” etc. – todos em tom epistolar, versando sobre informações diversas a respeito de uma rede de contrabando articulada na fronteira do Brasil. Desde os primeiros versos do primeiro poema, “(10 de outubro)” –“até segunda ordem estão

suspensas / todas as autorizações de férias / viagens, tratamentos e licenças. / é hora de pensar em coisas sérias” (BRITTO, 1997 p. 35) –, somos jogados dentro de uma conversa já iniciada, sem qualquer apresentação e sem dados que permitam reconstituir uma trama precisa ou mesmo a identidade dos personagens envolvidos. A sucessão de sonetos, rigorosamente metrificados, é absolutamente lacunar, elucidando eventos e contratempos pontuais referentes ao trânsito ilegal de mercadorias em uma sintaxe extremamente fluida, muito próxima da oralidade.

É marcante, nesse sentido, o efeito de inadequação (esse traço recorrente das teorias clássicas do cômico) promovido pelo contraste entre a estrutura rígida do soneto e a fluidez da fala. Apesar de se tratar de uma característica recorrente na poesia de Paulo Henriques Britto – conforme já ressaltamos em nossa leitura de “DE VULGARI ELOQUENTIA”, em nosso segundo capítulo –, esse descompasso é especificamente marcante em “até segunda ordem”. Paulo chega a acentuar esse contraste através de recursos que parecem plasmar a mais radical coloquialidade a mecanismos de um preciosismo parnasiano, tais como pares de rima entre diferentes línguas – “amanhã / Taiwan” – ou ainda em rimas preciosas que se amparam em efeitos fonéticos da oralidade frequentemente negligenciados em contagens de sílabas métricas – como em “Alex / é que se” – sem para isso fazer concessões a um vocabulário rebuscado ou a qualquer tipo de inversão sintática.

De fato, a série “Até segunda ordem” já foi aproximada de um campo semântico próximo ao que viemos tratando aqui, isto é, como exemplo de um “humor, irreverência e insubmissão” (ALENCAR, 2016, p. 43) em relação à estrutura canônica do soneto, um “coloquialismo irreverente” para com o peso tradicional da forma fixa. Muito pouco foi dito, porém – e aqui começamos a retomar nossa investigação a respeito do humor em sua acepção freudiana – sobre o último soneto da série. Se desde o primeiro poema do bloco estamos jogados em um diálogo que já começou (e sem possibilidade de afirmar de forma inequívoca sequer uma continuidade no personagem endereçador), após uma série de sonetos que indicam um desentendimento nas transações, o bilhete final parece tematizar, sem sombra de dúvida, o fechamento da série e a interrupção da comunicação:

(19 de Janeiro)

Até esta chegar às suas mãos
eu já devo ter cruzado a fronteira
Entregue por favor aos meus irmãos
os livros da segunda prateleira

e àquela moça – a dos “quatorze dígitos”-
o embrulho que ficou com teu amigo.
eu lavei com cuidado o disco rígido.
os disquetes back-up estão comigo.

Até mais. Heroísmo não é a minha.
A barra pesou. Desculpe o mau jeito.
levei tudo que coube na viatura,

mas deixei um revólver na cozinha,
com uma bala. Destrua este soneto
imediatamente após a leitura.
(BRITTO, 1997 p 43)

Do ponto de vista da temporalidade inscrita no soneto final da série, valeria observar que esta situa, mais do que em uma temporalidade do “fim” da comunicação, na de um epílogo. Não se trata de um anúncio do encerramento das comunicações – ou de um fim que virá – mas sim de uma série de instruções e recomendações que restam para o receptor *após* o personagem enunciador já ter abandonado a cena – “até esta chegar até suas mãos” – e atravessado a fronteira para preservar sua vida.

Trata-se ainda de uma fuga claramente “anti-heróica”, fato que torna especialmente interessante a estrutura rítmica predominante no soneto em questão: o decassílabo heroico. À maneira de todos os poemas da série, “(19 de Janeiro)” segue um mesmo esquema rígido de métrica decassílabo, mas a predominância do decassílabo heroico (dez ocorrências do total de catorze versos) parece se tornar ainda mais importante neste soneto, em especial pelo jogo quase provocativo presente no nono verso, “Até mais. Heroísmo não é a minha”, no qual a sílaba tônica do vocábulo “heroísmo” cai na sexta sílaba poética, precisamente a caracterizadora do decassílabo heroico.

Se os quartetos enumeram instruções diversas de como proceder no cenário deixado pra trás (uma espécie de “instruções para uma queima de arquivo”), ao nos voltarmos para os tercetos, o que situamos como um “anti-heroísmo” parece se tornar propriamente o centro da questão. Em primeiro lugar, a caracterização da fuga parece incorrer em uma absoluta ausência de culpa¹⁰⁹: a única justificativa para a fuga nos é

¹⁰⁹ Caberia aqui observar que o poema de Paulo parece montar, no que tange a culpa trágica, um cenário muito próximo do que vínhamos lendo em Caio Meira, com a diferença de que, se neste a culpa é colocada diretamente e

apresentada sem qualquer traço de remorso “a barra pesou. Desculpe o mau jeito”. De maneira semelhante ao que abordamos em nossa leitura de “Sonetinho de verão”, a quebra com o contexto “pesado” da culpa trágica é feita a partir de uma flagrante banalidade.

Em segundo lugar, caberia ainda atentarmos para a cena montada pelos dois primeiros versos do terceto final: um revólver com uma bala, deixado para trás. Encontramos ali algo como nossa principal chave de leitura, isto é, a construção e subsequente abandono de uma cena suicida. Mais do que apenas uma fuga anti-heroica para viver, o personagem parece deixar para trás a cena heroica por excelência: submeter sua própria vida.

É interessante, nesse sentido, que essa atitude demissionária do suicídio (este que é o limite último da melancolia, segundo Freud, mas já retomaremos esse ponto) parece reconfigurar o tom da temporalidade epilógante do soneto: não se trata um poema que fala “após o fim” como faria um epitáfio ou um bilhete suicida, mas como uma nota ou manual

“dramatizada”, o poema final de “até segunda ordem” parece apenas apresentar o resultado de sua recusa. Nosso interesse na culpa trágica e no heroísmo se desenvolverá a partir daqui seguindo os apontamentos de Walter Benjamin, de forma que caberia ressaltar alguns pontos possíveis de uma trajetória alternativa, partindo dessa mesma questão e passando pelas proposições de Giorgio Agamben em “Comédia” (AGAMBEN, 2014 [1978], p. 15-44). O foco da discussão do texto de Agamben é desdobrar as implicações da escolha por parte de Dante Alighieri em nomear seu *Magnum opus* como uma *comédia*. Agamben sugere que longe de representar uma escolha arbitrária (conforme a crítica costumaria atribuir) com base em estereótipos lexicográficos, a titulação cômica implicaria, antes, em uma “tomada de posição com respeito a uma questão essencial: a culpa ou a inocência do homem perante a justiça divina” (*Ibidem*, p. 26). Agamben sugere, nesse contexto (o que nos interessa particularmente), que “a tragédia aparece como a culpabilização do justo e a comédia como a justificação do culpado” (*Idem*). Fica evidente, nesse contexto, o quanto, se tomarmos os termos de Agamben, tanto em “Super-heróis” quanto no soneto final de “Até segunda ordem”, o que parece se colocar é uma alternativa de desculpabilização, isto é, de alívio do peso da culpa trágica, precisamente essa herdeira tão direta, nos textos freudianos, da internalização de um super-eu sádico e censor. Ainda que não nos interesse esboçar aqui uma contraposição entre o cômico e o trágico (o que incorreria um extenso trabalho de distinção terminológica, visto que ambos os termos aparecem com sentidos muito diferentes em Agamben, Freud e Benjamin), caberia ressaltar que o que viemos tratando nos termos metapsicológicos do funcionamento do “humor” poderia ser francamente aproximado do que Agamben identifica como a desculpabilização que é operada na comédia.

de instruções “a quem possa interessar” após uma fuga pela *vida*. O soneto final da série parece ainda resistir a sua aproximação com um bilhete suicida – essa apoteose máxima da “significação” da morte auto-infligida – não apenas por abandonar o suicídio propriamente dito, mas por instruir a sua própria destruição em um tom mais próximo de uma “queima de arquivos” típica da crônica investigativa do que de uma “queima da obra” (que se revestiria de um caráter grandiloquente e significativo).

A recusa da cena suicida, essa fuga anti-heroica do enfrentamento com a morte, se mantém, assim, no soneto final de “Até segunda ordem” na mais absoluta banalidade. É preciso levar em consideração, nesse contexto, que mais do que uma cena qualquer, essa recusa joga com um elemento dificilmente menosprezável no que possa se chamar de uma “modernidade poética”. De fato, Walter Benjamin já propôs esse embate do herói com a sua morte como a cena paradigmática e fundante da modernidade em pelo menos três contextos¹¹⁰. Cabe nos voltarmos brevemente a cada um deles (não exatamente em uma ordenação cronológica mas em sua exata inversão), observando suas implicações para essa recusa do suicídio bem como para nossa própria investigação a respeito do humor.

Primeiramente, e cremos que se trata da associação mais direta, nos remetemos aos estudos de Benjamin a respeito de Baudelaire. Benjamin reconhece no poeta francês um marco fundador da modernidade poética precisamente a partir de um vínculo intrínseco entre a imagem do artista e a do herói (BENJAMIN, 1989 p. 67). Em seu clássico fragmento “A modernidade”, Benjamin é taxativo nesse ponto: “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que para viver a modernidade, é preciso uma constituição heroica” (*Ibidem* p. 73).

¹¹⁰ Existe ainda um quarto momento, não exatamente a respeito do suicídio, mas no qual Benjamin articula os mesmos elementos que se tornarão centrais para a questão do heroísmo, em especial a culpa trágica do herói: trata-se de “As afinidades eletivas de Goethe” (BENJAMIN, 2009 [1922]). A estrutura, porém, do heroísmo e da culpa é razoavelmente a mesma que está presente em dois de seus textos anteriores, “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (BENJAMIN 2011 [1915], p. 13-48) e “Destino e caráter” (BENJAMIN 2011 [1919], p. 89-100), de maneira que nos voltaremos apenas a uma leitura mais detida de um desses textos, no qual a questão parece estar colocada de maneira mais direta, “Destino e caráter”.

O heroísmo proposto por Benjamin não é, certamente, o mesmo que flagrávamos na poesia de Caio Meira, um heroísmo trágico grego. Seu limite último, porém, continua sendo o mesmo ato extremo, “tão interessante quanto perigoso”¹¹¹ (FREUD, 2010 [1915], p. 137), para retomarmos Freud, o suicídio. Nas palavras de Benjamin:

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morde. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões (*Ibidem*, p. 74-75)

Frente a esse contexto no qual o suicídio moderno não é renúncia, mas sim paixão heroica, o desfecho da série de poemas de Paulo Henriques Britto, essa “fuga anti-heróica” para a vida, se situaria como uma deliberada recusa do que Benjamin nos coloca como *a própria conquista da modernidade*. Se Benjamin nos diz que “a modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (*Ibidem*, p. 94), o poema de Paulo parece montar precisamente esse mesmo cenário apenas para abandoná-lo, cruzar a fronteira e viver.

A ação que se dá ao final de “até segunda ordem”, construir a cena do suicídio para abandoná-la, se aproxima, nesse sentido, do que líamos em “Super-heróis” de Caio Meira: trata-se de uma tentativa de recusar um paradigma moderno estruturado pela “compulsão a sofrer” melancólico/masquista. Se no caso de Caio essa alternativa se colocava nos termos de uma suspensão da cadeia de “super-vilões” através de uma chave da reciprocidade afetiva, no poema de Paulo a questão é a de um “abandono de cena”, uma recusa do *pathos* heroico em uma fuga pela vida.

Caberia ressaltar (antes de passarmos ao nosso segundo cenário benjaminiano de leitura) que não se trata, ao final de “Até segunda ordem”, de um impedimento ou uma descaracterização jocosa ou irônica desse “altar moderno” que é o suicídio, mas sim de uma recusa de

¹¹¹ Caberia ainda ressaltar o quanto também no célebre diagnóstico sobre a modernidade de Freud, *O mal-estar na civilização* (Freud, 1996 [1929]), a questão gira em torno de uma incapacidade de lidar com a *culpa* derivada da internalização, no super-eu, da figura paterna.

assumir esse papel. Desse modo, novamente nos reaproximamos de nossos apontamentos a respeito da poesia de Caio Meira, na medida em que o heroico é tomado como um papel *possível*, aberto para seu jogo (ou interpretação), mas nunca assumido completamente. Trata-se, ainda, de um gesto também próximo a do condenado à morte na anedota freudiana, para quem a caracterização de si mesmo enquanto mártir estaria à disposição, mas escolhe deixar a última palavra ao humor anti-heroico.

