

**Joaquín Correa**

**ENTONAÇÕES DA INTENSIDADE:**

**SOBRE UMA (ÚLTIMA) PARTÍCULA DO POEMA EM PAULO  
LEMINSKI E ARTURO CARRERA**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação  
em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina  
para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura

Orientador: Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff

Co-orientadora: Profa. Dra. Nancy Fernández

**Desterro**

**2016**

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

Correa, Joaquin  
Entonações da intensidade : Sobre uma (última) partícula  
do poema em Paulo Leminski e Arturo Carrera / Joaquin  
Correa ; orientador, Jorge H. Wolff ; coorientadora, Nancy  
Fernández. - Florianópolis, SC, 2016.  
314 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura latino-americana. 3.  
Poesia contemporânea. 4. Paulo Leminski. 5. Arturo Carrera.  
I. H. Wolff, Jorge. II. Fernández, Nancy. III.  
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós  
Graduação em Literatura. IV. Título.

**Ata**



*para mi abuelo*



## **Agradecimentos**

Quero começar agradecendo ao meu orientador, Joca Wolff, pela confiança e apoio constantes nesse percurso. E a minha co-orientadora, Nancy Fernández, por estar aí, sempre. Aos professores Susana e Capela, pelas observações na banca de qualificação. A Susana devo, além disso, a minha participação no PROCAD, fundamental para o presente trabalho. Aos outros professores da Pós, com os quais tive contato, Byron, Luli, Raúl e Maria Lúcia, também e sobretudo. Aos membros da banca atual, Artur e Elisa, pela leitura e algumas dicas já antecipadas em eventos vários. Aos amigos e professores da Universidad de Mar del Plata. Ao pessoal do NELIC, amigos, colegas e *compañeros*. E aos amigos da UFSC, aos amigos do bairro, aos amigos de casa: sem o afeto deles nada de nada poderia ter sido feito. Aos afetos argentinos. Por último, ao Leminski, gato preto que ouviu todo esse texto e sofreu meus excessos anímicos, e a minha família, de cá e de lá, presente e ausente. Por fim, a CAPES pelo dinheiro, devidamente investido em livros, viagens, cervejas e cumbia.



## **Resumo**

O presente trabalho tenta fazer uma leitura crítica de um determinado corpus de poemas de Arturo Carrera y Paulo Leminski definido a partir da sua proximidade com o haikai japonês, ora seja desde a sua forma, ora desde os seus objetivos sensoriais e de conhecimento. Para isso, o texto começa propondo o conceito-figura de “entre-lugar” tal e como foi desenvolvido por Silviano Santiago e reconceitualizado por Raúl Antelo para imaginar um espaço-tempo onde o vínculo entre os dois poetas não tivesse as implicações nem do comparatismo nem do nacional nem do dialético. Logo, o trabalho perpassa várias textualidades com o objetivo de estabelecer as diferenças e possíveis aproximações entre as distintas denominações, orientais e ocidentais, para o efeito buscado pela última partícula do haikai: satori, iluminação, revelação, epifania. Roland Barthes, sobretudo, é o teórico e crítico que orienta esse caminho, virando aquela última partícula, com isso, parte integrante de uma utopia do cotidiano diretamente definida no e pelo prazer. A continuação, e como antecipação da análise do corpus, o barroco latino-americano, neobarroco ou neobarroso, é o foco da escrita, sendo esse o movimento que reuniu às poéticas de Carrera e Leminski talvez por única vez em uma constelação mais ampla e de pretendidas características comuns. Severo Sarduy, nessa instância, se nos apresenta como ponte entre Europa e Latino América, entre Barthes e Lezama Lima, entre Bataille (fundamental nesse momento do trabalho) e Néstor Perlongher. Por fim, os últimos capítulos do texto podem ser lidos como um contínuo que aos poucos vai tomando e acumulando os conceitos, ideias e figuras que podem ser pertinentes,

nesta ocasião, para ler os poemas escolhidos de Carrera e Leminski. Assim, em um primeiro momento, a leitura conjunta dos textos críticos dos dois leva a salientar o “ritmo”, o menor e o provinciano e o “in-  
tensílio”. O seguinte ponto é o mergulho no corpus de poemas a partir dos tópicos que têm sido estudados e dispostos no presente percurso, tentando congelar a intensidade para a sua análise. As implicâncias do instante intenso, do fulgor da intensidade, são analisadas tanto nesse momento, nos poemas, quanto no último capítulo, nas escritas da vida. Esse é o momento final do texto, lugar de reunião e dispersão do disposto até aí nos aspectos econômicos e políticos do fazer o poema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arturo Carrera. Paulo Leminski. Poesia. Haicai. Vida.

## Resumen

El presente trabajo intenta llevar a cabo una lectura crítica de un determinado corpus de poemas de Arturo Carrera y Paulo Leminski definido a partir del acercamiento al haiku japonés, tanto sea desde su forma o desde sus objetivos sensoriales y de conocimiento. Para tal fin, el trabajo comienza proponiendo el concepto-figura de “entre-lugar” tal y como fue desarrollado por Silviano Santiago y reconceptualizado por Raúl Antelo para imaginar un espacio-tiempo donde el vínculo entre los dos poetas no tuviese las implicancias ni del comparativismo ni de lo nacional ni de lo dialéctico. En seguida, el estudio atraviesa varias textualidades con el objetivo de establecer las diferencias y posibles aproximaciones entre las distintas denominaciones, orientales y occidentales, para el efecto buscado por la última partícula del haiku: satori, iluminación, revelación, epifanía. Roland Barthes, sobre todo, es el teórico y crítico que guía este camino, tornándose con ello aquella última partícula parte integrante de una utopía de lo cotidiano directamente definida por y en el placer. Luego, y como anticipación del análisis del corpus, el barroco latinoamericano, neobarroco o neobarroso, es el foco de la escritura, siendo ese movimiento el que reunió a las poéticas de Carrera y Leminski tal vez por única vez en una constelación más amplia y de pretendidas características comunes. Severo Sarduy, en esta instancia, hace de puente entre Europa y Latinoamérica, entre Barthes y Lezama Lima, entre Bataille (fundamental en este apartado) y Néstor Perlongher. Finalmente, los últimos capítulos del texto pueden leerse como un continuo que va tomando y paulatinamente acumulando los

conceptos, ideas o figuras que pueden ser pertinentes, en esta ocasión, para leer los poemas escogidos de Carrera y Leminski. Así, en un primer momento, la lectura conjunta de los textos críticos de ambos lleva a resaltar el “ritmo”, lo menor o lo provinciano y el “in-utensillo”. El siguiente paso es el buceo en el corpus de poemas atendiendo a todo lo que se ha venido disponiendo a lo largo del presente trabajo, intentando congelar la intensidad para su análisis. Las implicancias del instante intenso, del fulgor de la intensidad, son analizadas tanto allí, en los poemas, como en el último capítulo, en las escrituras de vida. Ese es el momento último del texto, lugar de reunión y dispersión de lo dispuesto hasta allí en los aspectos económicos y políticos de hacer el poema.

**PALABRAS-CLAVE:** Arturo Carrera. Paulo Leminski. Poesía. Haiku. Vida.

## Sumário

<b>Uma imaginação contemporânea.....</b>	<b>17</b>
<b>Uma cena inicial .....</b>	<b>19</b>
<b>Situação latino-americana .....</b>	<b>25</b>
<b>Mais uma aproximação.....</b>	<b>31</b>
<b>O tempo .....</b>	<b>41</b>
<b>O êxtase de Óstia .....</b>	<b>43</b>
<b>Toque de centella.....</b>	<b>47</b>
<b>A vera dentrydade do real.....</b>	<b>53</b>
<b>O vazio da vida .....</b>	<b>63</b>
<b>As aventuras da vida.....</b>	<b>67</b>
<b>A busca do termo perdido .....</b>	<b>77</b>
<b>Estações .....</b>	<b>83</b>
<b>Ínfimo templo barroco .....</b>	<b>101</b>

<b>Yaciretá.....</b>	<b>103</b>
<b>COROCEROORO.....</b>	<b>113</b>
<b>Barroco celeste, barroco lactante .....</b>	<b>121</b>
<b>Acéfalos.....</b>	<b>131</b>
<b>Versus.....</b>	<b>133</b>
<b>Ritmo.....</b>	<b>137</b>
<b>Provincianos .....</b>	<b>145</b>
<b>In-utensílio.....</b>	<b>157</b>
<b>道 .....</b>	<b>161</b>
<b>Um caminho, um Dō .....</b>	<b>163</b>
<b>Feridas .....</b>	<b>171</b>
<b>Rotura .....</b>	<b>183</b>
<b>Lapsus del espacio intenso .....</b>	<b>185</b>
<b>Libretita.....</b>	<b>203</b>
<b>Mirá, papá.....</b>	<b>213</b>

<b>As escritas da vida .....</b>	<b>227</b>
<b>Arturito, a ocupação do tempo.....</b>	<b>229</b>
<b>As três datas .....</b>	<b>231</b>
<b>Cuadernos .....</b>	<b>235</b>
<b>O nictógrafo .....</b>	<b>251</b>
<b>O poeta é jogado aos demônios do mar .....</b>	<b>267</b>
<b>Fábula.....</b>	<b>269</b>
<b>Coda.....</b>	<b>289</b>
<b>Uma tarefa .....</b>	<b>291</b>
<b>Referências .....</b>	<b>293</b>



## Uma imaginação contemporânea

*Oswaldo Lamborghini escribe: "La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad, sino puro estilo y lengua". ¿Un país -dice- al que sólo hay que presentar con fraseo? Sería acaso como asumir un pathos (no querer ser Nación, no llegar a construirse como Sistema) y entonces tener el privilegio de permitirse todo lo demás, con la mayor autoridad y nobleza. Como decir en vez de nación entonación,*  
Zettel, HÉCTOR LIBERTELLA

*Sentir hasta resistir  
el karma de vivir al sur*  
"El karma de vivir al sur", CHARLY GARCÍA



## Uma cena inicial

*O sentido está sempre deslocado e diferido.*  
Algaravia, RAÚL ANTELO

*Encontra então o meio-termo da janela, ao mesmo tempo lá fora  
e cá dentro, limite entre, margem e passagem.*  
“A bagaceira: fábula moralizante”, SILVIANO SANTIAGO

*pícaro es el nombre del límite: picaresca  
es la forma de pasar.*  
“Los niños arrasantes”, ARTURO CARRERA

Em maio de 1982, Fogwill escreveu um texto, segundo ele, “contra una manera estúpida de pensar la guerra y la literatura” (2010, p. 11). *Los Pichy-cyegos. Visiones de una batalla subterránea*: foi o seu nome na sua primeira edição de 1983, hoje, nomeado e conhecido, simplesmente, como *Los pichiciegos*. A história pode parecer corriqueira demais: no meio do conflito armado das ilhas do Atlântico Sul, as “Islas Malvinas” para os argentinos, as “Falkland islands” para os ingleses, um grupo de soldados rasos, “colimbas” e pouco mais, decidem se afastar do confronto nacional, na medida do possível, e tentar sobre-viver<sup>1</sup>. Constroem, com

---

<sup>1</sup> Pode parecer corriqueira, com efeito, só se se puder isolar e suspender o contexto da escrita do romance e o contexto posterior de recepção. Apenas alguns anos depois, Juan Carlos Grisolía começa a publicar os seus artigos panfletários em *Prensa subterránea* contra o governo democrático de Raúl Alfonsín, que acabariam formando parte de *Operación dignidad*, singular compendio do castrense, “la filosofía griega, el derecho romano y los principios éticos del medioevo cristiano”, que preparava o terreno para a denominada Semana Santa do “Ejército de Pascua”, insurreição militar comandada por Aldo Rico. Nele advertia, em um tom urgente e apocalíptico, como o governo radical de Alfonsín

esse objetivo, uma espécie de refúgio ou cova no interior de um cerro e vão conseguindo coisas para viver o que a guerra durar, guiados pelo imperativo categórico que os definiu bem no começo: “El pichi guarda, agranda, aguanta” (FOGWILL, 2010, p. 107).

A partir de uma definição peculiar do desertor (eles não desertaram antes de ir para a guerra, eles não desertaram da guerra em si) que se encontra dentro do território em conflito, vão derrubar todos os parâmetros e valores bélicos dessa guerra em particular (e não da guerra em um modo geral) e instaurar uma micro-sociedade política, econômica e linguística excêntrica. Nos termos de Martín Kohan, “*Los pichiciegos* se rige por un principio de completa desarticulación de la identidad nacional” (2006), princípio corrosivo que atinge quase tudo. Menos a identidade a partir do prazer:

---

“desmalvinizaba” o conflito territorial através das medidas contra o exército, o desarme moral e material da população, a perda da sociedade em um “ateísmo indisimulado” e a firma de contratos de pesca (entre mais algumas coisas). A mera possibilidade da existência da vida-pichi bem poderia ser julgada como “desmalvinizadora”, em tanto desconhece os deveres da identidade nacional no que diz respeito a Nação, Deus e a História, ignorando, no final das contas, o Honor, o que “implica negar toda una concepción de vida, verdadera además, y optar por sobrevivir en el marco engañoso de los sentidos, trocando la condición de persona, por la simple animalidad. Implica aún algo más grave, negar el reconocimiento del amor al prójimo, la paternidad, la historia. Significa ponerse al margen de la sociedad, en un acto de ostracismo voluntario, en definitiva, significa traicionar, por cuanto se ha quebrado la fidelidad y la lealtad, que son amalgama de toda sociedad humana, que sólo es posible formada por verdaderos hombres” (GRISOLÍA, 1988, p. 8). O acento no presente da supervivência dá por terra com todos esses princípios supra-humanos e a ficção de Fogwill adquire assim nuances irreverentes.

En este mundo de identidades desintegradas (los ingleses no son ingleses, sino “escot, wels, gurjas”; los turcos no son turcos, aunque les digan turcos; hay un argentino que es uruguayo; cuesta entender que un apellido bien argentino sea judío) hay un tipo de identidad que sí funciona cabalmente, por su estabilidad y por su certeza de reconocimiento. La relación homosexual entre Manuel y un paracaidista inglés que viene a la pichicera responde a esta certeza: “Es que entre ellos se descubren, se reconocen de lejos...” (KOHAN, 2006)

Se, como afirma Raúl Antelo, “a imaginação crítica é uma poderosa máquina simbólica” (2010, p. 7), quero partir daquela cena inicial para pôr em funcionamento essa máquina e imaginar um possível diálogo na pichicera sobre o tempo da poesia. Nessa reunião diferida e deslocada do sul-americano, nesse lugar fora das oposições binárias, quero imaginar uma ética e uma estética, uma terceira via, um lugar onde o tempo da poesia seja pensado<sup>2</sup>. Em uma conversa entre Manuel e Acevedo, entre as figuras ex-traditadas de Puig e Borges, então, quero desenvolver aquilo que na minha apresentação para o Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC intitulei: “A concepção do haicai e sua atualização no âmbito do cotidiano-presente nas poéticas de Paulo Leminski e Arturo Carrera”.

---

<sup>2</sup> Conforme César Aira (2009), esse lugar não seria outro senão o próprio espaço do literário, a literatura: “El pensamiento descubre en la literatura el tercer término superador de las oposiciones infranqueables del adentro y el afuera, el antes y el después. No importa que sigamos pensando en los viejos términos, y que no podamos hacer otra cosa. En su papel de promesa, la literatura es ese horizonte sinuoso, espiralado, en el que el pensamiento se redime de sus limitaciones”.

A escolha dessa cena inicial e seus tempos e espaços deslocados, diferidos e anacrônicos estão guiados pelo conceito de “entre-lugar” conforme foi idealizado por Silviano Santiago e lido por Raúl Antelo: “a literatura quando trabalha no entre-lugar de duas culturas, politiza-as de um modo imediato e irreversível, porque funde o político com o cultural e porque não há relação, entre culturas heterogêneas, sem política, uma vez que entre essas duas vozes e culturas, só pode haver guerra ou aliança” (2010, pp. 8-9). Esse “entre-lugar”, “espaço entre do entre-espaço” (DE CAMPOS, 2011, s/p), “fogo cruzado e cerrado” (SANTIAGO, 2004, p. 12)<sup>3</sup>, me permitirá sair das fronteiras nacionais e com isso evadir um previsível trabalho comparativo. Nesse sentido, a escolha pela imaginação da *pichicera* como um espaço-tempo excêntrico não é inocente - “os campos da literatura e do nacional não conhecem fronteiras precisas, podendo, enfim, avançar-se o critério paradoxal da excentricidade como o mais apropriado princípio de definição para a literatura e para o nacional” (ANTELO, 2010, pp. 17-18) - e seu desejo é

---

<sup>3</sup> Hoje em dia, no contexto de novos muros e novos marginalizados, onde uma fronteira é um possível lugar de morte, o conceito de entre-lugar vira um conceito ético-político cuja realidade se estabelece em confronto direto com as tentativas homogeneizadoras de identidades. “Esses territórios às margens de qualquer lógica territorial, isto é, fora e, seu malgrado, dentro de uma ideia de pátria, de língua, de nação, de raça – em outras palavras, interiorizados na sua exterioridade, *pertencentes* no seu *não-pertencer*” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 23), se configuram, assim, enquanto micro-utopias cotidianas que propõem outra imaginação do poder cuja “intenção é a de desmistificar e de desmascarar a retórica política da propriedade e da posse, da nação e do nascimento, do território e da lei, da autoridade e do poder, e também nesse caso, tudo aquilo que é oposto e irreduzível é encarado como o espaço e o tempo de um resgate possível, na *dissemi-nação* linguística e na utilização do meio como algo mediano e comum” (FINAZZI-AGRÒ, 2005, p. 23).

o de ter como resultado um trabalho “de colagem (de territórios) e de montagem (de temporalidades)” (ANTELO, 2010, p. 19).