Alguns dos mesmos termos retornam em nosso segundo contexto possível de leitura, *A origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2013 [1925]), ou, mais precisamente, na caracterização do “drama de mártires”, subcategoria do drama barroco que tem por centro, precisamente, o sofrimento da figura heroica. Se Benjamin dirá, em seu texto sobre Baudelaire que “a modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio”, este nos diz, sobre o drama barroco alemão, que “a poesia trágica assenta na ideia do sacrifício” (*Ibidem*, p. 108), nomeadamente, o sacrifício do herói:

Ele [o herói trágico] estremece ante o poder da morte, mas como algo que lhe é familiar, próprio e destinado. A sua vida desenvolve-se a partir da morte, que não é o seu fim, mas a sua forma, pois a existência trágica só chega à sua realização porque os limites, os da vida na linguagem e os da vida do corpo, lhe são dados *ab initio* e lhe são inerentes. (*Ibidem*, p. 116)

Não pretendemos aqui empreender uma identificação direta entre a noção de sacrifício trágico (retomada, por Benjamin, também da tragédia grega) e o suicídio como signo da modernidade. De fato, a inexistência de uma instância transcendental que incida sobre o sacrifício conferindo-lhe sentido, é, precisamente, um dos pontos pelos quais Benjamin opõe a tragédia clássica ao drama barroco. O que nos interessa observar é o quanto a imagem do herói mantém, em todos estes cenários (de Freud a Benjamin, de Caio Meira a Paulo Henriques Britto), um vínculo incontornável e tenso com a morte e a sua significação.

O que nosso segundo cenário de leitura adiciona à nossa discussão é o fato de o resíduo trágico presente na imagem sacrificial do herói se manifestar na noção de um destino a ser cumprido pela consciência culpada. Não é de pouca importância que um dos traços mais marcantes dos tercetos do soneto final de “Até segunda ordem” seja uma completa ausência de culpa, “A barra pesou. Desculpe o mau

jeito”. Relido desde nosso segundo cenário benjaminiano, a desculpabilização se desdobra em um rompimento com o *destino heroico* de uma morte teleológica, ou ainda em uma quebra com a “enteléquia do acontecer na esfera da culpa” (*Ibidem* p. 133), nos termos do filósofo alemão. Tomemos um trecho de Benjamin a respeito:

O destino desliza ao encontro da morte. Não é castigo, mas expiação expressão da entrega da vida em culpa à lei da vida natural. No destino e no drama de destino, a culpa à volta da qual tantas vezes se elaborou uma teoria do trágico, está no seu elemento. No decorrer da ação trágica, um herói assume e internaliza esta culpa, que segundo as antigas normas, é imposta aos homens a partir de fora pela desgraça. (*Ibidem*, p. 135)

Essa fuga de cena tão logo quanto “a barra pese” interrompe a “antiga norma” da culpa e da “compulsão a sofrer” perpetuada no *genos* das linhagens trágicas como uma necessidade do sacrifício, seja em sua figuração na tragédia grega, no teatro barroco alemão ou no heroísmo moderno. Essa mesma “tirada de cena” é, ainda, o que nos leva ao nosso terceiro contexto de leitura benjaminiano. Trata-se de um texto de sua juventude, “Destino e caráter” (BENJAMIN, 2011 [1919], p. 89-100)¹¹².

¹¹² Caberia aqui um breve excuro a respeito de outro texto da juventude de Benjamin que se volta para os mesmos tópicos que viemos abordando, trata-se de “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” (BENJAMIN, 2011 [1915], p. 13-48). A relação entre o herói trágico e a enteléquia da culpa aparece, em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin” a partir de uma dupla atitude do herói frente à morte: a coragem e a timidez. Mais interessante do que uma contraposição (que Benjamin lê como uma passagem entre dois textos de Hölderlin que seriam duas versões diferentes de um mesmo poema), o que nos interessa é o quanto ambas as alternativas se assentam sobre um solo comum, isto é, na medida em que a timidez é situada por Benjamin como “a completa passividade que é a essência do corajoso” (BENJAMIN, 2011 [1915], p. 46). Tanto coragem quanto timidez se colocam, para Benjamin, como atitudes heroicas na medida em que (o que nos interessa particularmente) “o poeta não precisa temer a morte, ele é um herói porque vivencia o centro de todas as relações” (*Ibidem* p. 45), um “parentesco entre todos os viventes” (*Idem*). Trata-se, nesse sentido, de uma caracterização que mantém ecos possíveis com a resposta de Sigmund Freud à Romain Rolland ao início de *O mal-estar na civilização*, isto que Rolland flagrava como a origem do sentimento religioso nos termos de um “sentimento oceânico” de conexão com todos os viventes, um deslimite para com tudo que existe. Se recordarmos ainda o quanto o próprio Freud, em sua resposta aponta que, se entendeu bem o que Rolland sugere, trataria-se do “consolo oferecido

O que nos interessa nesse curto texto de Benjamin é o quanto alguns dos mesmos termos da morte, do herói e da culpa se reconfiguram, conforme o filósofo alemão, em uma reflexão a respeito do “destino”, desloca seu espectro de análise do contexto trágico para o cômico. No que toca aos seus apontamentos sobre a tragédia, o esquema geral é o mesmo (e se aproxima francamente dos termos que abordamos desde Jean-Pierre Vernant): a tragédia teria fundado o homem moral, o herói no qual culpa e expiação se misturam. Alguns de seus apontamentos, em “Destino e caráter”, são, de fato, muito semelhantes aos que já perpassamos em outros de seus textos: se na *Origem do drama trágico alemão* Benjamin nos dirá que o destino é a entelúquia da culpa, no texto de 1921, o filósofo propõe que “o destino é o nexa de culpa do vivente” (*Ibidem*, p. 94).

Algo diferente, porém, ocorreria na comédia, na qual, diferentemente do herói, encaramos um personagem que, segundo Benjamin, “caso estivéssemos diante de suas ações na realidade e não no palco, deveríamos chamar de patife” (*Ibidem*, p. 97). Tomemos um trecho da conclusão do filósofo alemão:

A grandeza da comédia de costumes repousa nesse anonimato do homem e de sua moralidade, em meio ao desdobramento mais elevado do indivíduo na unicidade de seu traço de caráter. Enquanto o destino desenrola a imensa complicação da pessoa culpada, enquanto ele expõe a complicação e o elo constrangedor de sua culpa, o caráter dá, em contraposição a esta servidão mítica, a resposta do gênio. A complicação torna-se simplicidade, o *fatum*, liberdade. Pois o caráter da personagem cômica não é o do espantinho dos deterministas, ele é a luminária cujos raios tornam visível a liberdade de suas ações (*Ibidem*, p. 97)

No paradigma cômico suspende-se o “dogma da culpa natural inerente à vida humana” (*Ibidem*, p. 97-98), e opera-se uma desculpabilização a partir de uma suspensão da cadeia trágica¹¹³. Os

por um dramaturgo original e um tanto excêntrico ao seu herói que enfrenta uma morte auto-inflingida” (FREUD, 1996 [1929] p. 74), é curioso que tanto Freud quanto Benjamin parecem reconhecer esse “sentimento oceânico” em estreita relação com um heroísmo trágico e com o suicídio.

¹¹³ Novamente, cabe fazer referência a proximidade desses termos para com a leitura de Giorgio Agamben de Dante Alighieri em “Comédia” (AGAMBEN,

mesmos pontos que permitem a Benjamin propor, nesse sentido, uma teoria do cômico, nos reaproximam do que buscávamos ler, a partir da poesia de Paulo Henriques Britto e de Caio Meira na chave do humor: uma suspensão da “compulsão a sofrer” ou da “entelêquia da culpa” decorrente da identificação narcísica com um heroísmo pautado pelo paradigma melancólico/masquista.

Esse eixo comum que alinha o cômico benjaminiano¹¹⁴ ao humor freudiano parece ainda abundar na poesia de Paulo Henriques Britto, ocasionalmente de maneira direta, produzindo claros ecos com alguns dos apontamentos teóricos que traçamos até aqui. Se percorrermos sua obra, versos como “Seria trágico se não fosse bobagem. / Seria uma solução se houvesse um problema / possível de resolver” (BRITTO, 2003 p. 69) ou ainda “Só não dói mais porque não é preciso. / se fosse o caso, a dor era pior. / Não há nada nisso de extraordinário [...] Tanto / faz. A dor continua. Hoje é sábado” (BRITTO, 1997 p. 91) parecem trazer essa mesma recusa de uma tragicidade inerente à compulsão a sofrer, ou ainda uma renúncia a uma espetacularização da dor¹¹⁵. A poesia de Paulo não nega, nesse sentido, o sofrimento, mas sim a sua *necessidade* compulsiva trágica, a “entelêquia da culpa” proposta por Benjamin.

Cabe observar que as duas modalidades do humor que viemos tratando até aqui através da poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto mantém um eixo comum: a dependência da figura do herói (seja ele retomado do contexto da tragédia grega ou em sua faceta tipicamente moderna). Ao abordar, porém, ao final de “Destino e caráter” a comédia de costumes, Benjamin intui uma quebra com o paradigma trágico a

2014 [1978], p. 15-44), na medida em que, para o filósofo italiano, o cômico consistiria na “justificação do culpado”.

¹¹⁴ Cumpre ressaltar que Benjamin esboça uma teoria sobre a comicidade também em *Origem do drama trágico alemão* (BENJAMIN, 2013 [1926], p. 129-132), inclusive perpassando tópicos que mantêm alguma semelhança com o que vínhamos lendo desde “O humor” de Freud – em especial quando intui um movimento que oscila “entre a infantilidade que ri e a seriedade adulta que se horroriza” (*Ibidem*, p. 130) –, porém, dado que seu foco é, ainda, o drama trágico, a comédia aparece sempre emoldurada por este – “o drama cômico faz-se pequeno e entra, por assim, dizer, no drama trágico” (*Ibidem*, p. 131) – e sua análise se limita à figura, familiar ao drama trágico, do intriguista.

¹¹⁵ Alguns outros exemplos mais prototípicos poderiam ser apontados no quarto fragmento da série “*Bonbonnière*” (*Ibidem*, p. 101), na primeira das “três epifanias triviais” (BRITTO, 2003 p. 69) ou no sexto dos “dez sonetóides mancos” (BRITTO, 2003, p. 62).

partir da entrada em cena do anonimato do homem comum. De fato, se nos debatemos até aqui com as figurações do humor a partir do deslocamento da imagem do herói, cabe agora tentarmos flagrar uma segunda alternativa para o humor, uma alternativa que se afaste do tom grandiloquente do heroísmo e se mantenha dentro de um esquema mais afeito ao cotidiano e ao comezinho. Trata-se do último ponto ao qual nos voltaremos em nossa investigação.

7.4 *Humor em tom menor: a menos insistente das utopias*

Retomemos, brevemente, alguns pontos que perpassamos até aqui. Nosso percurso partiu do conceito de humor freudiano e nos levou, através das poesias de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, a um contexto de deslocamento da imagem do herói, seja em sua associação a uma caracterização trágica de dívida para com um passado grandioso, seja em sua figuração tipicamente moderna sob o signo do suicídio. Em ambos os poetas, o que parecia estar no centro da questão era um embate com a morte (ou semelhantes possibilidades traumáticas) que não se esgotava nem na reafirmação aporética do sofrimento nem em sua negação, mas mantinha diferentes modulações de uma ambivalência. O que flagramos como humor se coloca assim como essa maneira de jogar com o papel heroico e acreditar na tragédia *até certo ponto*: até o ponto de poder encarar a tragédia iminente sem por ela ser esmagado, tornando-a desimportante.

Cabe agora emprendermos uma espécie de movimento reverso, partindo de nosso cenário de heróis e mártires e retrocedendo, por uma via distinta (e consideravelmente mais breve), de volta à questão do humor. Tomemos, como novo ponto de partida, a vinculação, proposta por Ilit Ferber, do conceito de melancolia à imagem do mártir na filosofia de Walter Benjamin.

Em *Philosophy and melancholy: Benjamin's Early Reflections on Theater and Language* (Ferber, 2013), Ilit Ferber empreende uma detida leitura da permanência da noção de melancolia na obra benjaminiana. Ferber perpassa, inclusive, uma contraposição à melancolia freudiana¹¹⁶, situando seu argumento, portanto, em um

¹¹⁶ É interessante o quanto a proposta de Ilit Ferber poderia ser situada como paralela à nossa própria. Seu interesse pela questão da melancolia em Benjamin a leva a uma contraposição com Freud, frente ao qual Benjamin se torna mais interessante na medida em que não restringe esta a um quadro clínico patológico em oposição ao luto “saúdavel” (Ferber não se volta para a continuidade que a

cenário muito próximo ao que viemos tratando até aqui. No que toca especificamente a questão do mártir, Ferber se volta para a questão em seu subcapítulo sintomaticamente intitulado “*Pain and Spectacle*”.

A autora ressalta o quanto a herança de uma concepção católica do martírio aparece em diversos momentos no texto de Benjamin – em trechos como, por exemplo, “é preciso ter em mente o parentesco entre o drama do Barroco e os autos religiosos medievais, em especial o modo como neles se apresenta o tema da Paixão” (BENJAMIN, 2013 [1925], p. 72) – e retoma a etimologia da palavra “*martyr*”, indicando a estreita dependência de uma “espetacularização da dor” no sacrifício heroico:

The greek word *martyr*, the etymological source for the German *Märtyrer*, denotes a witness. The word’s origin places the martyr’s suffering in the context of the visible or witnessable in two possible senses. First, it is linked to the martyr’s own witnessing of God’s presence, marked by the very fact of suffering itself, which could not be feasible without such presence; second, it has to do with the fact that for the martyr to be so defined, his suffering and agony has to be witnessed by others, rendered publicly visible. The meaning of his suffering is thus defined by the communal nature of his pain (FERBER, 2013 p. 97)

O que seria central, portanto, na figura do herói/mártir – cujo conflito deve ser procurado, segundo Benjamin, na “forma única, grega” (BENJAMIN, 2013 [1925], p. 108) do sacrifício – é que, mais do que sofrer ou morrer, ele precisa ser visto morrendo e sofrendo. O martírio, essa “morte como crise”¹¹⁷ (*Ibidem* p. 109) precisa ser *dramatizada* para

melancolia vai ter na obra freudiana, se desdobrando na segunda tópica e no modelo para a própria formação do super-eu). De nossa parte, nosso interesse na questão do humor em Freud nos conduziu a um diálogo com Benjamin, mas é em Freud que ela está mais desenvolvida, na medida em que Benjamin não possui, salvo algumas breves intuições a respeito do cômico, uma teoria do humor tal qual buscamos esboçar aqui.

¹¹⁷ É evidente que os termos de Benjamin nos oferecem ainda uma ponte para com o conceito, que já tratamos em nosso primeiro capítulo, de “discurso de crise” de Marcos Siscar. De fato, a proposição da crise como um *topos* fundador da poesia moderna permite diversos paralelos com esse mesmo modelo martírico que retomamos aqui desde Benjamin e sua leitura de Baudelaire. Siscar aponta, por exemplo, que a “energia de afirmação do *heroísmo moderno* está diretamente ligada à capacidade que a poesia tem de reconhecer essa crise,

que o personagem “herói” possua qualquer sentido (o que torna ainda mais relevante a nossa discussão a respeito dos poemas de Paulo Henriques Britto nos quais o sofrimento é tomado como banal e radicalmente “não-espetacularizável”).

É por meio de termos muito próximos que Ernst Bloch situou também, em um breve excurso, uma teoria do humor a partir da recusa do papel de mártir. Se nossa investigação se voltou para o humor a partir de um dos textos menos lidos de Freud¹¹⁸, não deixa de ser curioso o fato de ser a partir de um fragmento que é completamente ignorado pela fortuna crítica de Bloch (ao menos até onde nos levaram nossas pesquisas) que encontraremos um caminho que nos reconduzirá, do herói mártir, de volta ao humor.

Em seu “*Excursus: Obstruction and tragedy on the way toward real self-invention*”, Bloch, que vinha, em sua primeira grande obra, *The spirit of utopia* (BLOCH, 2000 [1923]), empreendendo uma discussão a respeito da paixão de Cristo¹¹⁹, se volta para o fato de que o herói

ou seja, de reconhecer-se em crise” (SISCAR, 2010 p. 42, grifo nosso). Nossa própria tentativa de priorizar a categoria do humor a partir da poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto como uma recusa do heroísmo moderno, poderia ser colocada como uma tentativa de “desdramatizar” a crise, escapar *até certo ponto* desse *topos*. Se Siscar nos alerta que “a crise poética tem uma ligação estreita com a focalização de um corpo morto” (*Ibidem* p. 53) que não é outro que o “cadáver daquilo que chamamos poesia” (*Idem*), nossa tentativa poderia ser situada, finalmente, como um esforço de suspender, até certo ponto, esse cenário fúnebre e voltar nossa atenção para as pequenas “fugas pela vida”, seja na desculpabilização e recusa do cenário suicida, no caso de Paulo Henriques Britto, seja no rompimento com a linhagem de “super-vilões” pela chave do amor, no caso de Caio Meira.

¹¹⁸ Caberia ainda ressaltar uma proximidade cronológica entre os textos que se tornaram centrais para nossa tentativa de esboçar uma teoria do humor. A *Origem do drama trágico alemão* é publicado em 1926, um ano antes da conferência “o humor” de Freud (1927) e apenas três anos após a publicação de *The spirit of utopia* de Ernst Bloch (1923) – “Destino e caráter” está um pouco mais distante, tendo sido publicado em 1919 – de maneira que, em um mesmo intervalo de cinco anos (oito, se quisermos incluir “Destino e caráter”), os três autores perpassaram, em excursos e obras periféricas, por intuições muito semelhantes entre a figura trágica do herói e a sua subversão através do humor (ou da comédia, no caso de Benjamin).

¹¹⁹ Embora ultrapasse largamente nossas intenções aqui, caberia ainda sinalizar para o quanto os mesmos heróis parecem esboçar uma “linhagem” trágica ocidental sem uma origem definida, mas cujos expoentes mais significativos são, ao menos nas obras que perpassamos até aqui, Prometeu, Édipo, Moisés e

precisa, incontornavelmente, sofrer para ser caracterizado como um herói. O fato de que alguém *precise sangrar* (*Ibidem*, p. 218), constitui, nesse sentido, um centro problemático do cristianismo que levará Bloch a articular alguns dos mesmos tópicos que viemos perpassando até aqui.

Bloch passa pelo mesmo ponto ao qual Benjamin se voltou em “Destino e caráter” para caracterizar o trágico: o fato de que a morte do herói seja a “revelação de seu caráter”. A preocupação central do autor de *O princípio esperança* é a respeito da possibilidade ou não da liberdade do ser humano em um contexto trágico no qual prevalece a mesma “entelêquia da culpa” benjaminiana¹²⁰. Se o herói não experiencia a morte como um “infortúnio ou uma punição” mas como o evento que significa toda a sua existência, isto é, se sua morte sempre *produz um significado*, o herói trágico sempre estaria pré-determinado por uma instância teológica (*Ibidem*, p. 220-221):

Tragedy is a becoming-God, a disclosure of the God only still living, sleeping in man, God’s monologue within the creature, a disclosure of God before himself, but the immanent God

Jesus Cristo. De fato, Freud aproximaria a imagem de Prometeu de um protótipo de destino trágico (da mesma maneira que Bloch o fará, situando-o como imagem privilegiada para o pensamento utópico enquanto “primeiro rebelde”) em *Moisés e o monoteísmo*, ao retomar reflexões de Otto Rank. O herói seria, tipicamente, uma “criança recém-nascida condenada à morte ou ao abandono, geralmente por ordem do pai ou de alguém que o representa” (FREUD, 1997 [1938], p. 12) e que “após ter crescido, redescobre seus pais aristocráticos depois de experiências altamente variadas, vinga-se do pai” (*Idem*). Não seria difícil, nesse sentido, esboçar paralelos entre essa verdadeira cadeia hereditária que ligaria o pensamento trágico grego ao messianismo judaico, ao católico, e finalmente à proposição de Freud do complexo de Édipo e, por extensão a toda a formulação da segunda tópica e seu super-eu moldado à imagem paterna. Tal investigação escaparia muito de nosso cenário de leitura através dos poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, mas caberia manter em mente o quão longe essa genealogia trágica da “entelêquia da culpa” vivida pela chave de um heroísmo masoquista/melancólico parece apontar.

¹²⁰ Bloch refuta ainda, em seu argumento anti-teológico, uma “teoria kármica” que se colocaria como uma última guarida da teologia para a *significação* da morte na forma de um significado imanente e homogeneizante da vida na imagem do destino (*Ibidem*, p. 221-221). Caberia ressaltar que parece ser precisamente esse resíduo teológico que ressoa na “timidez” proposta por Benjamin como algo da ordem do “místico” e “cosmológico” (em “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”) e no “sentimento oceânico” proposto por Romain Rolland a Freud.

thereby awakens the transcendent one to life [...] drama allows the attainment of fullness, it shapes finally "real" human beings, and so the anarchy of chiaroscuro comes to an end (*Ibidem*, p. 219-220)

A “verdadeira liberdade” aparece, para Bloch, apenas quando a “mais simples das sensibilidades” entra em cena, isto é, quando nos aproximamos do humor. O humor (que o filósofo alemão diferencia, assim como Freud o fizera, da noção de cômico) aparece, segundo Bloch, quando o herói não tem diante de si nada além dele mesmo enquanto encara falha após falha, infortúnio após infortúnio (*Ibidem*, p. 223) essa “anarquia de chiaroscuro” que é a existência tomada dentro de sua radical impossibilidade de *significação*.

Trata-se, nesse sentido, de uma estrutura semelhante à que Benjamin lê na comédia de costumes, com a diferença de que Bloch parece querer isolar, dentro do amplo espectro da comédia um “núcleo” específico: a impossibilidade de apreensão de uma significação da existência comum. Se seguirmos as proposições de Bloch, o humor não se resume a um embate com as grandes tragédias ou a um confronto com a morte (como ele aparece em Freud), mas reside ainda (e principalmente), nos pequenos infortúnios cotidianos. Tudo que resiste cotidianamente ao afeto melancólico sem a necessidade de uma significação por um lastro teológico se converte em um ambiente privilegiado pra esse desdobramento de um “humor em tom menor” (expressão que usaremos para diferenciá-lo do “humor patibular” anti-heroico).

Nesse ponto, falamos quase que diretamente à poesia de Caio Meira. Alberto Pucheu, em sua resenha a *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* chama a atenção para o fato de todo poeta inventar um dicionário próprio, “um conjunto de palavras afetivas que quer ganhar corpo na escrita” (PUCHEU, 2007 [2004], p. 63) e que, no caso específico de Caio Meira, ocorre uma verdadeira “explosão vocabular” a partir da “ordinariedade cotidiana que nos circunda” (*Idem*), descobrindo o poético (e, de nossa parte, o humor) “em cada insignificância” (*Ibidem*, p. 64).

Se essa “ordinariedade cotidiana”, essa busca pelas “coisas mais palpáveis / sólidas” (MEIRA, 2013 p. 87), é um traço presente na poesia de Caio Meira desde seu primeiro livro, *No oco da mão* (e que tem em *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer* um marco inequívoco), cremos que a questão de sua resistência a uma significação, parece estar colocada de maneira mais interessante no bloco de abertura que dá título a seu penúltimo livro: “Um romance”.

Composto por nove poemas, todos intitulados por um artigo indefinido “um” e diferentes substantivos que apontam para uma breve cena – “um abraço”, “um beijo”, “uma manhã”, “uma canção” ou “uma separação” –, “Um romance” se aproxima, à primeira vista, do bloco ao qual nos voltamos em nosso segundo capítulo, “entre outros: fotografias”: todos os poemas retratam uma breve cena, narrada em primeira pessoa. Diferentemente, porém, do que predomina em “entre outros: fotografias”, todos os poemas se dão em um contexto de um relacionamento amoroso e se endereçam a uma segunda pessoa, por vezes referida diretamente – “indo e / vindo entre o que você tem de matéria e o / imaterial que infla sua carne” (*Ibidem*, p. 19) –, e em outras vezes incluída em uma primeira pessoa do plural – “quando nos encontramos e nos abraçamos por apenas / alguns segundos” (*Ibidem*, p. 17).

Se a própria construção dos títulos dos poemas pela estrutura “artigo indefinido + substantivo” parece trazer, de início, o caráter comum e banal de todo o “romance” – isto é, que o bloco de maneira geral retrate cenas de *um* romance qualquer – um de seus poemas parece se voltar para essa banalidade de maneira mais detida. De fato, em “Uma tarde”, mais do que flagrar uma cena banal de uma tarde ordinária, Caio parece propor uma cena que toma a própria inespecificidade cotidiana, isto é, a característica mesma de “ser qualquer uma” da tarde que passa, flagrada desde sua total incapacidade de ser significada:

Uma tarde

nossa vida se desentranha de si mesma como quem se pesca
a si mesmo
como se diz lá em goiás de quem sai
pra pescar à tarde e volta pra casa sem um peixe sequer
sem que se cumpra a tarde de pescaria sem
que um peixe, por menor que seja,
morda a isca e seja puxado pra fora
d’água
diz desse pescador sem o peixe, da pescaria sem
a captura, diz-se
que voltou pra casa com o dedo enfiado
no cu, assim pensei em todos esses anos
de nossas vidas com o dedo enfiado no cu
sem cumprir nossa viagem
nessa tarde em que ficamos lado a lado ou qualquer outra
voltando pra casa saindo
de casa entrando saindo de casa sem

a captura cotidiana efetiva total dissimulada espontânea
 plebeia ilusória
 falsa original sofrida inventada artificial postiça parcial
 narrada régia
 fingida imaginária criadora quimérica fantasiosa elaborada
 chorada prosaica por todos esses anos com o dedo enfiado
 sem capturar nossa tarde, com seus cheiros e brilhos,
 as tardes
 que escoam pelos dedos e pelos cabelos e caem
 como meus pelos e cabelos que agora entopem os ralos
 e canos
 dessa tarde em que circulamos agora
 (MEIRA, 2013 p. 22)

“Uma tarde” parece jogar diretamente com a impossibilidade de se atribuir sentido à própria inespecificidade de “uma tarde”. O que definiria, no poema, a característica “qualquer” da tarde é precisamente a negativa de sua valorização, seu mero suceder frustrado. Se a vida se coloca como um “pescar a si mesmo”, “uma tarde”, de maneira mais radical do que os outros poemas de “Um romance”, aponta não para uma cena mas para o que em toda cena escapa, para a impossibilidade da pescaria, ou ainda, para a pescaria frustrada: para o pescador que volta para casa “com o dedo enfiado no cu”.