## Situação latino-americana

*Estamos recrutando fatores postos à margem.*

“Brasil, choca o teu ovo...”, RAUL BOPP

No espaço que deixa a pergunta de Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico: “Tupi or not tupi that is the question” (2008, p. 127), na sua leitura da história: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem” (2008, p. 129) ou nas palavras que o seu companheiro antropofágico, Raul Bopp, dirá alguns anos depois: “Para que Roma? Temos mistério em casa” (2008, p. 100), poderemos encontrar uma possível linha de fuga: ““escapar de ponta-cabeça”, não importa onde, mesmo sem sair do lugar, intensamente; não se trata de *liberdade* por oposição à submissão, mas somente de uma linha de fuga, ou, ainda, de uma simples *saída*, “à direita, à esquerda, ou que fosse”, a menos significante possível” (DELEUZE, 2014, p. 25). Linha de fuga que também tem sido manifestada na variante sul-americana da Escola de Frankfurt, o Colegio Libre de Estudios Superiores, em 1953: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [àquela dos irlandeses e os judeus]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (BORGES, 1996, p. 272). Irreverência que Aira vai recuperar e incorporar como sua, desde os seus começos, mas sobre tudo recentemente:

A la medianoche del 14 de octubre de 1806, Napoleón se paseaba en su caballo blanco por las calles de Jena en llamas. Sus tropas después de la victoria habían entrado a saco en la ciudad, con licencia de pillaje, destrucción y muerte. Fue la ocasión que tuvo Hegel de ver pasar frente a él al Emperador, y aunque su casa también había sido saqueada y sus libros y papeles quemados la fecha le quedó marcada por el privilegio irreplicable de haber visto al Espíritu del Mundo en persona, etc., etc., etc. La escena, en su dramatismo cinematográfico de reunión cumbre, viene siendo desde hace doscientos años una favorita de historiadores y exégetas. El mundo se pone en escena en ella.

¿Pero es el mundo realmente? Porque un polinesio, o un esquimal, o un gaucho de las pampas argentinas, bien podría decir “¿Napoleón? ¿Quién es?”. Y para tacharlos de ignorantes habría que poner en juego la misma soberbia ombliquista de esos verdaderos enanos sanguinarios que se creyeron dueños del mundo sólo por haber efectuado matanzas y destrucciones en media docena de pequeños países de Europa. Uno siente cierta satisfacción ante ese desconocimiento: merecido se lo tienen.

Y no es necesario ir a rincones muy lejanos del mundo para encontrar ignorancia. Aquí nomás hay muchos, muchísimos jóvenes y no jóvenes que no saben quién es Napoleón, aunque les suene el nombre. Y no hablemos de Hegel. Es uno de los casos, pocos, debo reconocerlo, en que felicito y agradezco a la ignorancia. (2014, p. 7)

“Mas que temos nós com isso?” (2008, p. 133): a pergunta que Oswald de Andrade, uma e outra vez, se fazia entre as afirmações bombásticas daquele *Manifesto* é recuperada por César Aira e dirigida até nós, como se fosse um apelo, um chamado parte de uma “contracomunicação” (BARTHES, 2011, p. 23) dentro de um “avanço usurpatório” parte da “tentativa de gerar a [nossa] própria heráldica” (ANTELO, 1984, p. 44).

Em certo sentido, esta situação latino-americana nada mais é do que um modo de ver. Modo de ver que pode ser considerado a partir de uma práxis vital lúcida e não anulante, tal como foi feito por Ricardo Piglia, ao narrar aquela cena da “lección óptica” que confronta, como em uma *payada* diferida ou deslocada, um inglês com óculos e um gaúcho, e que conclui afirmando a margem: “Se es de vanguardia porque se está en el borde del desierto y se ve demasiado tarde o demasiado pronto lo que se viene” (PIGLIA, 2001, p. 6). Nesse espaço último, o deserto, nesse tempo defasado, o aqui e agora na beira do deserto, nesses sujeitos da deserção ou o deslocamento, poderemos encontrar, insisto, a nossa linha de fuga.

É, precisamente, o descontínuo, o diferido, o deslocado e o anacrônico<sup>4</sup> o que me interessa e estou tentando imaginar nesse meu espaço da cena inicial, de uma conversa na *pichicera*. São a “destruição

---

<sup>4</sup> Anacronismo que Raúl Antelo, seguindo a trilha de Giorgio Agamben, tem denominado o “tempo-com”: “un tiempo no-cronológico sino anacrónico. Lo fundamental de esa peculiar concepción del tiempo no es tanto la sintonía como la co-esencia, la coexistencia gracias a la cual el anacronismo se redefine como participación temporal en la temporalidad, es decir, como una hiper-temporalización, infinita y potencializada, del evento singular” (2015, p. 379). Conforme o próprio Antelo, esse anacronismo é de extrema importância para se posicionar diante da mundialização que “homogeneiza tempo e espaço e, muitas vezes, em sua crítica, redundamos no problema de pensar um tempo, simultaneamente, marginal e subalterno, mas também distante e não-integrado. Portanto, gostaria de enfatizar a problemática do anacronismo como um peculiar campo de tensões temporais, onde, em última instância, se conformam as novas identidades e valores da cena contemporânea” (2013, p. 15). Não por acaso, César Aira, falando de um escritor menor como o foi Max Beerbohm, dirá que “el anacronismo es lo que pone en hora a la literatura” (2001, p. 55) ou, logo depois, já se detendo na ficção científica, afirme que “la percepción de nuestra propia época se basa en el anacronismo” (2001, p. 63). Compreende-se, assim, como o “tempo-com” enquanto concepção do tempo no contemporâneo se constrói como uma política do entre-lugar.

sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 2000, p. 16, com ênfase no original) efetuada pela América Latina, a sua desobediência irreverente dos parâmetros da cópia, da analogia e da assimilação, a “co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2014, p. 37) e a opção pela diferença as que permitem fazer de nossa situação um acontecimento excepcional para pôr em prática aquele modo de ler, que vai além da literatura e atinge a política, a economia, os corpos, o tempo, as nossas biografias contemporâneas:

Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência. A passividade reduziria seu papel efetivo no desaparecimento por analogia. Guardando seu lugar na segunda fila, é no entanto preciso que assinale sua diferença, marque sua presença, uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador.

Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra. (SANTIAGO, 2000, p. 17)

Nessa situação do entre-lugar imaginada por Silviano Santiago não há enunciado nem leitura inocente, a história deixa de ser um processo dialético e o pensamento é guiado por uma teoria prática da destruição, da deserção. O confronto já não vai se definir enquanto guerra baseada em dicotomias fixas, senão – lembremos o acima dito sobre *Los Pichiciegos* - como um campo de batalha confuso, descontínuo e infinito por constante, onde o sentido não se ataca de frente através da oposição de um termo negativo, senão que se o trapaceia, se o dissimula, se o

sutiliza. Por isso, nas afirmações anteriores teremos que colocar um reparo: não tanto “falar contra, escrever contra” daquele ano de 1971, nem o meio termo heideggeriano de “Toda palavra já é resposta: é um contradizer, um vir ao encontro, um dizer que escuta” (2011, p. 209), senão “falar com, escrever com” porque será nessa deserção do conflito instituído, nesse desastre das categorias, nessa terceira margem, que a nossa situação latino-americana pode se (in)definir, como a “pasajera en trance” de Charly García, em um trânsito perpétuo. Nossa ~~identidade~~ intensidade<sup>5</sup>, por enquanto, será definida, também e talvez, nesse entre-lugar: a vida e o tempo do corpo e as suas eleições no espaço da *pichicera*, entre a convivência e a privacidade, de um modo similar ao espaço-tempo que Bartleby fez próprio detrás do (seu) biombo.

“Las ficciones actuales se sitúan más allá de las fronteras”, afirma Piglia e prossegue: “en esa tierra de nadie (sin propiedad y sin patria) que es el lugar mismo de la literatura pero a la vez se localizan con precisión en un espacio claramente definido” (1991, p. 63). O que, logo depois, vai denominar “a zona”: “El artista resiste en su zona; establece un vínculo directo entre su región y la cultura mundial” (1991, p. 63). Conceito de origem topográfico que bem pode se complementar com outro em princípio temporal: o do “contemporâneo”, que “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa *é a relação com o tempo que a este adere a través de uma dissociação e de um anacronismo*” (AGAMBEN, 2009, p. 59, com ênfase no original), uma de cujas regras é, conforme

---

<sup>5</sup> “O que atrai, o que repulsa: o ser se define nas intensidades, mais que nas identidades, como “o que é mais que o que é””, afirmava Osvaldo Fontes Filho (2005, p. 101) seguindo a Georges Bataille.

Antelo, a de “que o passado é contemporâneo do presente que, no entanto, já foi” (2010, p. 44) que estabelece “uma noção de história que ajuda a ler o passado como um valor que passa no momento exato em que somos capazes de associá-lo ao atual, pondo ele para agir” (ANTELO *apud* NODARI, 2005, p. 87). A confluência da zona e do contemporâneo nesse limiar<sup>6</sup> configurado pela imaginação da *pichicera*<sup>7</sup> vão nos permitir ler o poeta provinciano que tentou ser Paulo Leminski e aquele outro que não mora em Delfos, mas sim em Pringles, Arturo Carrera, fora dos parâmetros do comparativo, mais perto das intensidades e das intenções do âmbito compartilhado da América do Sul, do Sol, do Sal.

---

<sup>6</sup> “O *limes* (limite) é o contorno que circunda uma *forma*, o que nos remete ao debate idealista em torno às normas. O *limen* (ou umbral) é, em troca, a passagem, uma instância que não é conclusiva e inquestionável más penúltima, já que nos obriga a reabrir a série, estimulando, de fato, não mais a linha evolutiva ou sucessiva e sim a espiral recorrente. O *limen* nos permite, em consequência, abandonar a cronologia e aspirar ao anacronismo, à verdade do tempo reversível” (ANTELO, 2008, p. 67)

<sup>7</sup> “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez como farsa” (1971, p. 11), começava afirmando Marx em *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. Essa ideia vai ser levada à história literária pelos formalistas russos, achando na paródia e na evolução das formas, por exemplo, o resultado do processo das séries ou movimentos literários. Nossa vontade ao falar de “entre-lugar”, o “contemporâneo”, a “zona”, os “precursores” é uma tentativa de sair do pensamento dialético na direção da diferença como aparece nos textos de Nietzsche segundo Deleuze: “A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar. Um mesmo objeto, um mesmo fenômeno muda de sentido de acordo com a força que se apropria dela. A história é a variação dos sentidos” (1976, p. 5). E, mais adiante: “A interpretação revela sua complexidade quando pensamos que uma nova força só pode aparecer e se apropriar de um objeto usando, no início, a máscara das forças precedentes que já o ocupavam. (...) Uma força não sobreviveria se, inicialmente, não tomasse emprestada a aparência das forças precedentes contra as quais luta”. Frente a dialética, então, a diferença, o limiar, as máscaras: Bartleby, os pichis, os faunos, os kami-quases.

## Mais uma aproximação

*A música sucessiva dos dias = o próprio haikai.*  
*A preparação do romance, ROLAND BARTHES*

*En el poema deberían quedar constataciones intensas como relámpagos.*  
 “11 estrofas de comentario al síndrome de abstinencia, a un poema de Luis Hernández y a la expresión “hacer el oso”. El poema de Hernández es su “Homenaje a Rafael Zanzio””, MIRKO LAUER

es, siempre, un instante:  
 luego cesa.

“La terraza feliz”, REYNALDO JIMÉNEZ

*... la faz de una impetuosa vida intermitente  
 en lucecitas.*

“La rama derecha”, ARTURO CARRERA

Em um diálogo com Nancy Fernández, Arturo Carrera dizia:

Hay una figura en la retórica latina que siempre me interesó: el *carmen perpetuum*. Imagino que allí hay una profunda modulación del arte de la monotonía. Pero asimismo incluye la excepción de la sorpresa o del sobresalto: una especie de inquietud del sentido y de su revelación, como cuando en Oriente se construye la última partícula de un haiku. Esa línea del poema debe producir el *satori* o lo que nosotros llamamos la revelación. Todo se alcanza por esa imagen pequeña y vivamente impresa como un fotograma en la mente. El *carmen perpetuum* prevé una sucesión de estrofas y cada tanto un *satori*, digamos, una sorpresa agradable y pasajera. (2003, p. 21)

Podemos imaginar, agora, o espaço do poema como o espaço monótono do interior da província de Buenos Aires, o espaço pampiano da cidade de Pringles de Arturo Carrera, apenas interrompido, no “tiempo suspendido de la siesta” (SARDUY, 1982, p. 84), de repente, pelo canto de um grilo<sup>8</sup>, de um animalzinho, que corta essa modulação: “cada **cri-cri** es una ecografía del Tiempo” (CARRERA, “El grillo”, 2004, p. 180). Nessa surpresa o tempo intempestivo se nos revela: a última partícula do haikai, a vontade de atingir o satori, “aquele relâmpago, aquele flash do sentido” (BARTHES, 2011, p. 165), nossa iluminação ou epifania no cotidiano. Há certa alegria nessa surpresa, nessa manifestação do Ritmo.

Eu queria me deter nessa alegria pampiana. Nessa alegria da poesia no tempo intempestivo que se revela na cotidianidade na escrita dos textos de Arturo Carrera. E foi, nesse momento, que surgiu a lembrança do trabalho poético–crítico de Paulo Leminski com o haikai. No entanto, fazer um trabalho comparativo resultaria forçado demais: embora os dois pensem, fundamentalmente, o haikai como “um acontecimento breve que acha, de golpe, sua forma justa” (BARTHES, 2007, p. 99), Leminski tende a respeitar a forma breve do haikai enquanto Carrera incorpora as intensões dele no ritmo e no tempo da sua escrita, os espaços e os tempos da vida concentrados no trabalho com o haikai também são distintos, além de que Leminski coloca o haikai em relação com o pop e a publicidade enquanto Carrera com a intimidade, a memória

---

<sup>8</sup> E o canto do grilo, som de animal mítico, segundo a epígrafe mallarmaica de Baldomero Fernández Moreno que acompanha aos poemas “El grillo” de *Tratado de las sensaciones e Potlatch*, é ouro: “Al lado de cada grillo que canta se va formando / un montoncito de oro, cernido, delicadísimo” (2014g, p. 221; 2004, p. 178).

e a infância. Todas as variações, porém, nascem e estão de acordo com a consciência da recusa da linguagem do haikai para nós, ocidentais (BARTHES, 2007, p. 106). Agora, se nessa simples e primeira mirada, e tomando em consideração as extensões e intensões<sup>9</sup> regulares das escritas de Carrera e Leminski, não há poéticas tão distintas como as suas, a busca do satori e o pensamento do haikai na paradoxal fórmula de Haroldo de Campos enquanto “breve haikai barroco” (2011, s/p), desde as tradições ocidentais, aproximam as suas práxis e negam esse apressado olhar. Vou, então, me deter no tempo, na temporalidade, nesse tempo intempestivo *inscrito* por cada um deles em particular. Quero, e essa é minha vontade, desenvolver uma tentativa de leitura do tempo na escrita da cotidianidade no contemporâneo.

Como falar do tempo? Podemos pensar que, nos poemas, existem vários tempos: os tempos da experiência (o tempo histórico da escritura, o nosso tempo sempre-presente da leitura), o tempo do poema (enquanto relato), o tempo - atmosfera, o tempo recobrado (o tempo da memória e da infância, no caso de Carrera; o tempo do cotidiano nos dois), o tempo da voz, o tempo do Ritmo, o tempo Histórico, o tempo das tradições culturais e literárias, o tempo futuro da utopia do haikai, o tempo do satori, da surpresa, da epifania, do intempestivo. O poema se abre e se nos apresenta como uma fusão de todos esses tempos, atravessados, em um instante, pelo salto da rã: esse salto é onde eu quero tentar me deter, esse salto é o que eu quero tentar pensar. Mas, como esse salto perpassa todos esses tempos, não posso deixar de mirar as diversas temporalidades do

---

<sup>9</sup> Procuo grafar, nessa *différance* e a partir de Georges Bataille, o “sentimento intenso do instante” (2001b, p.55).

poema, tendo sempre em conta que toda ideia sobre o tempo é definida em e desde uma política do cotidiano, em e desde uma política, ética e estética de vida.

No haicai, o acontecimento - como se fosse um toque<sup>10</sup>, um gesto<sup>11</sup>, um traço ou um rastro do corpo ou da escrita - encontra sua forma justa na descontinuidade da vida. Que é, claro, escrita e corpo. O último verso do haicai e a sua leitura repetida tentam chegar até “aquela perda de *sentido* que o Zen chama de *satori*” (BARTHES, 2007, p. 5), um “«despertar diante do fato», captura da coisa como acontecimento e não como substância, acesso à margem anterior da linguagem” (2007, p. 102).

Mas, antes de mexer com esse tempo intempestivo, terei de afrontar uma questão que não é só nominal, senão que implica tradições literárias e visões do mundo. Com efeito, falar de “*satori*” e “iluminação” ou “epifania” poderia me levar a uma confusão das visões do mundo, tendo presente que uma é de origem zen e a outra é de forte ligação religiosa cristã. Os textos do último Roland Barthes vão me ajudar nesse sentido e no meu intento de trazer esse tempo para o espaço do cotidiano e a vida do corpo (penso, aqui, é evidente, em *O império dos signos* e *A câmara clara*, e nos seminários últimos reunidos em *A preparação do romance*). Não poderei, então, e por exemplo, deixar de re-ler os textos

---

<sup>10</sup> Aliás, assim foi denominada a experiência do *satori* na gíria malandra do *Indiccionário* de Paulo Leminski: “Toque: Impressão momentânea que o mundo acabou e a gente começa agora. *Satori*”. (em VAZ, 2001, p. 352)

<sup>11</sup> Entendido em um sentido diametralmente oposto ao daquele do relato kafkiano onde, conforme Ricardo Piglia: “Cada gesto es un acontecimiento y casi podría decirse un drama” (2006, p. 63). O gesto do haicai se define na leveza, na mínima expressão de um corpo.

de Bashô ao mesmo tempo que os do primeiro James Joyce e de Virginia Woolf.

É de total relevância lembrar, nesse momento, que o haikai, tal e como chega até nós, formava parte da escrita de um diário. Com efeito, os haicais de Matsuó Bashô, quem outorgara à forma o seu prestígio lírico, saltam dentre as narrações de um diário de viagem. Quer dizer: o haikai forma parte das anotações da escrita do cotidiano, não é um poema isolado no branco da página. Daí que, como destaca Leminski, “pensado numa língua aglutinante, escrito a pincel num sistema gráfico misto de ideograma chinês com silabário, sempre parte integrante de um diário ou de uma pintura, nenhum tipo de poema é mais traído na tradução do que um haikai japonês” (2013i, p. 101). O mínimo entra, assim e então, no espaço da longitude da escrita viandante dos dias. O haikai mostra a impossibilidade de separar a escritura e a vida do corpo, a forma de viver da arte de viver. Por fim, a própria vida pode ser escrita, sem resto: as intempestividades do tempo-no-tempo são colhidas no dia a dia e o rumor da língua pode ser escutado. Essa práxis é uma reeducação dos sentidos e a escrita da própria vida devêm, assim, não uma autobiografia senão uma *otobiographie*<sup>12</sup>, ou seja, uma escrita sensual da vida, atenta às “variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos” (RANCIÈRE, 2014, p. 59), atenta as suas interrupções, atenta as suas

---

<sup>12</sup> Conceito derridiano que, na leitura de Alberto Moreiras, significa: “la autobiografía que escucha dentro de sí la inscripción autográfica, y que concibe el desarrollo de la firma como radicalmente implicado en “el problema paradójico del borde”: borde entre corpus filosófico y cuerpo biográfico, borde entre sí y sí. Esta es la ley del borde autográfico: la vida y la obra no aparecen ya más como meras posiciones en contraste mutuo y mutua determinación. La vida no puede determinarse por referencia a la obra, igual que la obra no es la alteridad de la vida. La obra está radicalmente marcada por la autografía”. (1991, p. 133)

descontínuas continuidades: “¿Qué remoto tiempo volvi6 / con los sentidos que / desde ahora mismo sienten?” (CARRERA, 2014i, p. 88). O haikai é uma escrita vital, onde o corpo e as suas sensações são fundamentais. Pensar o tempo do haikai, então, será pensar o tempo do cotidiano, da vida e do corpo. A sua intempestividade reúne, perpassa e dissolve todos esses tempos.

O haikai é, por isso, uma arte do encontro: da arte e da vida, da escrita e do corpo, dos seus tempos. O haikai é uma práxis vital: escrita da ação, do corpo na ação, do tempo na ação, da vida no cotidiano. Nele o eu “é um Eu-corpo”: “o eu passa pelo corpo, o corpo, pela sensação, a sensação, pelo momento” (BARTHES, 2005, pp. 132-133). Mas também, nele o “Eu é sempre um resto” (2005, p. 172). O eu se assume no mundo e no tempo, mas com tão intensa consciência do ato que o faz como deportado: um resto. Por isso, nele, Barthes imaginou a possibilidade de um terceiro termo para o contemporâneo onde o político tivesse se juntado ao afeto, porque esse sujeito vai se definir adiante na sua diferença (do corpo e do tempo), base da sua *vita nova*. Já não teremos que escolher entre a vida e a escritura: nessas nossas escritas da vida do corpo encontraremos a verdade da diferença.

A tentativa de Roland Barthes da recuperação do haikai para o cotidiano ao buscar imaginar uma *vita nova*, em certo sentido perto do viver junto de Michel Foucault, onde as atividades da escrita e do corpo estejam próximas, coloca o haikai no espaço da utopia imediata, ao desterrar de sua escrita o mau e o geral, pelo trabalho consciente do bem no singular. Quero percorrer esse caminho para trazer até o nosso contemporâneo a forma oriental, além das dicotomias ocidentais. Porque

se nesse tempo-no-tempo acontece o instante onde é possível afirmar que “le temps est le temps de ma vie” (BARTHES, 2010, p. 128), esse tempo intempestivo possibilitará uma definição singular-própria do sujeito.

Se a escrita de Leminski está em um presente sempre agora, sempre já, a escrita de Carrera terá uma outra modulação: desde a lembrança do passado até a irrupção da surpresa ou assombro, onde o poema se faz presente e os tempos se dissolvem. Mas, e isto é muito importante de relevar, tudo isso está nos limites do poema porque os dois fizeram da práxis poética sua melhor forma de construir uma teoria própria da poesia<sup>13</sup>. A poética dos dois pode ser considerada enquanto uma “microtopia”: a experiência se faz material, se afirma no real-cotidiano, no mínimo. O poeta, a figura do poeta, está perto das coisas, na vida em um povo do interior ou nas ruas de uma grande cidade de província, olhando e esperando, e a relação que daí mantém com o mundo ao seu redor é da ordem do ético-religioso, similar à da disciplina zen e herdeira, por sua vez, da teologia<sup>14</sup>. Nessa espera, nessa atenção à captura do sensível, está a escrita<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Estou pensando a práxis poética nos termos de Jean-Luc Nancy onde “o sentido da “poesia” é um sentido sempre por fazer” (2013, p. 416), “é um excesso: o excesso do ser sobre o próprio ser” (2013, p. 419), onde “Todo o *fazer* se concentra no fazer do poema, como se o poema fizesse tudo o que pode ser feito” (2013, p. 420) e onde “o poema é a coisa feita do próprio fazer” (2013, p. 420). “Poesia” e “fazer”, assim, são inseparáveis e os seus limites são abolidos para serem colocados na disposição da vida.

<sup>14</sup> “Solamente reduciendo el instante al instante, lo extático a lo extático y, al menos durante el instante, *sine glossa*, constituyo sin revelación una disciplina – lógica y a-lógica, ética e immoral, estética y negación de lo estético – que tiene por objeto lo inmediato y es heredera de la teología” (BATAILLE, 2001c, p.74).

<sup>15</sup> A chegada da intensidade do instante não se busca, se espera. Retomando o ensino dos maestros zen, Georges Bataille afirmava: “No puedo en efecto admitir

O haicai é incorporado desde a sua intensão. As extensões dos poemas de Arturo Carrera e Paulo Leminski (geralmente, bem distintas) recebem essa intensidade e trabalham com ela a partir de um ritmo próprio em um tempo contemporâneo. A intimidade, a memória e a infância, por exemplo no caso de Arturo, e a noite, a rua e a cidade com suas rachaduras, no caso de Leminski, são os pontos onde o tempo intempestivo do haicai vai se manifestar. A busca do satori está inserida na cotidianidade do contemporâneo, dentro da “grande memória” que Arturo resgata de Yeats, aquela “tradición continua, variadísima e infinita... Y en la que no habría influencias porque se anularían al ser el poeta el gran receptáculo de las memorias de la “gran memoria”” (CARRERA, 2011), onde aquela busca não pode se definir enquanto um exercício kitsch ou cultor de um exotismo vazio porque, simplesmente, os limites temporais e espaciais e as hierarquias culturais estabelecidas são, senão apagadas, colocadas em suspensão, e sim, então, como um movimento erótico, onde “trata-se de violar a integridade dos corpos, de profanar as identidades definidas, de destruir a ordem descontínua das individualidades, enfim, de dissolver as formas constituídas”, onde trata-se de obliterar “a oposição entre os domínios de Eros e Thanatos, para aceder ao caos da continuidade: “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”” (BATAILLE, 2014, p. 311), e onde, finalmente, esses instantes onde se experimenta a continuidade se manifestam repentinamente enquanto “el verdadero fin, la meta y el pináculo donde una existencia se justifica por sí misma” (MATTONI, 2001, p. 9), isto é: onde uma existência se revela *soberana* e obtém aquele “saber que,

---

que haya búsqueda en la medida en que nunca encontramos nada sino a condición de no buscarlo” (2001h, p. 241).

llevado hasta el límite de lo que puede articular, se vuelve no-saber absoluto” (MATTONI, 2001, p. 10). Por isso a poesia vai se definir como prece, como fulgor, como interrogação, como vestígio, como exuberância.



**O tempo**

*Éxtasis  
 todo el tiempo vivo en éxtasis  
 una forma de amor  
 un remedio de ser feliz.*  
 “La ruta del tentempié”, CHARLY GARCÍA

*Eu vivo em êxtases provisórios.  
 Vivo dos dejetos de naufrágio que o mar rejeita para a praia.  
 Um sopro de vida,* CLARICE LISPECTOR

*Não podemos pensar que o tempo é tão somente a medida  
 com a qual se calcula a duração de uma transformação mecânica.  
 Este tempo é uma forma relativamente vazia.*  
 “Drama trágico e tragédia”, WALTER BENJAMIN

*não o texto mas o gesto que o textura o entretexto onde  
 os jardins se suspendem dos jardins  
 Galáxias,* HAROLDO DE CAMPOS

*El elemento aprehensible de la experiencia es captado negativamente;  
 lo que captamos, si puedo decirlo así, es el vacío que deja atrás:  
 habíamos captado, todavía nos esforzábamos por captar y de repente,  
 ya no captamos nada.*  
 “El erotismo o el cuestionamiento del ser”, GEORGES BATAILLE



## O êxtase de Óstia

“Creo que nadie ha sentido con mayor intensidad que San Agustín el problema del tiempo, esa duda del tiempo. San Agustín dice que su alma arde, que está ardiendo porque quiere saber qué es el tiempo. Él le pide a Dios que le revele qué es el tiempo”, dizia Borges em uma das suas últimas conferências (2003, p. 201). “E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo?” (2013, p. 304), ainda segue-se perguntando Agostinho desde as suas *Confissões*. Tentando esclarecer os seus pensamentos e ideias, continuava: “Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo?” (2013, p. 304), para chegar, no final, a uma definição que não é uma definição por ter os seus fundamentos na dúvida mesmo: “Se ninguém me perguntar, eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei” (2013, p. 304). O tempo que Agostinho está tentando captar com seu pensamento é o tempo cronológico, dado em uma sucessão linear no transcurso de uma certa extensão ou duração: “ese es el tiempo: la sucesión”, tinha dito Borges (2003, p. 199). Por isso, vai fechar a sua tentativa, dizendo: “atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e, se agora nada houvesse, não existia o tempo presente” (2013, p. 304).

O próprio Agostinho vai se deter, em vários momentos do seu extenso texto, em outras possibilidades do tempo. Por exemplo, a sobrevivência do tempo da infância, do tempo da inocência passada,

como resto ou rastro, é um deles: “A infância não se afastou. Para onde fugiu então?” (2013, p. 35). Outro pode ser o descrito no subcapítulo “O êxtase de Óstia”, onde se preocupa em segurar uma cena muito linda: ele e sua mãe, Mônica, estão sozinhos, falando “apoiados a uma janela cuja vista dava para o jardim interior” (2013, p. 224) da casa onde moravam nesse momento, na foz do Tibre, em Óstia, momentos antes de embarcar para continuar a viagem. A conversa os levou “à conclusão de que as delícias dos sentidos do corpo, por maiores que sejam e por mais brilhante que seja o resplendor sensível que as cerca, não são dignas de comparar-se à felicidade daquela vida [a vida transcendental], nem merecem que delas se faça menção” (2013, p. 225). Dentro da ordem platônica, cruzaram o abismo do sensível para o suprassensível percorrendo as coisas corporais até chegar ao céu, o sol e as estrelas, “subindo em espírito, meditando, falando e admirando” as obras de Deus, chegando, de súbito, a atingir a Sabedoria: “Enquanto assim falávamos, anelantes pela Sabedoria, a atingimos momentaneamente num ímpeto completo do nosso coração. Suspiramos e deixamos lá agarradas as primícias do nosso espírito. Voltamos ao vão ruído dos nossos lábios, onde a palavra começa e acaba” (2013, p. 225). Mãe e filho, conversando, aos poucos subindo no pensamento em direção a Deus, atingem, em um instante, a Sabedoria. Juntos chegaram até o êxtase, a experiência mística: “a única experiência despojada” (BATAILLE, 2014, p. 264), a derrota do pensamento, a revelação de ordem divina, ao se sair de si e atingir a perda da identidade e do controle do eu. Saíram e voltaram à linguagem, à palavra.

Segundo Agostinho, eles atingiram “num relance de pensamento, a eterna Sabedoria que permanece imutável sobre todos os seres” (2013, p. 226), visão cujo efeito sobre as suas almas foi o arrebatado, “vislumbre

intuitivo” (2013, p. 226) da vida eterna que poderia ser a realização da entrada no gozo do Senhor, a mínima “apertura da porta do mistério” (2013, p. 400). A luz do êxtase de Óstia apaga o tempo imediatamente anterior e o tempo imediatamente posterior ao tempo epifânico, escapando assim à imaginação da sucessão linear do tempo e detendo no silêncio o presente, seja porque, segundo a dimensão aristotélica do tempo, com tudo paradigmática, no dizer de Heidegger, “o tempo é tão somente a dimensão do cálculo quantitativo ou qualitativo da duração transcorrida numa sucessão” (2011, p. 47), seja porque estamos habituados à vida como “un decurso temporal homogéneo, y no como una alternancia de unidades discretas y heterogéneas” (AGAMBEN, 2013, p. 42), seja porque o instante místico e a sua “impresión deslumbrante” - que, conforme Barthes, no limite impede de ver e dizer (2002, p. 26) - é inapreensível para toda linearidade, mesmo a do tempo<sup>16</sup>, mesmo a da linguagem, seja porque esse é o paradoxo decisivo desse “absoluto estar-fora-de-si”, conforme era entendido – segundo Agamben - por Bataille, onde “aquele que faz a experiência não está mais no instante em que a experimenta, deve faltar a si no momento mesmo em que deveria estar presente para fazer a experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 92). E assim, do ponto de vista de Agostinho, o tempo do êxtase é um vestígio da eternidade onde o sujeito pode atingir a Sabedoria ainda em vida. Dentro do tempo, o “vislumbre intuitivo” traz ao conhecimento as possibilidades de outros tempos, de outras vias, de outras vidas.