O poema não parece se colocar, dessa forma, como um elogio de qualquer natureza à banalidade: a vivência cotidiana não é apresentada como uma resposta possível ou como uma via de saída dos “grandes problemas”. O cotidiano interessa antes desde o incômodo de sua efetiva vacuidade de sentido, desde sua ordinariedade, ou, finalmente, desde a frustração de qualquer “captura” (caberia ainda fazer menção à pluralidade de possibilidades abertas para essa captura trazida no exaustivo encadeamento paratático de vinte e três adjetivos entre os versos dezoito e vinte e três).

O verso final do poema, “dessa tarde em que circulamos agora”, ainda nos permite uma alternativa de leitura através da retomada de nossa discussão empreendida no segundo capítulo. A designação dêitica – não mais “uma tarde”, mas “essa tarde” – parece inserir a discussão da “incapturabilidade” cotidiana dentro das estruturas linguísticas dos *shifters*, fazendo com que a “pescaria frustrada” se aproxime do próprio estatuto linguístico de incapacidade de determinação. A resistência à *significação* de “uma tarde” se abriria, assim, para uma ambivalência puxada pela polissemia do vocábulo “significação”: a tarde seria resistente a ser *significativa* ao mesmo tempo em que resistiria a ser *significada*.

De certa maneira, a mudança de “uma” para “essa”, ou ainda, da indeterminação genérica para a imprecisão da reatualização dêitica, poderia ser tomada (se continuarmos seguindo os apontamentos de nosso segundo capítulo) como uma espécie de primeiro indício de uma subversão da estrutura de lamento pela incapturabilidade da tarde. Se, ao final do poema, encontramos uma contemporaneização dêitica que coloca o poema e nós mesmos, enquanto leitores, no interior dessa tarde qualquer, seu mecanismo de indicação abre indefinidamente a possibilidade de significação para novas reatualizações. Ainda que “uma tarde” possa não ser *significativa* ela ainda se dá, ao fim do poema, na abertura possível de sua reatualização pragmática e da atividade, sempre incompleta, de *significação*, não qualquer significação, mas uma significação indicativa: “essa tarde”. Retomemos, porém, a linha de nossa investigação a respeito do humor.

“Uma tarde” nos coloca no centro da questão do humor enquanto deriva do paradigma teológico tal qual a encontramos proposta por Bloch em seu excuro e que tratamos nos termos de um “humor em tom menor”: não se trata de uma subversão da heroicidade (que, de fato, não tem qualquer lugar no poema), mas sim da incapacidade de significação dos pequenos infortúnios do dia-a-dia. Algo, porém, da estrutura do humor tal qual líamos em Freud parece persistir na medida em que o poema de Caio opera por uma espécie de “desdramatização” dessas pequenas tragédias cotidianas, uma espécie de aceitação muito próxima da “economia do afeto desagradável” do texto freudiano (resguardadas as devidas proporções do contraste entre “uma tarde” e o dito humorístico do condenado à morte).

Se podemos falar efetivamente de uma “desdramatização” presente em “uma tarde”, algo que nos direciona a uma linha comum entre o humor freudiano e blochiano, é precisamente esse termo que Joel Birman, em sua contribuição ao volume *Seria trágico... se não fosse cômico* (BIRMAN, in KUPERMAN e SLAVUTSKY, 2005, p. 81-110), ressalta como a questão central, não apenas para o humor, mas para a teoria freudiana como um todo.

Birman parte de uma proposição da desdramatização do “estilo dramático” da narrativa neurótica como uma formulação alternativa para a própria operação psicanalítica: “é a desdramatização narrativa o que se impõe aqui, de forma a retirar momentaneamente a intensidade negativa que alimenta a resistência, possibilitando então a melhor circulação psíquica das experiências dolorosas” (*Ibidem*, p. 89). Logo a seguir, o psicanalista aponta, abrindo seu argumento para um espectro consideravelmente maior, que “a constituição do discurso freudiano foi

forjado pelo contraste entre o chiste e o drama, isto é, pelo deslocamento de um desses registros para o outro” (*Ibidem*, p. 92), finalmente propondo a questão que nos interessa, a desdramatização, como um paradigma de leitura da teoria freudiana desde sua fundação no tratamento da histeria:

É importante evocar que, já no parágrafo final de psicoterapia da histeria, Freud fazia referência à referida desdramatização do infortúnio, na experiência analítica, ao enunciar a transformação crucial da ‘miséria histórica’, em ‘infelicidade banal’. Todo o projeto ético da psicanálise está condensado neste fragmento, pois o que está decididamente em pauta é a desdramatização da ‘miséria histórica’ e o reconhecimento efetivo de que a existência humana é permeada pela dita ‘infelicidade banal’. (*Ibidem*, p. 93-94)

A “infelicidade banal”, retomada por Birman de Freud, traz, assim, para o primeiro plano precisamente essa alternativa de “desdramatização” que buscamos ler no poema de Caio Meira: uma operação da mesma natureza do que líamos em “Super-heróis” ou no soneto final de “até segunda ordem” (mas certamente em menor escala). A “infelicidade banal” não aparece como uma via de escape dos “grandes problemas” – a morte de deus, a impossibilidade da escrita ou a possibilidade do suicídio – mas sim como uma convivência possível com infortúnios “menores”, que não são “usados” para a construção teleológica de qualquer sentido ou narrativa dramática, mas que não deixam de ser experienciados afetivamente.

Trata-se, nesse sentido, de uma segunda formulação possível para o que sugerimos nos termos de um “humor em tom menor”: a reinvenção de uma relação afetiva com um cotidiano desvinculado de qualquer valoração que não a própria banalidade de sua pequenez. Essa espécie de afeto liminar¹²¹ ainda fica evidente ao final de outro poema de “Um romance”, “Uma canção”: “a contrapelo / de todo princípio para infringir vigências e efeitos dessa / viagem em que sou passageiro, como uma folha ao vento, / mas que vigora em mim como contrato sem promessa, sem / celebração, a não ser o próprio ato que escapa de si mesmo” (MEIRA, 2013, p. 24).

¹²¹ É interessante que estamos aqui em termos muito próximos às noções barthesianas de uma “carga existencial” da “pura e misteriosa sensação da vida” com as quais nos deparamos em nosso terceiro interlúdio.

Poderíamos ainda remontar esse “humor em tom menor” (que parece ser a tônica de “Um romance”) como uma característica recorrente (talvez até mesmo predominante) na poesia de Caio Meira. Quando, em “Entre-fôlegos de um basqueteiro solitário”, por exemplo, Caio nos coloca frente à possibilidade de ganhar na mega-sena acumulada, a resposta se dá na mesma ancoragem em fragmentos de uma “infelicidade banal” de uma tarde qualquer: “o que pode restar de alguém que um dia ganhou tantos milhões / de dinheiros // poderá caminhar à tarde, pegar o metro em Botafogo e ir ao centro / da cidade procurar um livro no sebo? // poderá dormir com o rosto encostado no vidro, e não / saltar no ponto de descida?” (MEIRA, 2013 p. 71).

Se nos voltarmos agora para a poesia de Paulo Henriques Britto, diversos poemas trazem também esse dado de uma incapacidade de significação dos infortúnios cotidianos. É bem verdade que esse “efeito” produzido pelo humor parece mais programático em Paulo do que em Caio, sendo colocado, tematicamente, de maneira muito mais insuspeita do que líamos em “Uma tarde”. Encontramos, por exemplo, em “Mosaico”, poema de *Formas do nada*, “os dias a amontoar-se / como se rumo a um sentido, / algo que se assemelhasse / a uma meta, ou um destino” (BRITTO, 2012 p. 66), mas cujo padrão indecifrável apenas serve como “um resguardo. / um remédio contra o medo // de não haver – nem padrão / nem projeto, nem destino – no mundo, nada senão / o amontoar-se dos dias” (*Idem*).

Esse “remédio” ou “resguardo” que se constitui pelo próprio amontoar-se insignificante dos dias¹²² se coloca na mesma chave do que propomos, desde Bloch, como um “humor em tom menor” ou em Caio Meira como a celebração do “próprio ato que escapa de si mesmo”. Trata-se de uma maneira de desdramatização dos infortúnios cotidianos e vivência afetiva da “infelicidade banal” que retomamos desde Birman e Freud. Não se trata de uma “fuga pela vida” que deixa para trás o cenário suicida, mas sim uma pequena vivência afetiva, uma despreziosa forma de obter prazer à revelia dos afetos, talvez não angustiantes como na fórmula freudiana, mas cotidianamente frustrantes.

Caberia nos determos no segundo poema da série “*Biographia literaria*”, de *Formas do nada*, no qual essa figuração do humor

¹²² Alguns outros exemplos mais prototípicos poderiam ser lidos em “O aqualouco” (Britto, 2013 [1982] p. 69), “Trompe l’oeil” (Britto, 2003 p. 74), “Matinal” (Britto, 2007 p. 10) ou no quinto poema da série “Gramaticais” (Britto, 2007 p. 43).

enquanto afeto pelo cotidiano frustrado aparece associada à mesma proposta de rompimento com uma constituição de um sentido teleológico tal qual líamos em Bloch:

II

Não volta mais, aquele voo cego
rumo ao que nunca esteve lá, porém
só surge em pleno ar. E não renego
a rota tonta que segui. Ninguém
se faz em linhas retas. Todo porto
a que se chega é a meta desejada.
E o caminho tomado, por mais torto
acaba sempre sendo a exata estrada
a dar naquilo que, afinal, se é.
Assim, todo e qualquer passado, até
o que se esqueceria, se pudesse,
vai pouco a pouco virando uma espécie
de bala que se chupa com leite,
mesmo se azeda. Isso, chupe. Aproveite
(BRITTO, 2012, p. 30)

A partir de uma espécie de retomada ou revisionismo próximo do que abordávamos em nosso primeiro capítulo a partir dos “Balanços”, o poema de Paulo Henriques Britto parece trazer para o centro da questão algo muito semelhante ao que líamos em “Uma tarde” de Caio Meira, isto é, uma tentativa de lidar com a “infelicidade banal” que emana das “rotas tontas” e dos fragmentos insignificantes e insignificáveis do passado.

Bloch nos diz, em seu excurso, que “a representação de uma vida até poderia estar no seu fim se uma pista de maior importância não continuasse se enrolando sobre si mesma” (*Ibidem*, p. 224 tradução nossa¹²³), e é precisamente esse “enrolar sobre si mesmo” – *curl upward from below* – que Paulo parece trazer nos termos de uma “rota tonta” ou um “caminho torto”. Trata-se, a rigor, da própria incapacidade de constituição de um “sentido” para o “acumular-se dos dias”.

A impossibilidade de construir um sentido teleológico para os “infortúnios cotidianos” não significa, porém, e aqui é que parece residir esse “humor em tom menor”, que eles devam ser experienciados com um afeto desagradável. Essa conversão final da “infelicidade banal” em uma “bala que se chupa com leite / mesmo se azeda” parece trazer, novamente, o mesmo funcionamento do humor em sua “economia de

¹²³ “the depiction of a life would be at its end if a highly significant trail did not still curl upward from below” no original em inglês.

um afeto desagradável”. Não renegar “a rota tonta” se coloca como uma forma de incorporar a “anarquia de chiaroscuro” (para retomarmos a expressão de Bloch) que impede a concepção de um sentido teleológico por nenhum outro motivo que o afeto.