---

<sup>16</sup> A *temporalidade* entendida como um efeito do tempo. (Cfr: BARTHES, 2012h, p. 343)



## Toque de centella

*Quien supiere morir a todo, tendrá vida en todo.*  
 “Otros avisos”, SAN JUAN DE LA CRUZ

*Podríamos, sem violência interior, assumir uma negação que nos conduz  
 ao limite de todo o possível?  
 O erotismo, GEORGES BATAILLE*

*La poesía no es un conocimiento de uno mismo, menos todavía la experiencia  
 de lo más lejano posible (de lo que antes no era), sino la evocación por las  
 palabras de esa experiencia.*  
 “La voluntad de lo imposible”, GEORGES BATAILLE

San Juan de la Cruz preocupou-se não só por atingir aquele “vislumbre intuitivo” senão, e talvez sobre tudo, por desenvolver um método que fosse o mais preciso possível para conhecer o caminho pelo qual “pasa el alma para llegar a la divina luz de la unión perfecta del amor de Dios cual se puede en esta vida” (DE LA CRUZ, 1971, p. 9), caminho de uma intensidade sempre maior, caminho do “desejo de viver cessando de viver ou de morrer sem cessar de viver” (BATAILLE, 2014, p. 266). Tal método foi a chamada “doctrina de la desnudez del espíritu” (BLECUA, 1971, p. 10) onde, entre o misticismo, a lógica e o hermetismo, San Juan de la Cruz desenvolveu uma via crucis pessoal marcada pelo objetivo ascético em direção à luz<sup>17</sup> na busca “do sentimento da continuidade”

---

<sup>17</sup> Lembrando a distinção mística pensada por Roland Barthes: “*estar a oscuras* puede producirse, sin mi intervención, porque estoy privado de la luz de las causas y de los fines; *estar en tinieblas* me ocurre porque me ciega mi apego a las cosas y el desorden que provoca” (2002, p. 185).

após ter conseguido “operar uma ruptura de nossa descontinuidade” (BATAILLE, 2014, p. 46). Para se despojar do terreno em direção ao espiritual, o sujeito deveria perpassar através de duas instâncias – a sensitiva e a espiritual – que envolvem por sua vez três estados da alma – “purgativo”, “iluminativo” e “unitivo” - em uma via dolorosa definida no sofrimento. A luta entre os desejos da carne e as potências da alma está guiada pela vontade de atingir o vazio, porque quanto mais vazio, mais possessão de Deus: na purga do corpo estará a pureza da alma e o vazio perfeito, na perfeita possessão do divino. Nesse “desasirse abismalmente de todo” (BLECUA, 1971, p. 17) a vida ganha uma intensidade dolorosa e imensa<sup>18</sup>.

Os textos de San Juan de la Cruz - *Noche oscura* e *Cântico espiritual*, especialmente - são a escrita dessa via em direção ao vazio<sup>19</sup>. Escrever forma parte fundamental daquele método e o movimento da poesia, assim, “parte de lo conocido y conduce a lo desconocido” (BATAILLE, 2001a, p. 22). A experiência, logo depois de ter sido

---

<sup>18</sup> A experiência interior que representa essa via é com certeza profundamente erótica: “a experiência erótica e a solidão se conjugam num abraço cheio de sensualidade. O erotismo se apresenta como algo escondido, implícito, mas carnal em sua nudez” (VIEIRA DE ALMEIDA, 2005, p. 121). O misticismo entende-se assim como uma prática excessiva e transgressora nesse seu intento por atingir a morte em vida, o prazer no sofrimento, a continuidade na descontinuidade, a fusão na confusão, a Deus no próprio eu.

<sup>19</sup> A “noche oscura” é, ao mesmo tempo, tanto aquele conhecimento opaco e negativo da experiência mística quanto uma referência direta ao “período de aprisionamento de San Juan, que foi enclausurado pelos monges carmelitas que não queriam as reformas ascéticas propostas por ele e por Santa Tereza. Neste tempo de exclusão, na qual o místico foi submetido a viver numa pequena cela da qual era retirado todas as noites para sessões de tortura, compunha e decorava uma quadra a cada noite, pois não tinha como escrever” (MARTINS LINDOTE, 2005, p. 151). A noite escura é o espaço-tempo do entre-lugar: experiência mística de passagem e política de resistência a violência.

atingida, é escrita a partir da sua lembrança e análise. A escrita, que funciona como o ensaio da melhor tentativa por atingir o vislumbre e o saber místico, vai se construindo nesse movimento. A poesia quer ser comunicação. Vida e escrita são, assim, inseparáveis, duas vias paralelas e complementárias. O corpo, nessa constelação, não só é o primeiro e último espaço do terreno senão também o primeiro e o último espaço do divino. Só será negado em um momento inicial, para dar realce ao espírito. Mas, logo superadas as instâncias purgatórias, será nele que pode ser verificado o encontro com a divindade: em um determinado instante, o corpo é a morada de Deus, e a pessoa, na união com a divindade, nela se transforma imediatamente, obliterando naquele fugaz tempo as divisões entre o corpo e a alma e todas as outras dicotomias existentes. Esse é o “instante soberano”, “la perfección y plenitud manifestadas, de súbito presente, ahora y aquí” (PIZARNIK, 2005, p. 243).

A escrita hermética de San Juan de la Cruz vai se justificar nas impossibilidades da linguagem para dizer aquela união, estado fervoroso, de fervor em Deus, “porque lo espiritual excede al sentido, y con dificultad se dice algo de la sustancia del espíritu” (DE LA CRUZ, 1971, p. 105). As figuras alegóricas, o profuso entretecido de imagens, símbolos e analogias, a densidade das conotações, a importância do saber e do conhecer em todas as suas formas enquanto tentativas de atingir o místico são algumas das suas características. Entre “un entender no entendiendo” e o “no entender entendiendo” está o resto entre o “saber sabiendo” e o “saber no sabiendo” (DE LA CRUZ, 1971, pp. 40-41): o inapreensível da iluminação tenta se livrar das malhas da linguagem na práxis contínua da escrita das experiências místicas. O poema é, ao mesmo tempo, uma descrição com vontade de reviver aquilo que se lembra da experiência

fervorosa e a tentativa de ir colocando as bases do método para continuar tendo acesso às possibilidades místicas. O poema será, assim, o caminho diferido no tempo-espaço que volta a passar pelo êxtase da alta contemplação para re-experimentá-lo e uma guia escrita, por sua vez, na lógica e no hermetismo para codificar as diversas instâncias, como se lê nesse pequeno texto, “Suma de la perfección”:

Olvido de lo criado,  
memoria del Criador,  
atención a lo interior  
y estarse amando al Amado. (DE LA CRUZ, 1971, p. 60)

Se em Agostinho encontrávamos a surpresa do êxtase repentino e inesperado, em San Juan vamos perceber um desejo muito forte de levar aos campos da escrita as vias do acesso daquele êxtase para tentar colocá-lo em algum espaço-tempo entre o entendimento, o saber e o sensual. E se nas *Confissões* encontrávamos um registro escrito da experiência do êxtase passado, nos textos de San Juan de la Cruz podemos ver não só aquela vontade de trazer o acontecimento passado para a escrita senão também o anseio de poder formular um método para a continuidade da experiência fervorosa. A iluminação se define, em ambos, enquanto “um momento de intensidade, de desordem, de febre religiosa” (BATAILLE, 2014, p. 143), na aproximação do indivíduo a Deus a partir de um excesso no conhecimento graças a ter atingido a Sabedoria em um brevíssimo instante marcado pela intensidade própria do êxtase místico, “experiência

paradoxal de plenitude e aniquilamento do ego” (VIEIRA DE ALMEIDA, 2005, p. 122). Ao passar um resto desse “toque de centella” (DE LA CRUZ, 1971, p. 90) à escrita a partir da lembrança, esta adquire qualidades divinas porque será nela e no corpo do sujeito que ficarão guardadas as intensidades epifânicas da união com a divindade. O corpo é, com isso, atingido pela segunda vez: a primeira no êxtase, a segunda no trabalho da escritura que continuará ressoando na leitura. Como os círculos da água que faz a pedra logo depois de ser jogada no tanque, a experiência mística irá diminuindo seu fulgor na passagem da divindade ao sujeito (definido só depois enquanto escritor) e do sujeito aos outros mortais (os seus próximos, os seus leitores) até se converter em resto e formar parte do todo, se diluindo no cotidiano.



## A vera dentridade do real

*Dick Sheely – (to Miss O’Callaghan) .. Did you  
ever observe how... the  
stars come out on the end  
of Joyce’s nose about this  
hour? ... (she smiles) .. Because  
I observe that phenomenon.  
Epiphany, JAMES JOYCE*

*- Deveria haver uma arte do gesto – disse Stephen certa noite a Cranly.  
Stephen Herói, JAMES JOYCE*

A definição da epifania de James Joyce vai se afastar daquela experiência mística (a epifania enquanto “manifestação de um deus (*phainô* = aparecer)” (BARTHES, 2005, p. 207)), ao se aproximar da manifestação repentina da essência ou o ser de uma coisa: “revelação súbita da quiddidade (*Whatness*) de uma coisa” (BARTHES, 2005, pp. 207-8)<sup>20</sup>. Por isso, Roland Barthes encontra nas definições da *quiddidade* (“conjunto de condições que determinam um ser em particular”, “momento em que a alma do mais comum dos objetos nos parece irradiar-se” ou “súbita manifestação espiritual” (BARTHES, 2005, p. 208)) um vínculo com o

---

<sup>20</sup> O que se aproxima, podemos imaginar, do “é da coisa” que se revela no “instante-já” segundo foi definido por Clarice Lispector bem no começo de *Água viva*: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (LISPECTOR, 2013, p. 9), ou também daquilo que chamou, em *Um sopro de vida*, “o mais íntimo segredo daquilo que existe” (LISPECTOR, 2013c, p. 52).

haicai e, sobretudo, com o que ele denomina insistentemente “o *tilt* do ‘É isso’” (BARTHES, 2005, p. 208).

Segundo Joyce, as epifanias - aqui se aproximando da concepção do trabalho poético de San Juan – aparecem para o artista<sup>21</sup>, aquele que se encontra ali, situado em um campo limítrofe e excessivo, “no meio dos homens, em certos *momentos*” (BARTHES, 2005, p. 208; sublinhado no original), aquele que, como o Stephen Dedalus do *Stephen Herói*, “enquanto seguia pelos caminhos da cidade, mantinha ouvidos e olhos sempre atentos para registrar impressões” (JOYCE, 2012a, p. 23). O artista vai se definir nos princípios daquele trabalho incessante e intenso, que configuram, em consequência, uma “economia artística” (JOYCE, 2012a, p. 24), onde os tempos da própria vida e da arte, antes em trilhas paralelas, se superpõem em um tempo-espaco - em uma economia - comum.

Dentro daquela constelação, os momentos epifânicos não terão sua identidade na beleza, no sucesso, no sentido superior, senão na vulgaridade, no banal, no desagradável, na quebra ou na queda de um gesto ou de uma fala, ou na memória da própria mente (JOYCE, 2012a, p. 171). Durante vários períodos de sua vida, Joyce foi registrando em pequenos papéis diversos “espasmos” ou incidentes por ele vividos para

---

<sup>21</sup> “Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar essas epifanias com grande cuidado, percebendo que nelas se encerram os momentos mais delicados e furtivos” (JOYCE, 2012a, p. 171). Aliás, essa ideia pode ser achada em um dos últimos textos de Borges, “Monumento”: “Cabe pensar que un escultor sale en busca de un tema, pero esa cacería mental es menos propia de un artista que de un perseguidor de sorpresas. Más verosímil es conjeturar que el eventual artista es un hombre que bruscamente ve” (2008, p.39). O artista é aquele que, achando-se-aí, vê. O artista é aquele que espera e que está aí.

ser armazenados em uma pasta à espera de ser incluídos na continuidade de algum dos seus trabalhos narrativos. O acaso é inserido no *continuum* porque “la interrupción es parte del continuo, y el continuo está incompleto sin ella” (AIRA, 2003, p. 111). A narrativa de Joyce pode ser pensada, daí e também, como um *carmen perpetuum*. O momento repentino do surgimento da epifania e a sua urgência obrigam a esse modo atento do registro. O escritor devém, em um primeiro termo, caçador perscrutando no campo do conhecido à espera do inesperado para devir, em um segundo momento, em jardineiro e podador aos cuidados da delicadeza daquele momento. Forma e conteúdo se reúnem por causa do inesperado: a brevidade é dada pela irrupção do acontecimento. Na escrita, o tempo se detém e a epifania, congelada no traço, se revela além do indivíduo na partilha com o coletivo social.

No prefácio à edição brasileira das *Epifanias* de Joyce, Piero Eyben descrevia e explicava “aquele instante de experiência que emerge por uma abrupta revelação interior” (2012, p. 15):

Na fugacidade do accidental, a epifania levanta-se como um retrato – essa curva emocional – daquilo que pode ser um já recusado, um já deixado, que agora ressurgue e pode ser retomado na palavra que se calou. Tudo, nesse campo, é impressão do intervalo, do tempo de êxtase que faz dos objetos uma manifestação estética pelo ofuscamento de outros elementos que possam ser lidos apenas na escuridão e desprezo. Trata-se, com isso, precisamente do instante, da agoridade que após qualquer reconhecimento faz elo, produz o extremado da evanescência. (2012, p. 15)

Os personagens de Joyce recorrentemente perpassam aquelas “súbitas manifestações espirituais” (JOYCE, 2012a, p. 171), “lampejos súbitos, efêmeros, de algum tipo de revelação, (...) como iluminações profanas, passagens sem aviso prévio do cotidiano mais estrito para um repentino e impactante «levantar-se do véu» das coisas” (SÜSSEKIND, 2008, p. 52). E, como explicava Stephen Dedalus no pré-texto de *Retrato do artista quando jovem, Stephen herói*, o trabalho do artista na caça da epifania deve ser guiado pelo procedimento da estética tomística, indo da *claritas* à *quidditas*<sup>22</sup>. Temos, assim, um caminho bem demarcado, que vai da atenção para captar a epifania ao registro rápido e, daí, à narrativa: “o êxtase ardente, sem que dele se perca uma única centelha, salva-se, é secularizado no prosaico” (BENJAMIN, 2013, p. 253). Agora, se o momento epifânico fosse pensado como o momento diferencial e seu trânsito à escrita definido em termos de movimento e, portanto, de perda, somos forçados a concluir o desgaste constante do fulgor nesse trânsito, onde cada etapa vai tirando dele um resto significativo. A intensidade primeira vai, inevitavelmente, diminuindo. A epifania definida em um momento inicial enquanto corte abrupto na diferença vai se definir, finalmente, enquanto perda e resíduo. Na escrita morará não a epifania, senão seu fantasma, seu espectro.

---

<sup>22</sup> “Primeiro reconhecemos que o objeto é *uma* coisa, então reconhecemos que constitui uma estrutura organizada, como efeito, uma *coisa*: finalmente, quando a relação entre as partes é singular, quando as partes se ajustam a um ponto especial, reconhecemos que se trata *daquela* coisa que de fato é. A alma do objeto, a sua essência, salta-nos aos olhos, separando-se dos paramentos da aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura seja assim ajustada, há de parecer radiante. O objeto atinge sua epifania”. (JOYCE, 2012a, p. 172)

Os pequenos textos incluídos em *Epifanias* são lembranças, breves diálogos com muitos cortes e interrupções, descrições de situações, quebras do real em direção ao hiper-real ou ao surreal.

High up in the old, dark-windowed house: firelight in the narrow room; dusk outside. An old woman bustles about, making tea; she tells of the changes, her odd ways, and what the priest and the doctor said..... I hear her words in the distance. I wander among the coals, among the ways of adventure..... Christ! What is in the doorway?..... A skull—a monkey; a creature drawn hither to the fire, to the voices: a silly creature.

—Is that Mary Ellen?—

—No, Eliza, it's Jim.—

—O..... O, good night, Jim—

—D'ye want anything, Eliza?—

—I thought it was Mary Ellen..... I thought you were Mary Ellen, Jim - (JOYCE, 2012, p. 34)

A epifania atinge, na escrita de Joyce, uma indagação sobre o real e as suas possibilidades. A pergunta é: como fazer visível o invisível (PIGLIA, 2006, p. 13). Como se a pressa por escrever o momento fosse tal que obrigara o escritor a deixar de lado tudo aquilo que seja um impedimento para a manifestação ou a perseguição do sentido, a junção de palavras, os cortes das frases, as pausas e quebras abruptas, as faltas e os saltos, o vagar das sensações e o rápido movimento de situações e percepções dentro e fora da subjetividade serão algumas das qualidades desse registro da urgência no real que é a epifania joyceana. De certo modo, a inclusão delas em uma narrativa mais extensa estabiliza as suas subversões na linearidade da linguagem e no marco do relato, porque as interferências e

as interrupções são ou apagadas ou obliteradas ao entrar dentro de outro jogo de forças. Assim, a epifania número 19 que refere um acontecimento íntimo, algo entrecortado e vago -

[*Dublin: in the house in Glengariff Parade: evening*]

Mrs. Joyce - (crimson, trembling, appears at the parlour door)... *Jim!*

Joyce - (at the piano)... *Yes?*

Mrs. Joyce – *Do you know anything about the body?... What ought I do?... There's some matter coming away from the hole in Georgie's stomach.... Did you ever hear of that happening?*

Joyce - (surprised)... *I don't know....*

Mrs. Joyce – *Ought I send for the doctor, do you think?*

Joyce – *I don't know.... What hole?*

Mrs. Joyce - (impatient)... *The hole we all have ..... here* (points)

Joyce - (stands up) (JOYCE, 2012, p. 62)

- reaparece em *Stephen Herói*, no final do capítulo XXII, anunciando a morte de Isabel, a irmã de Stephen Dedalus. O diálogo entre o casal Joyce devém uma nervosa fala entre mãe e filho, concretizando o não-dito na morte da menina e no terror geral da cena:

Certa noite sentou-se ao piano enquanto o crepúsculo o abraçava. O tristonho pôr do sol se demorava nas vidraças da janela, na lenta combustão de um fogo ferruginoso. Acima dele

e em torno dele pesava a sombra da decomposição, decomposição de folhas e flores, decomposição da esperança. Desistiu dos acordes e se pôs a esperar, curvado sobre o teclado, em silêncio: e sua alma se misturou ao crepúsculo avassalador, inarticulado. Uma forma que ele reconheceu ser de sua mãe surgiu no outro extremo da sala, de pé, à porta. Na penumbra o rosto agitado estava rubro. Uma voz que ele reconheceu pertencer à sua mãe, a voz de um ser humano aterrorizado, chamou-o pelo nome. A forma ao piano respondeu:

- Sim?

- Você sabe alguma coisa sobre o corpo humano? ...

Ouviu a voz da mãe dirigindo-se a ele, nervosa, como a voz de um mensageiro numa peça de teatro:

- O que devo fazer? Tem alguma coisa saindo pelo buraco no... estômago... da Isabel. Você já ouviu falar nisso?

- Não sei – ele respondeu, tentando entender as palavras, tentando repeti-las consigo mesmo.

- Devo chamar o médico? ... Você já ouviu falar nisso? ... O que devo fazer?

- Não sei... Que buraco?

- O buraco... o buraco que todos nós temos... aqui. (JOYCE, 2012a, p. 131-132)

Uma epifania é o núcleo magmático da seguinte cena, correspondente ao conto “As irmãs”, pertencente àquela primeira coletânea de epifanias que foi *Dublinenses*:

Já era tarde quando peguei no sono. Embora zangado com o velho Cotter por me tratar como criança, fiquei quebrando a cabeça para entender o significado de suas frases incompletas. Na escuridão do quarto eu achei que estivesse vendo novamente o rosto grave e cinzento do paralítico. Cobri a cabeça com as cobertas e tentei pensar no Natal. Mas o rosto cinzento ainda me seguia. Murmurava; e entendi que desejava confessar algo. Senti minha alma escapando para uma região

agradável e maldosa; e ali encontrei o rosto novamente esperando por mim. Começou a confessar-se com uma voz murmurante e perguntei a mim mesmo por que ele não parava de sorrir e por que tinha os lábios tão úmidos de saliva. Então lembrei-me de que ele morreria de paralisia e senti que eu também exibia um leve sorriso, como que para absolver o simoníaco de seu pecado. (JOYCE, 2012b, p. 23)

Sua manifestação abrupta foi como que detida nas malhas da linguagem, apagando em parte a sua intensidade. A diferença está dada pela troca dos cortes na linguagem daquele primeiro momento do registro da urgência pelas suturas da linguagem da forma narrativa (levadas ao extremo do pluralismo no *Finnegan's Wake*). Mas ainda assim é possível identificar “el movimiento de distancia y retraso en relación con el sentido” que define a epifania segundo Piglia (2006, p. 172) ou a superposição dos planos que é a qualidade da epifania joyceana fundada no salto da diferença, conforme Gilles Deleuze. Com efeito, a epifania joyceana conforme Deleuze (2007, p. 189) é o “resultado do processo de diferenciação da diferença em si” e acontece “entre séries ressonantes no sistema sob a ação do precursor sombrio”. A ressonância entre as séries motivada por aquele “precursor sombrio” gera a diferença. Embora o seu ponto de partida esteja em Santo Tomás de Aquino, James Joyce seculariza a definição da epifania ao colocar a urgência e a diferença no lugar da vinda do sentido do além: o que está acima (επι) daquilo que aparece (φαίνω) já não é a manifestação do divino, senão simplesmente daquilo vindo de outro lugar não esperado. Ao transformar a identidade do epifânico apagando a aparição do supra-humano, Joyce realça o papel da linguagem na vida e sobre-vida do êxtase.

Encontramos uma modulação diferente da epifania no *Retrato do artista quando jovem*, o primeiro romance publicado por James Joyce. Nele, os momentos epifânicos surgem ou começam a se manifestar nos delírios de Stephen Dedalus<sup>23</sup>, quando criança na enfermaria, para ir formando parte fundamental da sua busca estético-política, baseada no início em uma política do cotidiano que se evidencia a partir de um modo de ver o real diário como passível de ser modificado pelos sentidos ou atingido de outro modo mais certo a partir de uma espécie de diferimento da percepção. Enquanto ia se formando à luz dos conceitos tomísticos, Stephen Dedalus não só queria perceber as epifanias senão e sobretudo produzi-las. Esse modo-de-ver-outro, por sua vez, vai se definindo no progressivo afastamento dos outros e do coletivo conformado pelos padrões da nacionalidade, da língua e da religião<sup>24</sup>. E assim, aquele “êxtase estético” – *quidditas* da coisa ou “misterioso instante” (JOYCE, 2012c, p. 244) - que acaba por se dissolver em um “ritmo de beleza” (JOYCE, 2012c, p. 236), ponto de luz, lume e deslumbre, isto é: a epifania, propriamente falando, estará na base das

---

<sup>23</sup> Lembremos que será a experiência, voz e corpo desse Stephen do *Retrato* os que deram nome e epígrafe ao primeiro romance, via Lúcio Cardoso, de Clarice Lispector: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” (1980, p. 9). Esse estado de abandono e solidão, esse estado de exilado ou morador do fora, esse estar afastado do acessório, poderia ser pensado como um estado propício à iluminação ou satori? Ou, talvez, como uma premonição do *it* dos últimos textos de Clarice?

<sup>24</sup> Talvez seja só evidente na leitura de *Stephen Herói*, uma narrativa mais extensa e detida no social com respeito ao *Retrato do artista quando jovem*, como a vida do artista e a busca da epifania estava, para Joyce a partir do jovem Stephen Dedalus, situada no enfrentamento direto contra as férreas imposições religiosas e nacionalistas daquele Dublin e daquela Irlanda dos começos do século XX. A arte se constituía enquanto uma saída possível do medo e o artista, o “centro de vida consciente, reflexiva, singular” (JOYCE, 2012a, p. 60), “o centro intenso da vida em sua época” (2012a, p. 62).

armas que pretende usar na vida depois de se livrar de Dublin: silêncio, exílio e sutileza (JOYCE, 2012c, p. 285)<sup>25</sup>. A concepção do tempo no tempo, a ênfase na percepção e perseguição da epifania, então, em Stephen Dedalus servem para articular no extremo a possibilidade e existência de outra forma de vida.

No fundo, a atenção para o momento da epifania supõe uma guarda constante sobre o real na certeza de que há nele algo de mais verdadeiro ou de mais profundo que ou se mostra constantemente e de modo corriqueiro ou se esconde debaixo do ruído. Entre o hiper-realismo e o sub-realismo, está a “vera dentridade do real”:

(...) enquanto que para o vidente que interioriter contemplasse a vera dentridade do real, a coisa em si como a coisa é, todos objetos se mostravam em suas reais coloribus, resplendentes como a sêxtupla glória da luz que deveras se neles retém (JOYCE, 2014, p. 59).

Nem um divertimento estético, nem um afã esnobe, nem uma estratégia de evasão do contexto: o tempo da epifania esteve para Joyce na base de uma possível forma de vida outra que, indagando o real, tirasse dele um maior aproveitamento das suas intensidades.

---

<sup>25</sup> Em certo modo, esse ideal é o espelho daquele que Stephen, em *Stephen Herói*, atribuía a Jesus: “renúncia, pureza e solidão”. (JOYCE, 2012a, p. 200)

## O vazio da vida

*Sim – pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço -,  
eu tive a minha visão.  
Passeio ao farol, Virginia Woolf*

Nas situações cotidianas em que podemos identificar um instante epifânico no *Passeio ao farol*, o romance de 1927 de Virginia Woolf, as “iluminações” estão diretamente relacionadas com os conflitos de cada personagem, descobrindo um mundo vazio e até cruel e miserável. A percepção de alguma coisa muito íntima do outro: “O Sr. Ramsay fixou os olhos neles. Fixou os olhos neles sem parecer vê-los. E isso os fez sentirem-se vagamente constrangidos. Juntos viram uma coisa que não queriam ver. Haviam penetrado em algo muito íntimo” (WOOLF, 1987, p. 23); o sentimento de se sentir por fora da vida, em um enfrentamento com ela -

Apenas pensava na vida – e um pequeno trecho desta se apresentou diante de seus olhos: seus cinquenta anos. Ali estava, diante dela: a vida. (...) Olhou a vida de relance, pois a sentia nitidamente ali, algo real, íntimo, que não compartilhava com os filhos, nem com o marido. Existia um certo intercâmbio entre elas, no qual ela ficava de um lado, e do outro a vida. (WOOLF, 1987, p. 62)

- e a surpresa da repentina osmose com o entorno e a torpe volta em si:

Frequentemente se surpreendia sentada olhando, com o trabalho nas mãos, até que se transformava na coisa que olhava: nessa luz, por exemplo. E a luz reacendia alguma frase que estivera adormecida no fundo de sua mente: “As crianças nunca esquecem, as crianças nunca esquecem” – que repetiria, passando a dizer: “Isso acabará, isso acabará”. Então, de repente, acrescentou: “Estamos nas mãos do Senhor”. (WOOLF, 1987, p. 66)

ou um giro em falso da linguagem e a sua repetição sem sentido. Tudo isso faz da irrupção epifânica alguma coisa que destrói a precária ordem estabelecida, como se denunciasse uma arquitetura que esqueceu o sentido da vida ou as suas essências, como se denunciasse a solidão e o egotismo de todas as pessoas. Nessa situação, a única pessoa que pode ser salva é Lily Briscoe, a artista que, ocupada na composição de seu quadro, pode olhar a família e os seus convidados de fora e tentar se afastar um pouco para não ser atingida pelo denso ar que rodeia a casa da praia. A soma das suas qualidades idealmente positivas - mulher, artista, inocente e sensível – possibilitam-lhe os acessos ao êxtase estético. Se o êxtase é uma irrupção no tempo, nela e graças a práxis da pintura, será uma irrupção no espaço. Como uma agulha que perpassa duas folhas, tempo e espaço unem-se em uma harmonia inédita:

Então, como se alguma essência necessária para a lubrificação de suas faculdades jorrasse espontaneamente, começou a mergulhar incertamente o pincel entre os azuis e castanhos, a movê-lo daqui para ali; porém, agora, ele estava mais pesado e lento, como se tivesse se harmonizado com um ritmo que lhe era ditado (continuava a olhar a sebe e a tela) por aquilo que ela via; e assim, enquanto sua mão tremia com a vida, esse ritmo era suficientemente poderoso para transportá-la em sua

correnteza. Sem dúvida estava perdendo a consciência das coisas exteriores. (WOOLF, 1987, p. 162)

A partir disso, Lily Briscoe bem poderia se imaginar segundo a definição do artista de James Joyce, só que ela experimenta certo sofrimento nessa situação no meio dos homens, na perseguição da forma artística e do sentido da vida. A vida da artista, ao mesmo tempo por fora e por dentro das relações sociais, naquele mundo dos personagens do romance (que antes são figuras ou personificações de qualidades que personagens minimamente autônomos), não é abençoada pelas iluminações nem muito menos reparada. Aqueles “pequenos milagres diários, iluminações, fósforos inesperadamente acesos na escuridão” (WOOLF, 1987, p. 164) só possibilitam a parada súbita da vida e a consciência de saber que “no meio do caos havia uma forma” (WOOLF, 1987, p. 164). O que, tendo em conta o europeu mundo pós-apocalíptico de entre-guerras, não era pouca coisa.



## As aventuras da vida

*le temps est le temps de ma vie*  
 Roland Barthes par Roland Barthes, ROLAND BARTHES

*hotelito y claustro y campo ...  
 con su rara verdad: "...cada uno con  
 su rara verdad: el señor que cruza una calle  
 de New York tapándose el corazón con su  
 sombrero. Busqué en esa foto un punto  
 que me colmaba con su sentido.  
 Y no era precisamente averiguar si el fotógrafo  
 utilizó una Leica o una Canon..."*  
 "Ticket", ARTURO CARRERA

Foto polaroid, y sin embargo,  
 toda la velocidad con que fueron resueltas las  
 imágenes,  
 se cambia en lentitud para aceptar de ellas  
 lo innecesariamente «verdadero».  
 "Agata, Venera, Angelina", ARTURO CARRERA

"Entretanto, o que é viajar? Encontrar. O único léxico importante é o do encontro" (BARTHES, 2007, p. 23), lê-se em uma nota manuscrita bem no começo de *O império dos signos*, texto de 1970 publicado em Genève, na Suíça. O que é que encontra Barthes nessa viagem? Encontra a individualidade no corpo: na sua diferença com os outros, os japoneses, encontra seu corpo, encontra seu corpo na diferença<sup>26</sup> (*"meu corpo não é*

---

<sup>26</sup> O contrário lhe aconteceu na sua viagem na China: aí seu corpo formava parte do "ocidental": "É que esse olhar se dirige não à nossa pessoa, nem mesmo ao corpo como Eros, mas abstrata e essencialmente à espécie: sou despojado de meu corpo em prol de meu germe" (BARTHES, 2012i, p. 146). Daí que talvez a diferença da que estou falando aqui não seja senão só redutível ao território do corpo capitalista-burguês-ocidental.

*igual ao seu*” (BARTHES, 2007, p. 133; sublinhado no original), dirá mais tarde), encontra a pergunta primeira: “onde começa meu corpo?” (BARTHES, 2012g, p. 303). Daí uma nova modulação, um novo tom, uma nova predominância na sua escrita: escrita do corpo, escrita da diferença, escrita política do corpo e da diferença<sup>27</sup>.

Barthes, nessa mesma viagem, se encontra perdido, submerso em uma outra língua para ele absolutamente desconhecida. A viagem será, assim, um ir além da língua paterna herdada e histórica que transforma a cultura em “natureza”, a ocasião de lançar uma suspeita sobre a ideologia da própria fala. Nesse sentido, o haikai não significará para Barthes só um poeminha de três versos. Será “todo *traço* descontínuo”, “um toque tão instantâneo e tão curto (sem vibração nem retomada)” (BARTHES, 2007, p. 112), “aquilo que acontece em tal lugar,

---

<sup>27</sup> Para Daniel Link, esse texto resultará fundamental para o Barthes posterior porque nele desenvolve a escrita da “experiencia del afuera”, base do seu último projeto micro-político da *vita nova*: “¿Qué aprende Barthes en *El imperio de los signos*? *La experiencia del afuera*, que es una experiencia total de snobismo en estado puro, que ha creado disciplinas negadoras del dato “natural” o “animal”, que ha sobrepasado con mucho en eficacia a aquéllas que nacían, en Japón o en otros lugares, de la Acción “histórica”, es decir, de las luchas guerreras o revolucionarias o del Trabajo forzado. Podría glosarse la experiencia de Barthes y de *El imperio de los signos* con palabras de su amigo Michel Foucault: se trata de una “pura exterioridad desplegada” en la que el responsable del discurso no es el sujeto que habla sino “la inexistencia en cuyo vacío se prolonga sin descanso el derramamiento indefinido del lenguaje”, “alejándose lo más posible de sí mismo. Y si este ponerse fuera de sí pone al descubierto el propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos”. Desde entonces y hasta su último curso (*La preparación de la novela*, la mitad del cual está consagrado al haiku japonés), Roland Barthes no cesará de investigar esas formas totalmente vaciadas de historicidad (en el sentido hegeliano) como variables y reglas para organizar la vida en común y la cohabitación (la comunidad más allá del comunismo)”. (2012, p. 119)

em tal momento” (Bashô *apud* BARTHES, 2005, p. 108) que diz “*Tal!*”, que faz “*Tilt!*”. E será, também, a possibilidade de uma terceira via não dialética<sup>28</sup>. Por isso, se “o haicai tem dois inimigos: a generalidade e a maldade” (BARTHES, 2005, p. 174), através dele poderá encontrar reunidos os parâmetros da sua utopia da *vita nova*. Daí que a fotografia, o romance, a escrita, o fragmento, a vida e o corpo serão lidos a partir de agora desde o haicai. Porque o haicai dissolve os limites entre a escrita e o corpo ao mexer o corpo na escrita, ao tocá-lo. Esse toque é mole, suave, mas certo e preciso, não transcendental em um sentido cristão, mas profundamente vital e para além do dizer da língua.