Se dissemos que o verso final de “uma tarde” nos possibilitava uma retomada dos apontamentos a respeito dos *shifters*, o mesmo acontece com o último verso do poema de Paulo Henriques Britto. “Isso, chupe. Aproveite” nos coloca como referência possível para sua indicação através do imperativo afirmativo conjugado no mesmo “você” que aparecia ao final de nosso segundo capítulo. Não podemos afirmar, inequivocamente, se o “você” em questão se dirige a nós, enquanto leitores, ou se funciona como um pronome indefinido, trazendo, possivelmente a mesma referência (também indicativa, através da primeira pessoa do singular) que aparecia durante o corpo do poema. Mas o que é certo é que o poema de Paulo parece, através de seu último verso, chamar a atenção precisamente para essa zona de imprecisão dos dêiticos que em verdade já operava em todo seu poema mas que se torna muito mais evidente ao lançar mão da segunda pessoa (de maneira, cabe ressaltar, muito semelhante ao que ocorre no verso final do sexto dos “Seis sonetos soturnos”, “este poema não é para você”)

Vimos tentando esboçar uma espécie de “humor em tom menor” como uma modalidade do humor que não depende nem dos cenários grandiloquentes e francamente “pesados” do funcionamento metapsicológico proposto por Freud nem do conflito heroico com a morte ou com o suicídio. Cabe ressaltar, nesse sentido, que Bloch parece flagrar o humor de maneira privilegiada precisamente nesse afeto ambíguo, como uma “bala que se chupa com deleite” mesmo se azeda, ou como uma felicidade que não difere da “infelicidade banal”¹²⁴. É curioso, nesse sentido, o quanto a série de imagens utilizadas por Bloch para dar conta do humor não nega a gravidade e a angústia, mas parece antes *incorporá-las* desde sua desdramatização e potencialidade de serem experienciadas enquanto afeto:

That it is possible, humor, does not mean laughing through tears, in the sense that one could always still lead a happy and dignified life after being

¹²⁴ Esse “humor em tom menor” que retomamos desde Bloch ainda ser muito próximo do ponto ao qual chega Daniel Kupermann, em seu subcapítulo “Felicidade e alegria” (KUPERMANN, 2002, p. 142-148), através do desdobramento um “gaio saber” que não faz distinção entre as infelicidades e alegrias que compõem a existência.

imprisoned in dreams again, while the ground of the world is unchanged, and actually sad. Rather this easing, this uplift means precisely – and here a subtle, enigmatic beam of light, an insight nourished only from within, inexplicable, unsupported, mystical, flashes into this life – that something there is not right, that the tears should not be taken entirely seriously in the face of something invincible in us, however dreadfully real they might appear together with the ground of the world from which they derive (*Ibidem*, p. 224)

Tanto em “uma tarde” quanto no segundo poema da “*Biographia literaria*” o que vemos chamando atenção enquanto “humor em tom menor” ou “infelicidade banal” – chupar a bala, por mais azeda que seja, ou celebrar o próprio ato que escapa de si mesmo – parece se aproximar dessa estrutura sutil e enigmática proposta por Bloch. Trata-se de algo que se dá em lampejos, em pequenos momentos de um afeto ambíguo que parece abarcar a própria gravidade¹²⁵ dos infortúnios.

Caberia, ainda, nesse contexto, nos voltarmos para um último poema de Caio Meira, exemplar desse “humor em tom menor” que liamos em “Uma tarde” – e que ampliamos como uma chave de leitura de todo o bloco “Um romance”. Trata-se, talvez, do maior exemplo dessa “explosão vocabular” da qual nos falava Alberto Pucheu, e que nos permitirá um último desdobramento do humor:

Coisas demais

abrigar (rostos de nomes, ruas de lugares, cidades de casas, livros de frases), ordenar, comer, dar os telefonemas necessários, ter uma paixão transpirando em algum ponto do mundo e do corpo, cuidar do corpo e do mundo, corpo subsistente em determinada posição, a salvo ou na mira de algum perigo”, mundo exibido aos sentidos em diversas superfícies luminosas, cortinas de som, suavidade de um tecido, mas um mundo sempre local, parcial, limitado pelo alcance e pela vontade do encontro, então necessário

sentar-se nalgum ponto implica calar muitas vozes
prementes, emudecer timbre, espessura, comprimento,

¹²⁵Caberia ressaltar que Bloch parece manter, ao final de seu parágrafo, e mesmo na grandiosidade de algumas de suas imagens, uma espécie de “lastro heroico” e místico – esse “algo invencível em nós” – que parece incompatível com o que vínhamos lendo nos poemas de Caio e Paulo.

sufocar aflições que partem de pontos limitados e parciais do mundo, seja em qualquer dos lados da epiderme, seja convertido em fluxo sanguíneo e contração muscular, seja uma suspeita, um sussurro entreouvido ou pressentido, vindo, em aparente paradoxo, de parte alguma, de um ponto vazio, onde não se pode sentar-se, nem mesmo calar

ou dirigir-se, ou imprimir-se, tomar pulso, dar vazão a um aguilhão (escolhido, sabe-se lá como, de dentro do tumulto), o que implica em certo alívio, embora temporário, na pressão do sistema, marcando a passagem do corpo pelo mundo, marcas anotadas, lembradas, revistadas, e que por serem assim tão preservadas se tornam partes efetivas do corpo, apêndices entre o corpo e o mundo, órgãos oficiais dos movimentos de felicidade

ademais, a contrapelo de qualquer utopia, não há confim possível, nem mesmo um fim possível, que não seja o fim de todas as coisas, o apagar definitivo de todos os mundos e todos os corpos, um armagedon particular das forças instiladas nas fibras, do curso dos fluidos, das conduções elétricas que permitem erguer um copo ou evocar um rosto e ligá-lo a um nome

ademais, à proa de qualquer profusão, viver implica esquecer a maior parte dos rastros e concentrar-se no balanço imediato do corpo, nos afagos, no júbilo de ver, toda manhã, a geografia e a história do corpo se reconstituírem no mundo, a musculatura se redesenhar diante do corpo da mulher, que se mostra, que se amplia, que se abre em pernas, cheiros e líquidos (Meira, 2013, p. 78)

O poema inteiro de Caio parece ser uma enumeração exaustiva de fragmentos desconexos e prosaicos que compõe a vivência urbana: um cenário que mistura corpo, lembranças afetivas e estilhaços caleidoscópicos de um dia-a-dia qualquer na cidade. Se “uma tarde” ou o segundo soneto da *“Biographia literaria”* traziam a incapacidade de significar os pequenos elementos diários que estão sempre escapando, “coisas demais” parece sobrepô-los na medida em que eles escapam, soçobram e são, efetivamente, “coisas demais”.

Na penúltima estrofe, o poema de Caio propõe um movimento semelhante ao que líamos no poema de Paulo enquanto incapacidade de

dar sentido à “rota tonta”. Trata-se, em “coisas demais”, da impossibilidade de um “fim possível que não seja o fim de todas as coisas”, de maneira que, assim como resgatamos da proposição do humor de Bloch, o que interessa é precisamente a incapacidade de produzir, dessa enumeração disparatada, qualquer sentido teleológico. Nesse ponto o poema se fecha por uma espécie de *fading*, um “balanço imediato do corpo” redescobrimo seus contornos a cada manhã.

Esse “redescobrir-se a cada dia” ainda nos permite, como movimento final, uma dupla retomada. Primeiramente, das proposições de Bloch a respeito do humor, e em segundo lugar de um último poema de Paulo Henriques Britto. De fato, o excuro sobre a tragédia não foi o único momento da obra de Ernst Bloch no qual o filósofo se voltou para o humor. Quarenta anos após o lançamento de *The spirit of utopia*, Bloch retomou o mesmo conceito (transcrevendo, inclusive, um longo trecho de sua obra de 1923) no subcapítulo “Leveza na profundidade, alegria da luz” em seu *magnum opus*, *O princípio esperança* (BLOCH, 2006 [1959] v.2, p. 431-436).

Diferentemente do que acontece no excuro, aqui o ponto de partida de Bloch já é, diretamente, a leveza que se desdobra em um “súbito tornar-se alegre” próprio do humor. De tudo o que já abordamos a partir do excuro de *The spirit of utopia*, certamente o que o breve subcapítulo de *O princípio esperança* acrescenta é o fato de Bloch inserir essa questão dentro do cenário crítico montado por sua filosofia já amadurecida, situando o humor como “a menos insistente de todas as utopias” (BLOCH, 2006 [1959] v.2, p. 433), que consiste na “transparência daquela leveza e daquela paz de existência que prova que a gravidade é falsa” (*Idem*).

Bloch associa ainda o humor a um elemento de dissolução, e, principalmente (o que é um *topos* recorrente na fase madura de sua filosofia), a uma “saudação de algo que está emergindo” (*Ibidem*, p. 436). O humor parece, nesse contexto, se aproximar novamente do cotidiano precisamente no que neste é a consciência de que “ainda não entardeceu em todos esses dias, ainda não raiou o dia de todas essas manhãs¹²⁶” (*Ibidem*, p. 437). O cotidiano, em sua miríade de infortúnios,

¹²⁶Cabe observar que a frase de Bloch “ainda não raiou o dia de todas essas manhãs” parece uma tradução livre do fragmento do Rígvéda que Nietzsche toma como epígrafe de seu *Aurora*, “there is many a dawn which has not yet shed it’s light”, fragmento ao qual nos voltamos em nosso primeiro interlúdio. A semelhança, porém, se torna mais discreta se retomamos a tradução inglesa da obra de Bloch, onde lemos “It is not the evening to end all these days yet, nor

aponta, em *O princípio esperança*, para uma continuidade, para uma espécie de promessa de vida tomada em uma chave de afeto.

Façamos uma brevíssima capitulação dos últimos pontos que perpassamos até aqui. Se nosso cenário inicial de leitura do humor foi guiado pela fórmula freudiana segundo a qual este seria uma forma de “extrair *prazer* à revelia dos afetos angustiantes”, o que viemos lendo, desde Bloch, como um humor “em tom menor” situa esse prazer dentro de uma instância indecidível entre uma “felicidade/infelicidade banal”. De fato, no correr de nossas leituras, o afeto pareceu um ponto muito mais inequívoco do que o prazer propriamente dito, estando este, quase sempre, envolvido em uma estrutura ambivalente (o que parece ser uma constante no humor), ou sendo vivenciado apenas *até certo ponto*.

Talvez mais do que por ser uma forma de “extrair prazer”, o modelo metapsicológico de Freud chame a atenção pela possibilidade de flagrar um consolo *afetivo* do super-eu. Daniel Kupermann, em sua leitura do conceito de humor freudiano, sugere ainda – através de sua hipótese metapsicológica de uma “identificação sublimatória” – que o humor se daria a partir de uma re-erotização do mundo. O que era, nesse sentido, o rompimento com um paradigma melancólico/masquista e sua inextrincável “compulsão a sofrer”, não difere, em última instância, de uma tentativa de redescobrir o afeto desde um cenário traumático.

No que concerne, finalmente, ao nosso último cenário de leitura, o “humor em tom menor” parece se colocar como uma maneira de trazer para o poema, a despeito dos diagnósticos trágicos mais pesados, a leveza de um afeto cotidiano. Se no seu excursão, Bloch nos propunha o humor como um rompimento com a necessidade de um lastro teológico transcendente inerente ao trágico, em *O princípio esperança* o filósofo nos fala de “aconchego do mundo imanente” e da “imanência de cada aconchego” (*Idem*). cremos que é precisamente o afeto, ou o aconchego, a última chave de nossa investigação a respeito do humor. É um “aconchego” o que parece estar em jogo na atitude, atípica para o super-eu, de “consolar o eu” e é um aconchego o que se coloca ao final de “coisas demais” nos afagos e no júbilo de cada manhã.

Finalmente, é com um aconchego que se encerra “Acalanto”, poema talvez ainda mais atípico para a poesia de Paulo Henriques Britto

the day to end all these mornings” (BLOCH, 1995 [1959], p. 885). É possível que Bloch tivesse o fragmento do Rigveda em mente quando escreveu *O princípio esperança*, mas é necessário ressaltar que o paralelo é menos direto (e menos impressionante) quando nos deslocamos da tradução brasileira para a americana.

do que “Super-heróis” era para a de Caio Meira. Trata-se do poema de fechamento de *Macau*, dado que não é de pouca importância visto que Paulo recorrentemente situa nos espaços de abertura e fechamento de seus livros, poemas que tematizam seu próprio lugar dentro do volume. O último poema de *Macau*, nesse contexto, ao invés de tematizar o fechamento do livro, se volta para o fechamento de “uma noite” qualquer, cotidiana. Não se trata, nesse sentido, de uma preocupação da ordem do “como acabar uma obra”, mas sim de “como experienciar o dia-a-dia”, desde suas pequenas vitórias ou tragédias.

A cena trazida pelo poema é muito próxima das que líamos em “um romance” ou “coisas demais” (e próxima ainda das imagens propostas por Bloch para o humor como a menos insistente das utopias). O cotidiano parece vivenciado não como uma solução para “grandes problemas”, mas tão somente como contato insignificável. Predomina, nesse sentido, a mesma “infelicidade banal”, uma “cotidiana e mínima vitória”: o afeto por tudo aquilo que “se esqueceria se pudesse” e que “vigora como um contrato sem promessa, sem celebração, a não ser o próprio ato que escapa de si mesmo”:

Acalanto

Noite após noite, exaustos, lado a lado,
digerindo o dia, além das palavras
e aquém do sono, nos simplificamos,

despidos de projetos e passados,
fartos de voz e verticalidade,
contentes de ser só corpos na cama;

e o mais das vezes, antes do mergulho
na morte corriqueira e provisória
de uma dormida, nos satisfazemos

em constatar, com uma ponta de orgulho,
a cotidiana e mínima vitória:
mais uma noite a dois, e um dia a menos.