Sobre o haicai, afirmará: “ao mesmo tempo que é inteligível, o haicai não quer dizer nada” (BARTHES, 2007, p. 91), “o trabalho de leitura a ele ligado consiste em suspender a linguagem, não em provocá-la” (BARTHES, 2007, p. 94) e “o valor do haicai está paradoxalmente em ser ele *legível*” (BARTHES, 2012e, p. 85). Tentar fazê-lo dizer alguma coisa, dar-lhe um sentido fixo, seria só repeti-lo, se demorar em tautologias: o haicai tenta deter a linguagem e se definir enquanto aquele “corte sem eco”, aquele “momento em que a linguagem cessa” (ANTELO, 2014b, p. 22). No haicai a brevidade e as limitações não são só questões formais e técnicas: a partir delas o tempo do haicai encadeia-se sem se desenrolar em uma só direção e a linguagem, assim, não consegue se aproximar do mundo, mostrando nesse movimento seu vazio

---

<sup>28</sup> Nesse sentido, Daniel Link afirma: “El satori, escribe Barthes, es un pequeño seísmo (conmoción y sacudida de la persona), y el zen un acto de conocimiento sin sujeto cognoscente y sin objeto de conocimiento. Oriente, que por suerte no ha tenido su Hegel (y que tampoco ha tenido Dios), ignora la identidad total del sujeto y del objeto que sería el resultado de la teleología histórica; más bien vacía de antemano esas categorías”. (2012, p. 118)

constitutivo. No haikai as coisas não são nem ditas nem descritas: são mostradas. A linguagem cessa, o sentido é suspenso e a *radiofonia* interior é quebrada (ANTELO, 2014b, p. 22). Como se se encontrara à frente de um espelho opaco, a referencialidade da linguagem é suspensa no (seu) vazio e o mundo se dispersa em uma “poeira de acontecimentos”. A vida é definida, a partir disso, como uma “conjunção de um longínquo e de uma fragmentação” (BARTHES, 2007, p. 145).

“En su *Imperio de los signos*, Barthes destacó la imprecisión con que se suele traducir *satori* en el mundo occidental” (1993, p. 72), começava lembrando e apontando Arturo Carrera em *Nacen los otros*. E continuava:

Iluminación, revelación, intuición, dice [Roland Barthes], son palabras vagamente cristianas, mientras que para el Zen, *satori* no es sino una suspensión pánica del lenguaje, el blanco que borra en nosotros el reino de los Códigos, la rotura de esa recitación interior que constituye nuestra persona. Se trataría de una suma de experiencias que no buscan aplastar el lenguaje bajo el silencio místico de lo inefable, sino que intentan medirlo. (1993, p. 72-73)

Com efeito, Roland Barthes está tentando, através dessa apelação Zen, se afastar dos esquemas ocidentais para dar um nome ao tempo análogo àquele “toque de centella” porque, ao contrário do efeito epifânico, “o *flash* do haikai não ilumina, não revela nada” (BARTHES, 2007, p. 102), não chega a um conhecimento do além-transcendental em uma

anagnórese subjetiva<sup>29</sup>, “não é de modo algum descida iluminativa de Deus” (BARTHES, 2007, p. 102). Não a anagnórese, sim a *anamnese*: “l’action – mélange de jouissance et d’effort – que mène le sujet pour retrouver, *sans l’agrandir ni le faire vibrer*, une ténuité du souvenir: c’est le haiku lui-même” (BARTHES, 2010, p. 132; sublinhado no original)<sup>30</sup>. Procura nomear “as aventuras da vida” (BARTHES, 2012f, p. 96), procura nomear aquele tempo que surge intempestivamente desde o tempo cronológico e apresenta desde sua constituição na sua diferença outras possibilidades: “a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos” (BARTHES, 2007, p. 8). E será nessas outras possibilidades da intempestividade do tempo-no-tempo e do apelo à diferença que a vida do corpo se nos mostra como necessária e profundamente política ao se definir além da nacionalidade, da normalidade e das formas estabelecidas.

---

<sup>29</sup> Aliás alguma coisa perto disto já tinha há muitos anos encontrado, por exemplo, no levantar a cabeça durante a leitura ou na situação de escritura: “Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*” (BARTHES, 2012b, p. 26). Ideia tirada do canto V da *Comédia* de Dante, da leitura dos amores de Lancelote e Guinevere feita por Paolo e Francesca: “Várias vezes nos fez levantar os olhos / essa leitura, e empalidecer o rosto”, e que, como demonstra Raúl Antelo no prefácio à edição brasileira de *O erotismo*, apoiava-se em Georges Bataille para chegar à definição do *prazer do texto*. Foi renomeada, no final do pensamento barthesiano, como “momento de verdade”: um acontecimento excepcional na leitura (BARTHES, 2005, pp. 215-216). A pergunta colocada na leitura enquanto problema continua sendo sempre a mesma: como sair do tempo presente.

<sup>30</sup> Ou, como o próprio Barthes dirá mais tarde em *Fragmentos de um discurso amoroso*: “es la *anamnesis*, que no encuentra sino rasgos insignificantes, de ningún modo dramáticos, como si me acordara del tiempo mismo y solamente del tiempo: es un perfume sin soporte, un grano de memoria, una simple fragancia; algo así como un gasto puro, tal como sólo el haiku japonés ha sabido decirlo, sin recuperarlo en ningún destino” (2002, p. 212).

Nesse tempo-no-tempo acontece o instante onde é possível afirmar, por fim, que “le temps est le temps de ma vie” (BARTHES, 2010, p. 122).

Agora, essa insistência sobre o corpo não nos é apresentada de modo autoritário e definitivo e sim como se fosse feita por Bartleby, quer dizer: leviana, de voz fraca, intensa e frágil e no entanto firme. Assim como o mundo dos haicais é um espaço de puros fragmentos, essa “poeira de acontecimentos” anteriormente mencionada, o corpo estará no toque, no gesto, no traço, no rastro. O corpo, nesses tempos descontínuos e irredutíveis do incidente, já não se contrapõe à “alma”, ao “espírito”, ao “metafísico”: será “a excelência absoluta de um ser em que a alma e o corpo se misturam” (BARTHES, 2013, p. 69). O corpo - como a cidade oriental - será um espaço não plano nem unitário: o desejo fará dele(s) uma reunião de mínimos fragmentos interruptos e intermitentes sem centro algum. Como dizer meu corpo? Além dos estereótipos: “O estereótipo é aquele lugar do discurso *onde falta o corpo*” (BARTHES, 2007, p. 77; sublinhado no original); desde o mínimo interrompido que escapa às totalizações. O corpo pode se definir agora aí onde, como no haicai, diz “*Tal!*”, faz “*Tilt!*”.

Em *A câmara clara*, na maioria das vezes, a palavra “fotografia” pode ser trocada pela palavra “haicai” e assim uma fotografia não poderá ser dita, é impenetrável, a “Contingência absoluta”, o Tal, é “a pressão do indizível que quer ser dito” (BARTHES, 2013, p. 27), “só sabe *dizer* aquilo que dá a ver” (BARTHES, 2013, p. 111; sublinhado no original), “é antes uma agitação interior, uma festa, também um trabalho, a pressão

do indizível que quer ser dito” (BARTHES, 2013, p. 27)<sup>31</sup>. O corpo que se busca, que se tenta reter é o corpo do outro, o corpo do ausente. Mesmo o meu corpo é também, nela, o de um outro: “a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (BARTHES, 2013, pp. 20-21). Esse corpo-outro não é o de um duplo exterior ou estranho; esse corpo-outro não deixa nem cessa de ser o meu. E por isso, e além de que a fotografia pode devir uma reificação do indivíduo ali no suporte (o papel no tempo de Barthes, a tela agora<sup>32</sup>), nunca deve perder-se aquela “consciência de identidade”: “É o meu direito *político* de ser um sujeito que tenho de defender” (BARTHES, 2013, p. 23; sublinhado no original). O corpo é político ou, melhor, o corpo é minha primeira política porque é a partir dele que sou sujeito. Sujeito, segundo Barthes, nascido de uma contradição: “um sujeito político *sensível, ávido e silencioso* (não se deve separar essas palavras)” (BARTHES, 2007, p. 60; sublinhado no original).

---

<sup>31</sup> Nessa direção da interioridade talvez possa ser entendido o caráter privado, pessoal e individual, isto é: intransferível, do *punctum*. Daí que seja “la importancia *privada* de la experiencia lo que define al *punctum*” (FRIED, 2008, p. 17).

<sup>32</sup> Embora a passagem da fotografia analógica à digital seja muito mais do que uma mera mudança de suporte. As consequências serão notórias no caso da possível atualidade do pensamento barthesiano sobre a fotografia. Conforme Byung-Chul Han, “Roland Barthes enlaza con la fotografía una forma de vida para la que es constitutiva la negatividad del tiempo. Pero ésta está vinculada a sus condiciones técnicas, en este caso a su carácter analógico. La fotografía digital va unida a una forma de vida completamente distinta, que se despoja cada vez más de la negatividad. Es una fotografía transparente sin nacimiento ni muerte, sin destino ni sucesos. El destino no es transparente. A la fotografía transparente le falta la condensación semántica y temporal. Así no *habla*” (2013, p. 28, sublinhado no original)

A cena de escritura de *A câmara clara* (a busca de uma foto onde a Mãe recentemente falecida volte à vida) faz do texto uma *otobiographie* (DERRIDA, 2009d): precisa encontrar aquela foto que faça “tilt!” dentro dele e escrever essa sua pesquisa. Precisa, então, escutar o corpo atravessado e traspassado pelo tempo da ferida do afeto. “¿Qué son acaso los afectos sino el fluir continuo invisible, cortado por la sección del amor, los juegos, las muertes, y hasta por el libre albedrío de figuras de sensación-destino?” (2014g, 69), a pergunta que se fazia Arturo Carrera no “Prólogo” ao *Tratado de las sensaciones* bem poderia ser a de Barthes nesse momento. Essa cena, ao mesmo tempo espaçamento concreto da intensidade (no retiro na casa própria antes compartilhada com a mãe, Barthes se entrega ao intenso daquilo que manifesta na foto e que tenta apresar graças ao gesto da escrita) e espetáculo da intensidade (enquanto tudo o ritual do encontro na casa com a ausência bem se aproxima de uma *mise-en-scène* da ordem do ascético-religioso na aproximação com o sagrado), na verdade é, podemos imaginar, o núcleo magmático do último Barthes, porque ela é - além daqui - o pano de fundo do *Diário de luto* e do seu último seminário no Collège de France, *A preparação do romance*. Escrever desde a ferida, desde a morte da mãe, desde o corpo: tentar escrever o “tilt!”, o satori, o *punctum*: “Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos. (...) *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados -. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 2013, p. 35)<sup>33</sup>. Agora, se o

---

<sup>33</sup> *Punctum* que, segundo Severo Sarduy, pode ser associado, também, à intensidade do tempo do prazer e da alucinação que se inicia na picada / ferida no próprio corpo em uma viagem com a droga, em um *trip*: “La foto fija. Pero doy

*punctum* encontra sua definição na intensidade incidental do Tempo será precisamente por isso que aquela tarefa é quase impossível: como apreender a intempestividade do tempo do *punctum*? Como trazer o *punctum* para o espaço da linguagem, como situar à intensidade da experiência na linearidade da linguagem? Só temos seu rastro: só temos feridas. E, depois disso, como dizer a ferida se a ferida mesma é o indizível: “Aquilo a que posso dar um nome não pode realmente ferirme” (BARTHES, 2013, p. 61)? A linguagem mostra sua impotência: a linguagem não pode falar do meu corpo. O *Tilt!* da fotografia e do haicai só pode ser atingido em silêncio ou além da língua: “A subjetividade absoluta só é atingida num estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer falar a imagem no silêncio)” (BARTHES, 2013, p. 64).

O “*Tilt!*” acontece na intempestividade de um tempo intenso, enfático: “Sei agora que existe um outro *punctum* (um outro «estigma») além do «pormenor». Este novo *punctum*, que já não é forma, mas intensidade, é o Tempo, é a ênfase dolorosa do noema («isto foi»), a sua representação pura” (BARTHES, 2013, p. 107). O corpo e a linguagem estão nesse Tempo, no trabalho de preparação para chegar até esse Tempo e será aí que esse tempo vire, precisamente, espaço. No corpo e na linguagem, a intensidade do tempo vira espaço, concretude. “*Je vois la fissure du sujet (cela même dont il ne peut rien dire)*” (BARTHES, 2010, p. 9; sublinhado no original), já tinha escrito alguns anos antes. Os sentidos dissociados - a visão, o tato, a escuta - tentam se reunir além da

---

aquí al verbo fijar el sentido que tiene en el argot de la droga (fijarse: pincharse), es decir, a la vez inmoviliza y alucina” (1982, p. 59).

língua: essa é a linha de fuga, esse é o Tempo da língua do corpo, do corpo.

Acaso, contingência e prazer, essas aventuras da vida são, no corpo e no aquém ou além da língua, uma festa porque nela o tempo está entregue ao afeto que vai perpassa-lo todo e vai deixando trás de si uma sequência de estremecimentos e gozos. O corpo vira eletrocardiograma onde o tempo da intensidade é registrado e sediado. Em um repentino vazio do silencio, uma vaga do mar é recebida com os olhos abertos e o corpo, subitamente nu, volta à infância, à inocência. Depois disso, só temos a possibilidade infinita embora pobre das paráfrases e mais um presente na bolsa da memória do corpo.

## A busca do termo perdido

Um dos fragmentos de *Roland Barthes por Roland Barthes* está dedicado a Chaplin e bem poderia ser o *aleph* do texto: “De tels artistes provoquent une joie complete, parce qu’ils donnent l’image d’une culture à la fois différentielle et collective: plurielle” (2010, p. 65). Essa “alegria completa” é o resultado esperado da constante busca do terceiro termo, da diferença na pluralidade, “un pluriel sans égalité, sans in-différence” (BARTHES, 2010, p. 79). Chaplin é o corpo que diz que o terceiro termo é possível. E muito mais: que a alegria completa é a saída do fechamento das oposições e que o corpo é o caminho dessa saída.

As bio-pesquisas de Roland Barthes dos últimos anos estiveram atentas às possíveis saídas da decomposição, às intempestividades “des débordements, des empiètements, des fuites, des glissements, des déplacements, des dérapages” (BARTHES, 2010, p. 83). A perversão foi uma delas: “la perversion, tout simplement, *rend heureux*: je suis plus sensible, plus perceptif, plus loquace, mieux distrait, etc. et dans ce plus vient se loger la différence (et partant, le Texte de la vie, la vie comme texte)” (BARTHES, 2010, p. 77; sublinhado no original). Poderemos falar de um *plus* no satori do haikai e no *punctum* da fotografia? Com certeza. As bio-pesquisas de Barthes, então, foram as pesquisas do *plus*<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> No seu ensaio “Sociología”, Georges Bataille dá uma definição do “estudio de un más” (más / plus / mais “en el que nos sobrepasamos, donde el conocimiento de nosotros mismos está comprometido, sin el cual se nos escapa una parte de nosotros” (2001f, p. 154)) que, com certeza, Barthes tinha em mente na hora de postular um *plus* na / da perversão. Esse *plus* está diretamente vinculado ao *sagrado* e só é possível conhece-lo indiretamente quando os sujeitos “se vuelven

(os já mencionados toque, gesto, traço e o rastro são exemplos disto). O terceiro termo acolheria essas vias do corpo, no final, para assim resignificar aquela deportação. Porque nele a diferença se estabeleceria como forma de vida, nessa pluralidade sem igualdade nem in-diferença, em um “mundo onde só houvesse diferenças” e onde os conflitos ou são superados ou são dispensados, porque o corpo já não é senão e só diferente no contexto das diferenças além do social enquanto Todo.

Dos binarismos se sai, assim, pela violência: a deportação. É esse o terceiro termo sem sentido (porque o sentido implicaria um contratermo e, com ele, o recomeçar), é esse “un no lugar que, como tal, escapa a las antinomias trascendentales” (LINK, 2015b). O corpo diferente leva em si a marca dessa violência. O corpo diferente se quer sem sentido. Mas, se a linguagem está dando o tempo todo sentido e é impossível fechá-la, o corpo tem que sair, também, da linguagem. A deportação terá que ser, portanto e logo depois, linguística. Mas, antes, é preciso que a deportação roube a linguagem para si: “Tous ceux – légion qui sont hors du Pouvoir, sont contraints au vol de langage” (BARTHES, 2010, p. 201). O Poder são os novos deuses; a linguagem, o fogo. Primeiro roubá-lo, depois deixá-lo: a hagiografia de Bartleby, o calor da *pichicera*.

A práxis da escritura e da leitura é a práxis que permitirá ao sujeito sair-entrar da língua na direção do corpo. O corpo se abre. A língua, nele, também. A pergunta “onde começa meu corpo?” vai se juntar e confundir assim em outra: “quais são os limites do não dito?”. O rumor

---

hacia esa parte *soberana* en ellos, que no está subordinada a nada – es puro desinterés, y los coloca al borde de la destrucción” (2001f, p. 156).

da língua é o ponto de intercepção. É impossível desligar a escritura e a leitura do corpo.