E cada mundo apaga seus contornos
no aconchego de um outro corpo morno.
(BRITTO, 2003 p. 77)

8. INTERLÚDIO 4 (ou epílogo): Segredos e um déjà-vu antes do amanhecer

Ornitorrinco

tem aquela vez que imitei um macaco para arrancar a primeira gargalhada dos meninos

tem o tiro passional, a quantidade de chumbo na água, as anotações rabiscadas na madrugada no caderno verde

tem um cara discursando sobre um caixote numa praça de Londres, outro acaba de afirmar na televisão que tudo é química

tudo é beijo, coxa, intriga, números de telefone esquecidos, sonda orbitando outros mundos

ou tudo poderia ser geografia, economia, ortodoxia, taxionomia de órgãos propulsores, um apêndice supurado, configurações cervicais, o mapa da vida estampado no consultório de um japonês, no centro da cidade

tem todas as aberrações costuradas de modo a parecerem uma obra de arte, mas que são, sobremaneira, inverossímeis

até agora, o destino me tem sido maleável, e junto à mandíbula e ao esporão, junto ao pavilhão auricular a essa altura entorpecido por buzinas e alarmes contra roubo, junto aos molares, cabem dores lancinantes e o desopilar de uma gargalhada

cabe tudo o que entra pela janela do olho e se amontoa com as transcrições, edições de revistas folheadas em sala de espera, diferentes versões de uma mesma sonata de Beethoven

cabem até os estampidos que ninguém ouviu (a árvore que caiu sozinha no meio da floresta) e listas intermináveis de tudo que faz mal à vida

um dia, talvez se chegue à conclusão de que a vida faz mal à vida, e só seremos socorridos por essas coisas de origem remota e misteriosa

esses cachorros equívocos que atravessam cidades e voltam para casa, ou a coordenação das revoadas de pardas às seis horas da tarde

e demais gestos peculiares de todos, híbridos de tudo e de nada, à proa de vontade subcutâneas, pormenores do jogo de forças macroeconômicas (sorbedeterminados pro uma jogada da bolsa de Cingapura)

e se decidirem que a vida faz mal à vida e o mundo estiver por um fio (se digitados os códigos certos), pelo menos deixem-me perpetuar o segredo de algumas misturas

(MEIRA, 2003 p. 25-26)

O ornitorrinco, mamífero do grupo dos monotremados, possui uma história curiosa a respeito do seu descobrimento e taxonomia. O primeiro indivíduo da espécie que foi levado da Austrália para a Inglaterra para ser catalogado gerou tanto estranhamento nos naturalistas ingleses que teve sua veracidade posta sob suspeita. George Kearsley Shaw, primeiro cientista a analisar o animal ainda no final do séc. XVIII, não parecia acreditar completamente na autenticidade do espécime que lhe fora trazido taxidermizado ao qual batizou “*Platypus anatinus*” (o ornitorrinco ainda seria batizado uma segunda vez, por Johann Friedrich Blumenbach, como *Ornithorhynchus paradoxus* antes de receber seu nome científico que perdura até hoje, *Ornithorhynchus anatinus*).

A descrição de Shaw, no décimo volume do “*Naturalist’s Miscellany*”, ressalta que seria preciso uma análise minuciosa para que não se acreditasse, de imediato, que se tratava de uma travessura, uma peça pregada por um bom taxidermista que teria costurado um bico de pato em um quadrúpede qualquer (SHAW, 1799, p. 228). Encontramos, nesse sentido, na primeira descrição científica de um ornitorrinco, o olhar de um naturalista desconfiado, que descreve a espécie sob a constante suspeita de estar sendo enganado.

Cabe observar que a análise de Shaw é cuidadosa e tateante mas não por conta de uma estranheza absoluta do animal. A análise do naturalista reconhece e assinala uma similitude observável entre cada um dos elementos isolados que compõe o “mais extraordinário” dos mamíferos (*Idem*) e outros órgãos de espécies mais familiares – o bico semelhante ao de um pato, a pelagem parecida com a de um castor e uma visão provavelmente similar à de uma toupeira. A resistência, por

parte de Shaw, a asseverar que o ornitorrinco seria uma legítima forma de vida se dá por conta da enorme distância entre as espécies das quais seriam originários os órgãos que lhe pareciam compor o animal. O ornitorrinco se afigura, nesse sentido, sob os olhos do cientista, como uma mistura disparatada de fragmentos conhecidos mas por demais heterogêneos.

O corpo do poema “Ornitorrinco”, de Caio Meira, costura-se à maneira do animal levado taxidermizado a George Shaw. Desde o verso inicial estamos jogados em uma justaposição de fragmentos desconexos com aparentemente pouca ou nenhuma relação entre si, mas, de certa maneira, estranhamente familiares. O poema se forma por uma junção de lembranças afetivas (“tem aquela vez que imitei um macaco”), imagens com pouca ou nenhuma referência (“tem o tiro passional”), práticas cotidianas (“as anotações rabiscadas no caderno verde”, “revistas folheadas em salas de espera”), personagens anônimos (“tem um cara discursando”, “um japonês, no centro da cidade”), diferentes discursos totalizantes desastrados (“tudo é química // tudo é beijo, coxa intriga”), elementos da fisiologia do ornitorrinco que dão a natureza de sua extraordinariedade (“o esporão”), fragmentos da fisiologia humana lida desde um contato com o urbano (o ouvido entorpecido por buzinas) e mais uma série de fragmentos discursivos diversos reunidos como “aberrações costuradas de modo a parecerem uma obra de / arte, mas que são, sobremaneira, inverossímeis”.

Essa verdadeira “anarquia de chiaroscuro”, para retomarmos a expressão de Bloch, se coloca como uma espécie de inventário desastrado e incompleto. O mesmo impedimento de uma significação inequívoca que nos levou, em nosso último capítulo, a uma noção de um “humor em tom menor” (em especial a partir de nossa leitura de “coisas demais”) parece estar presente ainda nessa “costura” de elementos diversos. De fato, nenhum dos fragmentos discursivos se sustenta como portador singular de um sentido privilegiado que ordene, sem restos, a aglutinação geral (o que é ainda mais evidente na sobreposição de discursos totalizantes, incompatíveis uns com os outros, nos versos seis a onze), isto é, todas as contradições parecem ser incorporadas igualmente de maneira deshierarquizada e não teleológica. Tudo se passa, nesse sentido, como se a mesma dissemelhança que estava na base do ceticismo de Shaw se tornasse o elemento constituinte e indispensável para o poema, isto é, a inverossimilhança mesma da aglutinação disparatada.

Essa justaposição só vai ser suspensa no vigésimo terceiro verso do poema. “Um dia, talvez se chegue à conclusão de que a vida faz mal

à vida” se destaca do tom de sobreposição de elementos e introduz um movimento de projeção hipotética. O cenário que se monta a partir daí parece ser o da antevisão da véspera de uma catástrofe final. Trata-se de uma projeção de uma temporalidade do fim iminente, “se o mundo estiver por um fio”, diante da qual o poema passa a se situar como uma espécie de ressalva possível *logo antes do fim*. A ressalva propriamente dita se coloca apenas nos dois versos finais, e parece se afigurar como um apelo que retoma a própria estrutura de “costura” inverossímil de elementos díspares através de uma “mistura”: “pelo menos deixem-me perpetuar o segredo / de algumas misturas”.

Creemos que esse desfecho nos oferece ainda uma imagem privilegiada para desdobrarmos algumas questões pertinentes a um movimento de “fechamento” de um trajeto crítico. Em primeiro lugar, trata-se de uma ressalva que nos possibilita retomar alguns recortes de nosso percurso teórico até aqui, bem como nos permite dar forma a um paradigma possível para nossa própria atividade crítica. De fato, esta ressalva diante da iminência do fim, “pelo menos deixem-me perpetuar o segredo de algumas misturas”, nos permite colocar em perspectiva o próprio espaço de uma “última palavra”, servindo, inclusive, como designação possível para esta presente tentativa de “fechamento”.

Parafraseando Caio, talvez toda conclusão faça mal à vida (ao menos à vida dos textos), de maneira que “perpetuar o segredo de algumas misturas” se colocaria como uma imagem paradigmática para uma alternativa à própria noção de um fechamento conclusivo. Nos colocaríamos, assim, com os versos finais do poema de Caio, em uma espécie de movimento crítico derradeiro que resiste a uma síntese, uma espécie de *fading out*, de um itinerário que se guiou, predominante, a partir de misturas – primordialmente Caio Meira com Paulo Henriques Britto, mas não menos Gumbrecht com Nancy e Koselleck, Agamben com Hartog e Dosse, Benjamin com Bloch, Siscar com Haroldo, Barthes com Brizuela, Jakobson com Benveniste, Burks com Jespersen, Agamben com Derrida, Freud com Benjamin e Bloch.

Dois problemas se impõem, porém, logo de imediato, ao nos voltarmos para os versos finais de “Ornitorrinco”. Primeiramente, a aparente contradição na opção pelo vocábulo “perpetuar” como atividade que se dá em resposta a possibilidade de fim iminente. Em segundo lugar, a própria expressão “perpetuar um segredo” parece resguardar uma natureza ambígua na qual caberia determo-nos. Deixemos, por ora, o primeiro ponto em suspenso e nos voltemos para o segundo.

A expressão “perpetuar um segredo” não nos permite, verdadeiramente, asseverar o que possa ser, efetivamente, tal ação. “Perpetuar” possui tanto a acepção de “fazer durar para sempre” (HOUAISS, 2007) quanto de “transmitir de forma segura” (*Idem*), ao passo que “segredo” admite tanto o sentido de “algo que não se deve contar” (*Idem*) como “algo que se conta em confiança” (*Idem*). Dessa maneira, não sabemos se perpetuar um segredo é “transmitir um segredo de forma segura” (tornando-o menos sigiloso, mas fazendo-o ter uma continuidade no outro) ou “guardar um segredo pra sempre” (o que o faria mais secreto, mas que, no limite o faria também desaparecer).

O *segredo* parece ser, portanto, algo que só se *perpetua* em sua própria destruição ou, ao menos, na ambivalência de seu risco de descaracterização. Um segredo que nunca se conte, que seja *absolutamente* sigiloso, materialmente não existe até ser descoberto, ao passo que um segredo que todos conheçam, definitivamente, não é um segredo.

Há, porém, uma outra acepção de segredo que nos servirá para resolver nosso impasse, oferecendo (não sem certa ironia) uma imagem para nossa “chave” final de leitura. “Segredo” designa, ainda segundo o dicionário Houaiss, o “conjunto de dispositivos que protegem uma fechadura” (HOUAISS, 2007). Mais do que uma chave de leitura, o segredo é precisamente *no que* uma *chave* encaixa. Perpetuar um segredo se colocaria, nesse sentido, como a própria atividade de mantê-lo em sua vigência de estar sujeito a abrir-se ou não às mais diversas chaves de leitura que se ofereçam: nem fechar nem abrir, mas manter ambas as possibilidades ainda possíveis.

Uma leitura que se proponha, por sua vez, a “perpetuar um segredo” se desdobra em uma que não busca encerrar a questão ou decifrá-la mas sim reafirmar a potencialidade de sua cifra. Isto ainda nos permite retomar nosso primeiro problema que havíamos deixado em suspenso, isto é, a respeito do “perpetuar”. Uma proposta crítica que, mesmo diante do fim iminente (ou no espaço dedicado ao “fecho” de seu percurso), não se proponha como última palavra reveladora mas sim como uma remontagem da cifra desautoriza o fim enquanto fechamento e perdura enquanto “segredo” para além de si mesma. Trata-se de uma leitura que insiste, de certa maneira, numa instância utópica, na medida em que, mesmo diante da catástrofe de uma conclusão, ainda prioriza o espaçamento de uma *possibilidade*.

De nossa parte, cremos que a melhor forma de “perpetuar o segredo” de nossas misturas até aqui é, em vez de garantirmos um fechamento inequívoco para nosso percurso crítico através das obras de

Caio Meira e Paulo Henriques Britto, rearmarmos uma cena de leitura na qual alguns de nossos apontamentos ressoem através de novos contatos possíveis. Trata-se, nesse sentido, de montar um último contexto que nos permita potencializar as misturas através de novas imagens que se ofereçam não como uma “chave” que feche ou abra a questão mas como o segredo de uma fechadura, que perdura para além de si enquanto *potencialidade* de abertura e/ou fechamento.

Nossa proposição nos conduz, assim, a um território terminológico marcadamente benjaminiano. Primeiramente, porque propor a “perpetuação de um segredo” como operação de leitura que busca perdurar para além de si remonta ao célebre *Fortleben* proposto pelo filósofo alemão. Nosso gesto derradeiro se traduziria, assim, em uma maneira de garantir a “sobrevivência”, a “pervivência”, a “continuação da vida” ou a “sobre-vida” da obra, conforme nos deslocamos de um tradutor de Benjamin para outro – Fernando Camacho, Karlheinz Barck et all, Susana Kampff Lages e João Barrento, respectivamente, todos reunidos em *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* (BRANCO, 2008).

O paradigma crítico que buscamos esboçar se colocaria, nesses termos, em franco contraste com a atividade do naturalista inglês do qual partimos para nossa leitura do poema de Caio Meira. Para George Shaw diante da carcaça taxidermizada do “extraordinário e inverossímil” ornitorrinco restava apenas descrever os elementos díspares que pareciam formar o animal e acreditar ou não na vida da criatura. Na crítica, porém, a cena parece ser consideravelmente diferente: mais do que atender para a veracidade dos elementos que compõem o “Ornitorrinco”, uma leitura que se proponha a perpetuar seu segredo precisa se reconhecer como parte já diretamente implicada na existência *viva* do poema.

Nos aproximamos, assim, de um segundo cenário terminológico benjaminiano. A oposição entre crítica do “Ornitorrinco” x taxonomia do ornitorrinco parece esboçar um esquema análogo à distinção de Benjamin entre o comentador e o crítico, proposta em seu ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” (BENJAMIN, 2009 [1922]). O trecho é largamente conhecido, mas cabe retomá-lo:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele

apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leveza cinza do vivenciado (BENJAMIN, 2009 [1922] p. 13-14).