Como se manifestam o tempo do haikai e do “Tilt!”, o tempo-no-tempo, o outro tempo, na linguagem? O tempo é, também, linguagem? *Esse* tempo advém na linguagem? O tempo é meu tempo e só a mim me pertence? Se na leitura significa a irrupção do linear-cronológico-constitutivo, e no corpo, o toque, esse tempo poderá ser empreendido ou buscado como uma via política para sair da violência instaurada. O estudo de Oriente para Barthes foi o estudo dos programas do terceiro termo: esse tempo é o tempo do prazer, o tempo subversivo. Ler os haicais ou trazer à cena o corpo formam parte da mesma pesquisa, agora uma bio-pesquisa de uma política bio-gráfica porque, como afirma Beatriz Sarlo, “el cuerpo y el tiempo están unidos: eso es una vida, un cuerpo en el tiempo” (2004, p. 5).

A junção do evento com a escritura será acessível a nós, ocidentais, além da forma do haikai? Poderíamos pensar em *A câmara clara* e no último seminário no Collège de France como tentativas de Barthes para responder a essa questão e, nessa direção, entender a sua insistência por uma escrita do afeto, onde a língua e o corpo mostram-se atravessados pelo afeto, onde ação e afeto são uma e a mesma coisa, onde o sujeito só poderá ser definido entanto sujeito na medida em que a língua vai se desenvolvendo através e a partir da sua Ferida: “Há uma Ferida irremediável do Tempo, e essa Ferida está inscrita na língua” (BARTHES, 2005, p. 332). Se pensarmos, agora, que a leitura e a escritura são espaços de contato entre os sujeitos, teremos nelas possíveis vias da interlocução do prazer e saídas do eu em um forte apelo a trabalhar

e fazer próprios esses espaços. Se a escritura é “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012d, p. 57), deve lograr, do outro lado, produzir no leitor a leitura fragmentária do prazer, quer dizer: que leia levantando a cabeça. Que o leitor se mexa no texto, que não fique fora e faça parte dele, que fique também perdido, que seu corpo não volte a ser o mesmo. A revolta do prazer é de tipo foquista: atua em pequenos espaços e vai se propagando, pela fala, pelo corpo, agora partes de um pacto / tacto com o outro<sup>35</sup>. Nesse pacto uma nova economia está surgindo: a do prazer. O tempo-no-tempo é o tempo do esbanjamento, do desperdício. O tempo-no-tempo começa com “um corpo transtornado, mas não *despedaçado*” (BARTHES, 2012c, p. 38; sublinhado no original).

Se nossa relação com a língua é plenamente política, as pesquisas do haikai e seu tempo, assim, tomam outra dimensão: literalmente, a da micro-política. Porque a leitura e a escritura, vai dizer Barthes numa pirueta discursiva, estão dentro de uma guerra: a guerra dos sentidos, pelos sentidos: “estamos atualmente na guerra não do sentido (uma guerra para abolir o sentido), mas dos sentidos: significados enfrentam-se, munidos de todas as espécies de armas possíveis” (BARTHES, 2012e, p. 91). A linguagem divide, então, o tempo todo. Como não há sujeito fora da linguagem, a guerra é constante e total: “Não há guerra senão após a abertura do discurso, e a guerra só se extingue com o fim do discurso” (DERRIDA, 2009c, p. 166). Por isso, a sua escolha, o terceiro termo, é a

---

<sup>35</sup> “La revuelta es el placer mismo”, dizia Bataille em “El soberano” (2001h, p. 244).

saída pela tangente: se a linguagem é a cena de uma guerra, sair da linguagem (que significa, como o exemplo dos *pichiciegos*, sair-se da sociedade) é sair da guerra: violência contra violência em uma economia da guerra, em uma economia do prazer. Mas, será que isso é possível? O mínimo, o fugaz: o que não se pode tomar nem definir no ato, o resto, o que fica depois e atrás de tudo, o desvio, o suplemento e o neutro serão algumas das formas de denominar isso que está fugindo o tempo todo e ao que deve se dirigir a práxis da escrita do corpo nos limiares da linguagem. É aí que se define um possível *modus operandi* da ação no interstício, na deportação: no fragmento, no tempo-no-tempo do haikai, no rumor dos corpos na língua, no gesto, no prazer da leitura e da escritura. Se o terceiro termo se define principalmente no tempo, os sentidos terão que ser novamente educados: o corpo deve escutar-se, o tempo tem que ser vivido de uma outra forma.

Agora, se voltarmos um pouco atrás se poderá observar que a guerra da linguagem é produzida a partir de conceber a diferença enquanto conflito. É possível aceitar a diferença e não o conflito? Fazendo desse terceiro termo uma política com base na diferença, sim. É possível, então, obliterar a violência do conflito a partir da escolha da diferença. As bio-pesquisas do *plus* estão dirigidas nessa direção. A deportação como forma de vida, também. Colocando as diferenças em um primeiro plano, o social se perde e com ele o conflito. Mas isso acontece por momentos, quer dizer: a utopia de Roland Barthes é intermitente e fragmentária. A linguagem não cessa nunca. Só se pode sair dela durante pequenos instantes. E será nesses acontecimentos onde o outro, o terceiro termo, pode se entrever e a *vita nova* do corpo, tímida, se mostra. As bio-

pesquisas de Barthes não foram outra coisa que pesquisas dos tempos do corpo, ou simplesmente: do tempo.

## Estações

*En el mundo del instante, nada está muerto, absolutamente nada,  
aun cuando sólo la presión infinita de la muerte tenga el poder  
de arrojarnos allí en un salto. Nada está muerto, nada puede estarlo.  
No más diferencia, ningún cálculo que hacer: una calma chicha,  
la amplitud de un viento violento en pleno cielo, donde  
la felicidad no piensa en nada...*  
“De la edad de piedra a Jacques Prévert”, GEORGES BATAILLE

Agostinho, ao narrar aquela experiência mística com a sua mãe, definiu, naquele subcapítulo chamado “O êxtase de Óstia”, um caminho para o êxtase. O atingimento súbito da Sabedoria foi-lhe dado a partir do desprendimento do corpo na concentração com o espírito. Aquela pequena parcela do tempo manifestou-se como a miniatura do que bem poderia ser a vida eterna. O êxtase, assim, está em relação direta com o conhecimento de Deus e a sua ordem no mundo e proporciona não só a felicidade gozosa senão também a possibilidade do vislumbre da vida futura. Há uma dimensão profética e ao mesmo tempo agônica no êxtase. A escritura, na volta dessa viagem breve, mas intensa, transforma-se em pedagogia futura e resto do imediato passado. Isso compartilha com San Juan de la Cruz, que leva ao extremo a confiança na potência da escrita e o engajamento do corpo no processo para chegar até a “luz divina”. A união com Deus, nele, é profundamente carnal: sofrimento e dor marcam as fases da intensidade. A escritura assume-se enquanto laboratório vital. Se a união com Deus possibilita a entrada do divino no corpo, a escrita devém morada fervorosa que está se preparando o tempo todo para

receber a divindade. O excesso do êxtase, orgasmo místico<sup>36</sup>, nos dois fere o corpo, a vida e a escrita.

O artista ocupará o lugar do asceta na concepção da epifania joyceana e o misticismo, agora, será só estar ali, nesse campo limítrofe e excessivo entre os homens, na espera da irrupção do acontecimento, submerso em uma economia artística de pura e contínua perda. Embora na sua origem a conceitualização seja tomística, Joyce toma para si a epifania e, profanando-a, a define enquanto “espasmo” que surge dentre o banal e o corriqueiro ou o não esperado do cotidiano. O processo da escrita da epifania, nele, cumpre várias fases, desde o primeiro e rápido registro até a situação da notação em uma narrativa mais estável. Todos os passos que a epifania segue desde que foi capturada ou escandida do real pela escrita significam a perda de uma porção da sua potência. O fulgor, nesse trânsito, vai adquirindo menos intensidade embora algum resto diferencial descanse na escrita. E talvez seja nessa pequena e última diferença residual que ficou guardada na escrita onde não só possamos ter acesso às epifanias joyceanas senão e também a alguma coisa além ou aquém da linguagem. Foi esse, justamente, o ponto de partida para a transformação do real enunciado na política de vida de Stephen Dedalus: se o real pode ser visto de outra forma, é passível de ser modificado e com isso possibilitar outra forma de vida que não se defina em uma

---

<sup>36</sup> A volúpia do orgasmo e o êxtase místico são numerosas vezes aproximados por Bataille: “los grandes contemplativos siempre tomaron del erotismo una parte de su vocabulario. Los sentimientos que les inspiraba la divinidad les parecían comparables a los que el amado inspira a su amante. Nunca desconocieron además que el arrebató espiritual del éxtasis no difería por completo del que afecta a los sentidos en la voluptuosidad” (2001d, p.100).

nacionalidade ou religião específica, mas simplesmente na deriva exilada da intensidade.

Aquela dimensão profética e ao mesmo tempo agônica da epifania volta a aparecer na escrita do pós-guerra de Virginia Woolf no seu *Passeio ao farol*. O que a epifania descobre na sua irrupção e revelação é a crueldade de um mundo, agora e de repente, vazio. O que descobre é a ruína, é o desastre. Se alguma vez teve um caráter gozoso da vida, a iluminação da epifania agora bem se aproxima de uma maldição porque faz doer na consciência da vida. O excesso daqueles “fósforos inesperadamente acesos na escuridão”, sim, fere o corpo, a vida e a forma artística, mas já sem a contrapartida do prazer. A epifania se manifesta nostálgica: quer dizer, reacionária da realidade e utópica: “La utopía importa porque es la antirrealidad, porque es un modo de no aceptar el mundo tal cual es y aspirar a otra cosa” (PIGLIA, 2000, p. 198). A vida do artista, mais uma vez, encontra na epifania o ponto inicial e fundante da sua micro-utopia. O tempo no tempo é o começo da possibilidade de outro tempo, de outra forma de vida.

O objetivo final foi similar para Roland Barthes: através daquele “toque de centella” imaginar uma forma-de-vida-outra. Mas, e no mesmo movimento, ao apelar ao exótico satori japonês, tentou sair da epifania enquanto referente da cosmovisão cristã-ocidental. O satori foi integrado na sua utopia última da *vita nova*, onde o corpo era reconhecido na sua diferença e a diferença na alegria do plural e coletivo. A descontinuidade, a dissolução dos limites entre a escrita e a vida e a suspensão da linguagem e do sentido foram as qualidades por ele resgatadas do haikai. O haikai é uma festa mínima e repentina que não tem nada a ver com

algum tipo de conhecimento transcendental. É um incidente que toca o corpo, uma miniatura das aventuras da vida.

Embora o haicai seja definido em um primeiro momento como uma festa, temos que situar o satori ao mesmo tempo dentro da melancólica definição do *punctum* barthesiana enquanto uma ferida do afeto<sup>37</sup>. A intensidade do *punctum* é recebida nos trabalhos do luto. O satori parece perder sua potência futura para devir um flash agônico. Essa contradição na intensidade está bem inserida na sua busca constante do terceiro termo e as suas bio-pesquisas do *plus*. Mesmo assim, tanto a melancolia quanto a alegria completa são consideradas feridas do afeto, quer dizer, partes do tempo subversivo do prazer, instantes da *petite mort*<sup>38</sup>, “equilíbrio entre la vida y la muerte. Vivacidad: mortalidad”

---

<sup>37</sup> Graças à publicação póstuma do *Diário do duelo* podemos conhecer com exatidão o momento em que Roland Barthes se enfrenta pela primeira vez àquela fotografia do jardim de inverno, centro vazio de *A câmara clara*, e a sua reação: um transtorno desestabilizador embora certo, um abalo sísmico, como dirá logo depois:

Esta mañana, con gran pesadumbre, retomando las fotos, trastornado por una donde mamá niña pequeña, dulce, discreta junto a Philippe Binger (Jardín de Invierno de Chennevières, 1898).

Lloro.

Ni siquiera deseos de suicidarse. (BARTHES, 2009, p. 156)

<sup>38</sup> Uma das formas para falar do orgasmo em francês. Georges Bataille costumava brincar muito e com felicidade com esses termos e Alejandra Pizarnik associou a expressão ao orgasmo enquanto aproximação à morte nas práticas sádicas: “(...) el desfallecimiento sexual nos obliga a gestos y expresiones del morir (jadeos y estertores como de agonía; lamentos y quejidos arrancados por el paroxismo). Si el acto sexual implica una suerte de muerte, Erzébet Báthory necesitaba de la muerte visible, elemental, grosera, para poder, a su vez, morir de esa muerte figurada que viene a ser el orgasmo”. (PIZARNIK, 2005b, p. 287). Arturo Carrera, por sua vez, achou na sua tradução rio-platense certo mistério, ainda relacionado diretamente com a morte: “esa *petite morte* del orgasmo que en nuestra lengua designamos con un misterioso verbo en infinitivo: “acabar”” (1993, p. 101).

(PAZ, 2014, p. 16). Igual a Stephen Dedalus, no limiar do tempo da deportação, Roland Barthes achou a sua imaginação de uma forma de vida outra.

Todas estas formas de vida que surgem de um fragmento do real são em certo sentido e grau distintas ao estar se definindo desde uma imaginação da própria vida. Porém, serão similares nas suas intensidades. Na insistência da busca daquele tempo podemos identificar, com certeza, uma micro-utopia como parte de uma política de vida. A escolha do satori, da epifania ou do êxtase delimitam uma imaginação do real particular, as possibilidades da própria vida, os limiares do corpo e a força da escritura. A diferença pode ser fixada a partir daquilo que se revela no toque: ou a presença, ou a ausência. A última foi a pressentida por Arturo Carrera. Suas estações foram as do haikai; sua intensidade, a do satori.

“Devenir niño mediante la escritura es ir hacia una infancia del mundo, restaurar una infancia del mundo, esa es una tarea, son las tareas de la literatura” (DELEUZE *apud* CARRERA, 2008, p. 7), ainda seguimos dizendo Gilles Deleuze desde a abertura de *Las cuatro estaciones*, texto que Arturo Carrera publicou em 2008 e que, de alguma forma, volta a se apresentar em um dos últimos livros que leva seu nome na capa: *Haikus de las cuatro estaciones* (Interzona, 2014). Porque essa infância do mundo será procurada, agora, na contemplação que dá origem aos haicais e que eles, por sua vez, colocam em cena em um tempo fora do tempo, intempestivo e constante, breve, “el tiempo minúsculo, que corre entre un golpe de corazón y el siguiente” (AIRA, 2005, p. 106). Nos trabalhos de Bashô e seus discípulos essa tarefa será parte do dia-a-dia e

a escrita, um gesto mais entre os tantos que podem ser recolhidos na fuga do cotidiano.

As “estaciones” do título, no universo de Arturo, devem se associar, pelo menos, a dois movimentos, em princípio contrários: as estações do ano desde onde surge, se enuncia ou se manifesta a “designación levísima” (CARRERA, 2014a, p. 9) do haikai e as estações do trem, outrora sinais do progresso e do avanço da civilização, hoje ruínas do desastre neoliberal. A distância entre os homônimos se aproxima e preenche-se pela linguagem da infância. Em ambos casos, as estações são percursos, movimentos, ritmos, e guardam em si o espaço – tempo da utopia no cotidiano, da micro-utopia, enfim: da política.

O haikai é uma escrita do afeto, do afetar-se. A poesia e seu fazer, no fim, e tal e como queria Bataille, afetando a sensibilidade, *faz ver* (2001b, p. 31). Bem no começo do prefácio, Arturo coloca uma citação de Barthes: “el haiku reproduce el gesto indicativo del niño pequeño que muestra con el dedo cualquier cosa (el haiku no tiene acepción de sujetos), diciendo tan solo: ¡esto!, ¡mirá allá!, ¡oh!, ¡ah!” (2014a, p. 9). Lemos a memória da criança, sua linguagem, sua surpresa, seus gestos: nesse afeto já não será Barthes quem nos fale senão a poética do próprio Carrera, como também não serão Bashô e seus discípulos que acharemos a seguir na coletânea de haicais, senão uma sobre-vida daqueles escritores zen morando no pampa pringlense.

#### XIX.

Desde la puerta vi a la abuela que venía como una marioneta con los hilos cortados y enredados; pero se

movía, apenas, como si bailara. Daba unos aéreos pasitos cortos, inexpertos y cuidados. Temblaba entera; gritaba; y todo lo hacía como entre estallidos de platillos y címbalos que ella en un sueño dirigía.

Sacudía un pie, que le dolía. En la cara traía el mismo dolor y la misma serenidad que un títere del bunraku.

El mismo gesto trágico de máscara que tensa en nosotros instantáneamente las cuerdas de una disonancia infinita que nos hace o llorar o reír.