O paralelo é evidente, de maneira que não nos deteremos nele para além de dois pontos de correspondência oportuna. Primeiramente, é curioso o fato de o interesse do alquimista na chama ser, segundo Benjamin, porque ela “preserva um enigma”, formulação muito próxima do que viemos aqui abordando como imagem para um paradigma crítico, a “perpetuação de um segredo”.

O segundo ponto que nos interessa na retomada do paralelo benjaminiano, é o fato de que este nos permite reencontrar, em nossa proposição crítica final, o início de nossa investigação sobre Caio Meira e Paulo Henriques Britto como um todo. Encontramos em Benjamin uma metáfora de leitura que se pauta pela vida de uma chama assim como fazia o fragmento de Nietzsche que abordamos em nosso primeiro interlúdio, “Auroreal”. Se ao químico/comentador interessa distinguir cinza e madeira, isto é, princípio e fim, nosso interlúdio/epílogo se mistura, em sua proposição final, com nosso primeiro contexto de leitura. Se retomarmos o fragmento nietzschiano, “perpetuar o segredo de algumas misturas” se desdobraria em uma maneira de priorizar uma leitura que sabe que na chama viva de uma obra que “é necessário que seja queimada” lê-se o bom sinal de que ainda “há muitas espécies de auroras”.

Essa possibilidade de uma espécie de “*déjà-vu*”, via Benjamin, do auroreal, ainda nos levará a uma última cena para “perpetuarmos o segredo de algumas misturas”. Antes disso, porém, cabe nos voltarmos para um aspecto que ainda não abordamos na ressalva final de “Ornitotrinco”: a estrutura indicativa presente em seu núcleo verbal.

“Deixem-me” consiste em uma estrutura tipicamente indicativa na medida em que o verbo se dirige, no imperativo afirmativo, a uma segunda pessoa plural, “vocês”, ao mesmo tempo em que tem como objeto a primeira pessoa do singular referida no acusativo pelo pronome oblíquo “me”. Trata-se, portanto, de dois *shifters* pessoais, duas referências que dependem irrevogavelmente de seu contexto de ocorrência para que possam ter seu sentido. “Deixem-me” joga, conseqüentemente, com um duplo espectro de referências ilimitadas. Em primeiro lugar, o sujeito do verbo “deixar” se projeta para a mesma

abertura irreduzível de um contato que se reprocessa a cada reatualização pragmática de uma leitura, incorporando e inscrevendo no poema todo leitor potencial bem como todos os equívocos e desvios de endereçamento que possam levar até ele.

Em segundo lugar, o pronome oblíquo “me” se abre da mesma maneira. Poderíamos intuir algumas referências mais prováveis – o “me” poderia dizer de uma voz mais ou menos atribuível ao poeta Caio Meira, de uma autorreferência a um poema construído pela costura de fragmentos desconexos ou ainda de nosso próprio percurso de leitura que mistura Caio e Paulo Henriques Britto por diferentes contextos teóricos – mas nenhuma delas esgotaria a sua potencialidade aberta.

Nossa tentativa de ler, no desfecho de “Ornitorrinco” um paradigma crítico, encontra, portanto, no “deixem-me perpetuar o segredo de algumas misturas”, a irreduzível marca de uma interpelação que opera no gesto de leitura e que remonta ao próprio nível linguístico da significação indicativa tal qual abordamos em nosso segundo capítulo. Se dissemos, em nossa contraposição ao olhar de George Shaw, que a leitura estaria sempre implicada na existência *viva* da obra, caberia uma reformulação que leve em conta o caráter indicativo da linguagem: todo leitor já está potencialmente *inscrito* e implicado na inalienável abertura de referências possíveis operadas pelos *shifters*/indicadores.

O verso que nos serviu enquanto imagem paradigmática se desdobra assim em um apelo que traz à tona e perpetua, na iminência do fim, esse atravessamento inerente à leitura. Se pudemos falar, ao final de nosso segundo capítulo, de uma “afirmatividade pragmática” intrínseca ao gesto de leitura, talvez nosso papel enquanto críticos, seja o de reconhecer e potencializar a radicalidade dessa interpelação. Em outras palavras, talvez o paradigma que buscamos seja o de redobrar esse “estar sempre inscrito” na abertura de referências de um texto e extrapolar as suas imprecisões potenciais, impossibilitando, assim, qualquer significação simbólica engessada.

No lugar de uma “chave de leitura”, o que interessa portanto para “perpetuar o segredo de algumas misturas” é manter, enquanto *segredo* (como o de uma fechadura), a potencialidade da abertura da significação. Assim como encontramos ao final de nosso interlúdio “auroreal” “muitas espécies de auroras” a serem lidas, o “enigma daquilo que está vivo” na obra nos diz, finalmente, que existem “muitas espécies de leitores” ainda em cada texto.

Insistimos em uma retomada da imagem da aurora porque é precisamente em um prenúncio de aurora que encontraremos a última

cena que nos permitirá situar nossa proposta crítica a partir da ressalva final de “Ornitorrinco”. Trata-se de uma cena de conversa entre dois amigos, Ernst Bloch e Walter Benjamin, bebendo gim em um bar na marina de Capri logo antes do nascer do sol, em setembro de 1924. A conversa foi narrada, já devidamente *misturada*, anos depois, por Bloch em seu *Literary essays*, em um *post-scriptum* não datado a uma reflexão sobre as imagens do *déjà-vu*.

Bloch nos narra que ele e Benjamin passaram a madrugada em questão discutindo a respeito do *déjà-vu* (BLOCH, 1998, p. 207) presente em um conto de Ludwig Tieck (que, por sua vez, também tem no problema de “perpetuar um segredo” o grande motor da narrativa). O que parece ter interessado, tanto a Bloch – conforme fica claro em sua análise das imagens do *déjà vu* e sua proposição de um “*déjà-vu* do outro” (*Ibidem*, p. 205) – quanto a Benjamin – que retomará a questão em termos muito semelhantes em “Notícia de uma morte” (BENJAMIN, 2011, p. 83-84) – é a capacidade do *déjà-vu* de concentrar, em um lampejo presente, não apenas uma familiaridade com uma temporalidade passada, mas também uma estranheza que avança em direção ao futuro.

Essa inquietação produz ecos na produção futura dos dois filósofos. Bloch nos dirá, em seus ensaios literários, que o *déjà-vu* possui o caráter “antecipatório” (BLOCH, 1998 p. 209) de um “retorno ao eu” que não saiu conforme o planejado (*Ibidem*, p. 205), ao passo que Benjamin proporá, em seus fragmentos sobre Berlin, que o *déjà-vu* nos faz pensar “na pessoa invisível, ou seja, no futuro” (BENJAMIN, 2011, p. 83), que teria nos visitado. No que toca, porém, especificamente à conversa durante a madrugada em Capri, o *déjà-vu* aparece, retomado do conto de Tieck, como um fenômeno que irrompe durante a confissão de um segredo: uma potencialidade em um diálogo de que sejam descobertos, pelo ouvinte, até mesmo os detalhes que escapavam ao próprio enunciador. O ouvinte veria e ouviria, em um lampejo, um lugar no qual ele nunca esteve, recuperando até mesmo o que, no relato, restaria não dito.

O que nos interessa particularmente nesta figuração do *déjà-vu* é o fato de ele ser retirado, por Bloch e Benjamin, tanto de sua prevalência memorialista quanto de sua figuração solitária: trata-se de um lampejo que se processa como uma antecipação em uma situação de contato com outro. Tratamos, portanto, de um *déjà-vu* que é uma *interpelação* ou um *atravessamento*, de maneira que a proposição dos dois filósofos parece trazer uma imagem familiar ao que vínhamos propondo como paradigma de leitura.

Vimos lendo o “deixem-me perpetuar o segredo de algumas misturas” ao final do poema de Caio Meira como um apelo à pluralização de equívocos e sentidos alternativos para uma referência indicativa por definição sempre aberta. Caberia observar agora o quanto, se trouxermos para o primeiro plano a imagem do *déjà-vu* de Benjamin/Bloch, nossa proposição de leitura poderia ser traduzida nos termos de uma potencialização de um atravessamento que não só traz uma nova referência presente (o que se reatualiza na indicação), mas também se projeta e se perpetua futuramente como falta (o que, na leitura, se abre ainda a novos equívocos). Nossa proposta crítica se desdobraria não apenas em um gesto *de* leitura, mas também um gesto *para* leitura: uma abertura que busca não apenas pluralizar as referências possíveis em um texto, mas, também abrir, em sua própria operação, novas brechas a outras releituras que virão.

É nessa reatualização de contatos e interpelações na qual todos os leitores estão potencialmente inscritos – reatualização que sempre ameaçará todo “retorno ao eu”, para retomarmos a expressão de Bloch – que se daria a efetiva incompatibilidade de um movimento de leitura com qualquer conclusão. Ler se colocaria como uma constante multiplicação de leitores mesmo na iminência do fim, ou ainda, como uma recifragem dos segredos de um texto que se perpetua e se prolifera em cada contato.

Parece ainda ser essa potência inesgotável da pluralidade de “leituras que virão” o que Benjamin e Bloch tinham em mente ao fecharem sua conversa a respeito do *déjà-vu* – possivelmente com o dia já raiando – com uma citação de um autor do qual ambos eram leitores ávidos: “Como Goethe disse (não a respeito de Tieck), um conto de fadas antigo deve ser lido como um ato de autointerpretação. Por isso, nós somos todos parte do mesmo conto que não pode ser interpretado exceto por suas próprias tonalidades múltiplas (BLOCH, 1998, p. 209, tradução nossa¹²⁷)

¹²⁷ “As Goethe said (not in reference to Tieck), an old fairy tale must be read as an act of self-interpretation. Hence, we are all part of the same tale that cannot be interpreted except though its own multiple tonalities” no original em inglês.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Três estudos sobre Hegel**. Trad. Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____, **Dialética negativa**. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. “Experimentum vocis” in. **What is philosophy?** Trans. Lorenzo Chiesa. Stanford: Stanford University Press, 2017.
- _____, **O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos** trad. Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____, **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.
- _____, “¿A quién se dirige la poesía?” Trad. Gerardo Muñoz e Pablo Domínguez Galbraith. **Infrapolitical-Deconstruction Collective**, 2015. Disponível em: <https://infrapolitica.wordpress.com/tag/cesar-vallejo/>. Acesso em: 15 jun. 2017. Ensaio originalmente publicado na revista *New Observations*, n.130, 2015b.
- _____, “La voz umana” In. **Nombres: revista de filosofía**, Córdoba, año XXII n°28 p. 7-32, 2014.
- _____, **Categorias italianas: estudos de poética e literatura**. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinicius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.
- _____, **Ninfas** trad. Renato Ambrosio .São Paulo: Hedra, 2012.
- _____, **O sacramento da linguagem. Arqueologia do juramento (Homo sacer II,3)**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a.
- _____, **O Reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer II,2** trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011b.
- _____, **O que é o contemporâneo? E outros ensaios** trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____, **A linguagem e a morte: um seminário sorbe o lugar da negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____, **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____, **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ALENCAR, Rosana Nunes **Lirismo, tradição e autorreflexividade crítica na poesia de Paulo Henriques Britto**. 2016 185f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São José do Rio Preto, 2016.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____, **De vulgari eloquentia**. Trad. Tiago Tresoldi. Porto Alegre: Tiago Tresoldi, Editore, 2011.

ALMEIDA, Dayane Celestino. **Semiótica da poesia: estudo de poemas de Paulo Henriques Britto**. 2009 126f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar” In. ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ANDERSEN, John M. “On the Grammatical Status of Names” In. **Language**, Vol. 80, No. 3. Washington, DC: Linguistic Society of America, 2004. p. 436- 475.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ANTELO, Raul. “O arquivo e o presente” In **Gragoatá**. Niterói, n. 22 p. 43-61 1º sem 2007.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.

_____, **How to do things with words**. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BARTHES, Roland. **O império dos signos** trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

_____, **A preparação do romance I: da vida à obra** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____, **A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

_____, **A câmara clara: nota sobre a fotografia** trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura;** trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____, **Passagens** trad. Irene Aron e Clarice Mourão Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____, “A modernidade” In BENJAMIN, Walter **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 67-101.

_____, **Origem do drama trágico alemão.** Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____, **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921).** Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2013.

_____, **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe.** Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

_____, **Rua de mão única: obras escolhidas volume II.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I.** trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas, SP: Pontes, 1995.

_____, **Problemas de linguística geral II.** Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes Editores, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa.** Trad. Maurício Santana Dias. Org. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cossac Naify, 2007.

_____, “Os confins da poesia” trad. Osvaldo Manuel Silvestre. In **Revista Inimigo Rumor nº 14** 1º semestre 2003. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Ed., São Paulo: Cosac & Naify Ed., Lisboa: Cotovia, p. 138-144.

_____, **La poesia verso la prosa. Controversie sulla lírica moderna.** Torino: Bollati Boringheri, 1994.

BIRMAN, Joel. “Frente e verso: o trágico e o cômico na desconstrução do poder” In. KUPERMAN, Daniel; SLAVUTSKY, Abrão. **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 81-110.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança.** Trad. Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2006. 3v.

_____, **The spirit of utopia.** Transl. Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000.

_____, **Literary Essays.** Trans. Andrew Joron. Stanford: Stanford University Press, 1998.

_____, **The principle of hope.** Trans. Neville Plaice, Stephen Plaice and Paul Knight. Cambridge: The MIT Press, 1995 3v.

_____, **Atheism in Christianity: the religion of the Exodus and the Kingdom.** Trans. J. T. Swan. New York: Herder and Herder, 1972.

_____, **A philosophy of the future** trans. John Cumming. New York: Herder and Herder, 1970a.

_____, **Man on his own: essays in the Philosophy of Religion.** Trans. E. B. Archon. New York: Herder and Herder, 1970a.

BRANCO, Lucia Castello (org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português.** Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. **Mínima Lírica.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____, **Formas do Nada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____, **Tarde.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007

_____, **Macau.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____, **Trovar Claro.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si** trad. Carlos Nogué. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. **Origen de la dialéctica negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt**. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011.

BURKS, Arthur W. “Icon, Index and Symbol”. In. **Philosophy and phenomenological Research**, Vol. 9, No. 4 (jun. 1949). Providence: International Phenomenological Society, 1949.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago, p. 243-269, 1997.

CESAR, Jasiel. **Walter Benjamin on experience and history: profane illuminations**. San Francisco: Mellen Research University Press, 1992.

CHAMARELLI, Maurício. **Notas a um plano contemporâneo** 2015 201f Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Poética). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015a.

_____, “Os instantâneos de Caio Meira” In. BASTOS, Dau (et al.). **Encontro do fórum de Literatura Brasileira contemporânea** n. 5. 2015. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015b.

CÍCERO, Antonio. **O mundo desde o fim**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

CORREIA, Marlene de Castro. **Drummond: a magia lúcida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.

DERRIDA, Jacques. **Demorar Maurice Blanchot** Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

_____, **Gramatologia** trad. Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____, **Otobiografias: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio**. Buenos Aires: Amorrutu, 2009.

_____, **O cartão postal: de Sócrates à Freud e além**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____, **De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia** trad. Carlos Leone. Lisboa: Veja, 1997.

_____, **A Voz e o fenômeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl.** Trad. Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1996.

_____, **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DI LEONE, Luciana. **De trânsitos e afetos: alguma poesia argentina e brasileira do presente.** 2011 216f. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Literatura Comparada. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: historia da arte e anacronismo das imagens** trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____, **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warbug.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____, **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

_____, **Sobrevivência dos vaga-lumes** Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____, **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: editora 34, 2010.

DONATI, Marguerita. “The vocative case between system and asymmetry”. In. **Vocative! Addressing betewwn System and Performance.** SONNENHAUSER, Barbara; HANNA, Patrizia Noel Aziz (editors) Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2013. p. 269-282.

DOSSE, François. **A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____, **Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix.** Trad. Constância Morel. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____, **O império do sentido: a humanização das Ciências Humanas.** Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ERBER, Laura. “O demônio da possibilidade”, in. **Celeuma** v.2 nº3. São Paulo, 2013. p. 67-83. Disponível em

<http://www.revistas.usp.br/celeuma/issue/view/6723> acesso em 17 de julho de 2014.

FAGUNDES, Igor. **Por um poema chamado vida: escritos inacabados para um corpo inacabável**. 2008 266f Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Poética). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2008.

FAGUNDES, Mônica Genelhu. **Desastrada maquinaria do desejo: a prosa do observatório de Julio Cortázar** São Paulo: Porto de Ideias, 2009.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português** Rio de Janeiro: FAE, 1994.

FERBER, Iit. **Philosophy and Melancholy: Benjamin's early reflections on Theater and Language**. Stanford: Stanford University Press, 2013.

FERNANDES, Rômulo Giácome de Oliveira. **Alguns procedimentos na poética de João Cabral e sua relação com a poesia contemporânea (década de 80 e 90)**. 2016 153f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". São José do Rio Preto, 2016.

FÖLDÉNYI, Lázló F. **Melancholy, Melankólia**. Trans. Tim Wilkinson. New Haven: Yale University Press, 2016.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001 [1900].

_____, **The Joke and its relation to the unconscious**. Trans. Joyce Crick. New York: Penguin Classics, 1979.

_____, "A significação antitética das palavras primitivas." In. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira Volume XI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 157-167.

_____, "O humor" in. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira Volume XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 161-169.

_____, "Luto e melancolia" in. **Obras completas v. 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**

(1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 127-144.

_____, “Introdução ao narcisismo” in. **Obras completas v. 12: Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 9-37.

_____, “O mal-estar na civilização” In. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira Volume XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996

_____, “O futuro de uma ilusão”. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira Volume XXI**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 65-148.

_____, “Creative Writers and day-dreaming” In KAPLAN, Charles (Ed.) **Criticism: the major statements**. New York: St. Martin’s Press, 1991. P. 419-428.

_____, “O eu e o ID” in. **Obras completas, volume 16: O eu e o id “autobiografia” e outros textos (1923 – 1925)** trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____, “Personagens psicopáticos no palco”. In. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira Volume VII**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289-297.

_____, **Moisés e o monoteísmo**. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise M. Curioni/ Dora F. da Silva – São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea** trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____, **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir** Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010a.

_____, **Lento presente. Sintomatología del nuevo tempo histórico**. Trad. Lucía Relanzón Briones. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2010b.

_____, “Martin Heidegger and His Japanese Interlocutors: About a Limit of Western Metaphysics” **Diacritics, Volume 30, Number 4**, Winter 2000, p. 83-101. Disponível em <http://muse.jhu.edu/journals/dia/summary/v030/30.4gumbrecht.html>

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____, **Memória de Ulisses: narrativas sobre a fronteira na Grécia antiga.** Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____, **Os antigos, o passado e o presente.** org. José Otávio Guimarães; trad. Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Ciência da lógica: (excertos)** trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Barcarola, 2011 [1812-1816].

HELLER-ROAZEN, Daniel. **No Ones's ways: an essay on infinite naming.** New York: Zone Books, 2017.

_____, **Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas.** Trad. Fábio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____, **Fortune's Faces: the Roman de la Rose and the poetics of contingency.** Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2003.

HOUAISS A. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

JACOBSON, Eric. **Metaphysics of the profane: the political theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem.** New York: Columbia University Press, 2003.

JAKOBSON, Roman. "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb" In. JAKOBSON, Roman. **Selected Writings II: Word and Language.** The Hague/Paris: The Mouton Publishers, 1971. p. 130-147

_____, **Linguística e comunicação.** Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

JESPERSEN, Otto. **Language, its nature development and origin.** New York: The Norton Library, 1964

KAUFMANN, David. "Thanks for the Memory: Bloch, Benjamin, and the Philosophy of History" in DANIEL, Jamie Owen and MOYLAN, Tom **Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch** London: Verson, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês**. Trad. Luciana Villas-Boas Castelo-Branco. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

_____, **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad. Wilma Patrícia Maas, e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

_____, **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Ria, 2014.

KOSELLECK, Reinhart et al. **O conceito de história**. Trad. René E. Gerts. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

KUPERMANN, Daniel. “Humor, desidealização e sublimação na psicanálise” In. **Psicologia Clínica** Rio de Janeiro, Vol. 22. N.1, 2010 p.193-207.

_____, **Humor e sublimação em psicanálise**. 2002 245f. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Teoria Psicanalítica. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2002.

_____, **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____, “Perder a vida, mas não a piada: o humor entre companheiros de descrença” In. KUPERMAN, Daniel; SLAVUTSKY, Abrão. **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 19-50.

KUPERMAN, Daniel; SLAVUTZKY, Abrão (orgs.). **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia**. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 4: a relação de objeto**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____, **O seminário, livro 5: as formações do inconsciente**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____, **Nomes-do-pai** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MALINOWSKI, Bronislaw. “The problem of Meaning in Primitive Languages” In. OGDEN, Charles Kay; RICHARDS, Ivor Armstrong.

The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1964. p. 296-336

MASSON, Jeffrey Moussaieff. **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess.** Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MEIRA, Caio. **Para ler no escuro.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

_____, **Romance** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

_____, **Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

_____, **Corpo Solo.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____, **No ôco da mão** Rio de Janeiro, EdUERJ, 1993.

MENDES, Gabrielle Cristine. **A melancolia na poesia de Paulo Henriques Britto.** 2016 134f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

MORAES, Kamilla Marra. **Vertentes da poesia contemporânea.** 2016 74f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2016.

MOYLAN, Tom. “Bloch against Bloch” The Theological Reception of Das prinzip Hoffnung and the Libertation of the Utopian Function” *in*. DANIEL, Jamie Owen and MOYLAN, Tom **Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch.** London: Verson, 1997.

NANCY, Jean Luc. **Corpus.** Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003a.

_____, **El sentido del mundo** Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003b.

_____, **Ser Singular Plural.** Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006a.

_____, **Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.** Trad. María Tabuyo Ortega y Agustín López Tobajas. Madrid: Editorial Trotta, 2006b.

_____, **La representación prohibida** trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006c.

_____, “Tráfico/Chasquido” in **La ciudad a lo lejos** Trad. Andrea Sosa Varrotti. Buenos Aires: Manantial, 2013. p.75-96.

_____, **Demanda: literatuar e filosofia**. Trad. João Camillo Penna, Eclari Antonio Almeida Filho, Dirlevalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed.UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **The dawn of day**. Trans. Johanna Volz. London: T. Fisher Unwin, 1903.

_____, **Aurora** trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2007.

_____, **Morgenröthe Gedanken über die moralischen Vorurtheile**. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsch, 1887.

PEDROSA, Célia. “Poéticas do olhar na contemporaneidade” **Literatura e sociedade** n. 8 revista do departamento de teoria literária e literatura comparada da USP, São Paulo, 2005. P. 82-103.

PETIRLLE, José Pinheiro. **Faculdade do espírito e riqueza material: face e verso do conceito “Vermögen” na filosofia de Hegel**. 2005 275f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

_____, “Aufhebung, meta-categoria da lógica hegeliana” in. **Revista eletrônica estudos hegelianos**. Ano 8 N°15, p.58-66 2011.

PUCHEU, Alberto. “Uma poética da permeabilidade (a partir de um livro de Caio Meira)” in. **Pelo colorido, para além do cinzento**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007. p. 62-73.

_____, “Caio Meira: o aventureiro do oco (ou a somatopoesia de Caio Meira) in. MEIRA, Caio. **Romance**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013. p. 174-223.

RACHWAL, Gabriel Dória. **Conversa entre Paulo Henriques Britto e Fernando Pessoa**. 2011 96f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos** Chapecó: Argos, 2007.

_____, (org.) **O contemporâneo na crítica literária**. São Paulo: Iuminuras, 2012.

_____, (org.) **Alteridades na poesia: riscos, aberturas, sobrevivências.** São Paulo: Iluminuras, 2016.

SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. **O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade.** São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____, **Linhas de fuga: poesia, modernidade e contemporaneidade.** São Paulo: Iluminuras, 2016.

SECCHIN, Antônio Carlos. “Paulo Henriques Britto desleitor de Joao Cabral” In **Estudos Avançados**, v. 29, n. 85 p. 313-317, 2015.

SHAW, George; NODDER, Frederick P. **The naturalist’s miscellany or Coloured figures of natural objects.** v. 10. Jun., 1799. London: Printed by Nodder & Co., 1799. Disponível online em <https://www.biodiversitylibrary.org/page/40320921#page/4/mode/1up> acesso em 2 de fevereiro de 2018.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

_____, **De volta ao fim: o ‘fim das vanguardas’ como questão da poesia contemporânea.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SLAVUTSKY, Abrão. **Humor é coisa séria.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

SLOTERDIJK, Peter. **Crítica da razão cínica.** Trad. Marco Casanova, Paulo Soethe, Maurício Mendonça Cardozo, Pedro Costa Rego e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SONNENHAUSER, Barbara; HANNA, Patrizia Noel Aziz. “Introduction: Vocative!” In. **Vocative! Addressing between System and Performance.** SONNENHAUSER, Barbara; HANNA, Patrizia Noel Aziz (editors). Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2013. p. 1-24.

STERZI, Eduardo. “Drummond e a poética da interrupção” In. DAMAZIO, Reynaldo **Drummond revisitado.** São Paulo: Unimarco Editora, 2002. p. 49-90.

UNGIER, Aínda. “Vende peixe-se: uma clínica com humor”. In. KUPERMAN, Daniel; SLAVUTSKY, Abrão. **Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 229-256.

_____, **Por acaso: o humor na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia Antiga: Ártemis, Gorgó**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____, **Figuras, ídolos, máscaras**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 1991.

_____, **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIVAI, Cosimo Bartolini Salimbeni. **Uma leitura do *De vulgari eloquentia* de Dante Alighieri**. 2009 94f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

WEST, Thomas H. **The ultimate hope without god: the atheistic eschatology of Ernst Bloch**. New York: Peter Lang Publishing, 1975.