El Coco la acercó a la silla. Una vez sentada, se tocaba la cara con una mano y agitaba la otra como un sonajero. Y empezó a gritar otra vez, pero se le entendía todo: "... sé váaaaa, sé váaaa, sé váaaaa.." La miré a Guillermina y le dije: "¡Vamos!" Pero siguió: "Cé báaa... únos máates." (CARRERA, 2003, p. 31)

A descrição dos bunrakus foi feita também por Barthes naquele mesmo texto do qual Arturo pega a citação: *O império dos signos*. E o movimento, a ação, a práxis da leitura se aproximam, também aqui: no universo pringlense do Coco, o oriental. No sentido inverso, mas na mesma direção: no universo oriental dos haicais, Pringles.

O gesto e o movimento do corpo e da linguagem (da prosódia) da avó do Coco são uma coisa só, parte da mesma sensação, sentimento. Por isso, e não só pela expressão do rosto, a lembrança dos bunrakus. A cena é uma cena japonesa, onde os limites ocidentais são confundidos: a classificação das emoções, o limiar entre o sono e a vigília, o animado e o inanimado, o significado e o significante, a causa e o efeito, o interior e o exterior. A definição de haicai de Arturo é a definição da sua própria práxis poética: a tentativa de escrever o acontecimento do gesto disso que "sucede de una vez y para siempre, como en la infancia, con esa rotundez del gesto indicial y el asombro que descarga su afecto: ¡sí!" (CARRERA,

2014a, p. 9). O assombro está ali; o sentido da perda junto com o do prazer, também. Daí que escolha como seu o caminho da “designación levísima” oriental frente à “definición tajante” do ocidente.

Carrera apresenta duas variações sobre a tradição do haikai. A primeira é de ordem formal-rítmica: embora não mexa no conteúdo do haikai (que, como declarara Bashô, tinha que ser perfeito até o ponto de afirmar: “Si añado algo más sería como añadir otro dedo a la mano” (2014a, 95)), não tentará, manifesta, respeitar a sua rigidez estrófica. Optará, em troca, por perseguir “cierta irregularidad interior (pulsional, personal) que a mi juicio desemboca en eso que llamamos «ritmo»” (2014a, p. 9), daí que “no deberíamos sostener esas diecisiete sílabas ni el orden cinco-siete-cinco de las mismas sino más bien sonidos, armonías, murmullos, precisiones – de la vista y del oído, del corazón y los pulmones -” (2014a, p. 10). Nesse ritmo – o que (nos) acontece, prolongação do momento sagrado da contemplação, segundo Yeats, espera da surpresa – achou tanto o vínculo do haikai com a natureza, ao ser ambos “un subrepticio eco del sentido” (2014a, p. 10) quanto o do poeta com o monge, na devoção dos dois da “transparencia del mundo” (2014a, p. 10) de um instante. Nessa aproximação ético-religiosa que leva em seu seio o haikai, nessa constituição do ritmo enquanto médium que traz até o aqui-agora alguma coisa de outro lar, dimensão ou espaço-tempo, Arturo acha, também e além disso, a saída de um previsível, exótico e contrastante orientalismo<sup>39</sup> e a escapatória da leitura (e da

---

<sup>39</sup> Que significa, além do mais, “um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (SAID, 2007, p. 29). Ao convidar à alteridade a vir morar conosco no pampa, trazendo o Japão para Pringles ou Quiñihual, Arturo Carrera está propondo outra forma do conhecimento e do poder alheia ao *topos*

escrita) *kitsch* do trabalho dos *haijin* como se fosse uma queda da linguagem estruturada em *tweets*, medida contemporânea do imediato, instantâneo e breve ou, ainda pior, como se fosse um objeto *made in china* importado na mesma avalanche que destruiu aquelas nossas estradas-de-ferro. Nessa distância inicial, a de aproximar a observação, a fé e o gesto do poeta aos do monge, enquanto está se deixando de lado a estrutura da tradição para propor a escrita do ritmo, Arturo recupera a dimensão do gesto, o traço e a demora da pintura constitutivas do haikai para tentar responder, no final, como fazer do tempo particular e sem maldade do haikai o tempo da própria vida.

Há nessa recuperação da práxis ética-religiosa uma definição dos princípios e alcances do fazer poético, onde o sujeito engaja-se no seu tempo e no tempo dos seus antepassados e contemporâneos, em “cierta abolición del sentido” (CARRERA, 2014a, p. 10) e na certeza de que “cada nombre es el depósito de una realidad misteriosa contra la cual no prevalece la experiencia de la nada” (2014a, p. 10). Nesse sentido, o segundo distanciamento da tradição operado por Arturo revela-se como sumamente coerente. Carrera não traduziu direto do japonês e sim das traduções francesas dos haicais. Em Quiñihual, lugar abandonado pela história recente, último limite da resistência do cacique Quiñihual frente ao cristianismo<sup>40</sup>, espectro da civilização, pequena reunião de dez

---

da representação negativa e paranoica, exótica e ameaçadora que o orientalismo tem feito do Oriente.

<sup>40</sup> “El nombre Quiñihual proviene del Arroyo que surca las tierras donde está la estación y donde dicen que vivió y murió el cacique Quiñihual, un indio fuerte y tozudo que no quiso abandonar su lugar ante el embate cristiano”, contava Arturo Carrera em uma entrevista de 2009 para descrever a forma da utopia atual que é *Estación Pringles*, “pura energía en suspensión”, “poesía de la acción” (2009, p. 32) voltada à vida. No site podemos achar uma detalhada descrição dessa utopia,

---

que é também um estado da questão e um manifesto da arte contemporânea: “Estación Pringles: utopía reticular celebrada en la novela y la poesía por César Aira y Arturo Carrera, y que ahora se materializa en la forma de una posta poética, un lugar de paso y de intervenciones múltiples, una plataforma o una escena donde prácticas estéticas dispersas en un espacio lateral puedan agregarse, articularse, hacerse visibles. Charles Fourier y sus mundos utópicos parecían disolverse y desaparecer al cerrar sus libros; pero fue el efecto de esa disolución lo que creó luego la magnífica cita de Italo Calvino cuando escribe: “La utopía que yo busco hoy no es más sólida que gaseosa: es una utopía pulverizada, corpuscular, en suspensión.” Estación Pringles es una sociedad flexible y móvil destinada a relevar situaciones culturales mínimas, provenientes de viejas prácticas sociales y artísticas —kermeses, lectura de poemas, justa de payadores, muestras de poemas ilustrados, concursos de manchas, intercambios corales, bandas municipales de música, murgas, teatros vocacionales u otras intervenciones— para realizar “ficciones o imágenes” que propicien formas nuevas de socialización: lo que se ha dado en llamar recientemente ecologías culturales. Estación Pringles materializa una voluntad de utopía, el sueño de una poética que flote sobre el mundo y que funde sus propias ciudades invisibles (las que inventó el mismo Calvino en su libro *Las ciudades invisibles*), aéreas aunque muy materiales, como los simulacros de Lucrecio, suspendidas en el borde de gala del sentido. Ciudades reticulares que dependen de la fuerza con que se las ha construido, del ímpetu, que no creemos que sea otro que el de la poesía. Estación Pringles: centro de utopías realizables en la pampa húmeda, potencia de una realidad posible que piensa la ciudad como una fijación efímera, como un territorio musical y al mismo tiempo como un lugar de realidad política compleja. Un núcleo intenso del proyecto Estación Pringles puede asimilarse a lo que Reinaldo Laddaga llama hoy “estéticas emergentes”, es decir, reside en abrir canales de comunicación entre expertos y no expertos y producir “objetos fronterizos” mediante iniciativas de diferente índole—incluidos los adeptos a las antitendencias. Estación Pringles funciona como una estación más de la red global y su sitio invita a las distintas personas físicas y culturales a sumarse a un proyecto rizomático, la elaboración de un circuito donde lo infinitamente local y lo ínfimamente global se enlacen, cambien sus lugares y sus formas. Donde los valores estéticos y éticos de pequeñas comunidades rurales de la pampa, como es el caso de Coronel Pringles, se articulen con los de artistas globales. Estación Pringles incita a la actividad artístico-poética, con la incorporación de nuevos vectores histórico documentales, escriturales y fílmicos para reorganizar múltiples trabajos en el área social inmediata mediante propuestas literarias, pictóricas, teatrales, musicales, fílmicas, etc. Con los datos locales y los aportes de los artistas e inventores que pasen por la estación (y por la web) se crearán redes nuevas que ciñan modos de socialización e intervención al intercambio de recursos y necesidades, y al reposicionamiento de los saberes y valores de los mismos. Estación Pringles es una arquitectura de flujos que articula ideas e instituciones, imaginarios y prácticas, modos de vida o sueños, formas de

moradores só visitada pelo crepúsculo, Arturo Carrera traduziu da língua das luzes, o francês, os textos canônicos orientais. Dupla leitura da tradição, ocidental e oriental, o poeta em sua zona lê, relê, escreve e traduz como Borges tinha pré-dito que devia fazer o escritor argentino, o escritor sul-americano.

No final desse prefácio-tratado, que bem poderia ter sido lido em algum dos seus ensaios murmurados, Carrera lembra e transcreve uma interrogação de Yves Bonnefoy:

¿cuánto deberíamos abandonar de eso que somos, qué colores, qué trazo que vibra de otro modo, qué derrame de claridad sobre la negrura, del sueño en la existencia despierta, para traducir un haiku, traducirlo verdaderamente, no solamente en nuestro pensamiento sino en nuestras vidas? (*apud* CARRERA, 2014a, p. 11)

Nessa interrogação sobre a vida e o haikai podemos achar os critérios de seleção e disposição dessa coletânea ao mesmo tempo que um vínculo direto com a obra inteira de Arturo Carrera: o trabalho da tradução não está alheio àquele da própria escrita nem tem uma relevância menor. Esses *Haikus de las cuatro estaciones* serão uma reedição do *Tratado de las sensaciones*, agora um micro-tratado frente à experiência do abismo que toda partícula final do haikai, o seu satori, nos propõe.

---

intercambio y otros procesos deseantes que redunden en una reorientación de las artes”.

Micro-universos: micro-utopias. Na confluência do tempo do haikai com o tempo das estações, do ano e do passo sonhado da “majestuosa ingeniería”, nessa dimensão do tempo e da perda entre o que passa, o que passou e o que se perdeu e vai continuar se perdendo, Arturo se detém brevemente para captar, radar de tormenta, os ritornos anômalos da poesia de lá que pode ser, e é, a poesia de cá porque nos toca diretamente para formar parte de nossa memória, nossa dicção, nosso lugar e nossa vida. É essa a tarefa da literatura.

Relembremos agora, e mais uma vez, aquela – conforme Octavio Paz<sup>41</sup> – “lección de desprendimento” (2014, p. 12) que foi *Sendas de Oku*

---

<sup>41</sup> Vale lembrar que foi Octavio Paz, em parceria com Eikichi Hayashiya, quem traduziu para o espanhol um dos livros mais importantes de Matsuo Bashô, *Sendas de Oku*. Essa foi, aliás, a edição com a qual trabalhou Paulo Leminski no momento de escrever *Bashô. A lágrima do peixe*. Em um depoimento recente, Eikichi Hayashiya situa o trabalho conjunto com Paz no marco da pós-guerra, na qual o Japão teria atingido, graças à propaganda norte-americana, uma responsabilidade imensa enquanto responsável e culpável. A chegada dele no México era direta consequência dessa guerra: “Llegué a México por primera vez en abril de 1952, hace cincuenta años, como miembro de la oficina que al entrar en vigor el Tratado de Paz se convirtió en la primera Embajada de Japón después de la Segunda Guerra Mundial. Confieso que no dejaba de inquietarme la imagen de Japón que pudiera tener el pueblo mexicano en general, por cuanto sabía que aún circulaban mucho en América Latina las películas antijaponesas hechas durante la guerra en los Estados Unidos” (2005, p. 85). México é um dos países que, fora da Ásia, tem uma das histórias mais intensas com o Japão. Octavio Paz, nesse sentido e conforme o percurso apresentado por Hayashiya no seu texto, seria uma figura dessa relação de irmandade internacional que reuniria em si os empenhos dos seus precursores na tarefa de se aproximar ao Japão: “Tenía que ser en México donde naciera un hombre que supo acumular y cristalizar los conocimientos y sentimientos de los hombres de letras mexicanos que han dejado obras llenas de simpatía por Japón. Si no hubiera habido un Covarrubias no se habría creado entonces aquel ambiente tan afectuoso con Japón, y sin un José Juan Tablada, Paz no hubiese comenzado a sentir desde tan temprana edad, y antes de conocer el país, tanta simpatía por Japón y por su haikai, como se deduce del discurso que Octavio pronunció em septiembre de 1945 en el acto de homenaje a Tablada. Octavio siguió las huellas dejadas por sus antecesores”

de Matsuo Bashô. Nele, os haicais saltam, como rãs, dentre as anedotas de um diário de viagem. O gênero chamava-se *haibun*: “texto em prosa que rodeia, como si fuesen islotes, a un grupo de haikú” (PAZ, 2014b, p.39). Ou seja: o haicai está inserido nas anotações do caminho e é outra das formas de interrogar e atingir o cotidiano viandante. O satori, “beatitud instantánea” (PAZ, 2014, p. 16) e súbita, é recolhido no dia-a-dia. Ele “implica no tanto un saber la verdad como un estar en ella” (PAZ, 2014b, p. 33) e vai se definir no aqui-agora como “un instante que es todos los instantes, momento de revelación en que el universo entero – y con él la corriente de temporalidad que lo sostiene – se derrumba” (PAZ, 2014b, p. 33). Tanto a escritura e a vida do corpo quanto a forma de vida e a arte de viver serão inseparáveis. Assim, no haicai mexem-se os limites da vida, do corpo, do tempo e da arte. A região sensual que neles vai se desenhando possibilita entendê-los enquanto parte de uma *otobiographie* pessoal e intransferível. O haicai, por isso, é um texto profundamente político porque revela-se como a manifestação de uma política de vida.

O haicai, sempre segundo Paz, é uma crítica da realidade (2014b, p. 40): graças a ele descobre-se que “en toda realidad hay algo más de lo que llamamos *realidad*” (2014b, p. 40; sublinhado no original). Daí que o haicai também e simultaneamente seja uma crítica da linguagem. As duas qualidades podem ser localizadas tanto em Arturo Carrera quanto em Paulo Leminski. Se Carrera adotava a trilha do satori via Barthes (embora - como tivemos ocasião de ler naquela entrevista - seu satori esteja dentro de uma figura latina, o *carmen perpetuum*, feliz paradoxo

---

(2005, p. 88). E será nessa constelação de fatores que *Sendas de Oku* pode e deve ser lido como um texto da pós-guerra, um livro pós-apocalíptico.

que “suen a poesía perpetua o infinta” (CARRERA, 2011) e que traslada a pergunta sobre a extensão do poema à vida, produzindo a “inocente pergunta humana: ¿quién soy, ¿adónde vamos?, ¿cuánto durará este día que sostiene la noche?” (CARRERA, 2014h, p. 391), ou, ainda, instala o Ritmo como o padrão da medida de ambos, poema e vida: “¿Con que arbitrio decidimos la extensión? ¿Son poemas breves, la vida, o uno entero que cada tanto dice *carpe diem*? Una instantánea captura del tiempo nos reconcilia con lo cotidiano, con lo pequeño diurno y lo grande nocturno, ¿o es al revés?” (CARRERA, 2004b, p. 7)), a opção em Leminski não estará tão clara assim. No seu caso, a intensidade aparece dentro da teoria da santidade esboçada em *Vida*. Os seus quatro biografados, Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski, não serão só vidas senão, e além deles, manifestações radicais da intensidade da vida que podem também nos atingir a qualquer um de nós. Abrangente e heterodoxo como foi o curitibano, essa intensidade às vezes tem o nome do satori e outras o da epifania, dentro de um universo cujos meridianos e paralelos são o catolicismo e o budismo zen<sup>42</sup>. Assim, “santos serão aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência” (LEMINSKI, 2013i, p. 95), sendo o santo “uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Ideia, do signo. Um exagero, portanto” (2013i, p. 95) e a santidade, “certa entrega a um princípio” (2013i, p. 95) ou a “autoentrega idealista a uma causa maior” (2013k, p. 286). Aquelas vidas assinaladas pela santidade e obcecadas

---

<sup>42</sup> Além, e para fazer do conjunto alguma coisa de coerência estranha, do comunismo: “Por aí, budismo e cristianismo, também, podem conversar, ainda, com o comunismo, cujas metas e mitos guardam tantos parentescos com as vivências mais fundamentais de um príncipe do Nepal chamado Buda e de um “rabi” hebreu, filho de um carpinteiro, chamado Jesus” (2014b, p. 220).

pelo sentido, então, são manifestações ou reencarnações dos deuses. A experiência espiritual intensa e súbita, “o pré ou pós-racional” (2013i, p. 143), chame-se epifania ou satori, esteja do lado oriental e leve de Bashô ou no ocidental e passional de Jesus e Tróstkí, estava dentro, conforme Leminski, de uma “proposta alternativa de existência” (2013i, p. 129). Nesse sentido, permanecia fora das suas possibilidades poder escrever “estou a salvo / a poesia não é tudo”, como fará depois Nicolas Behr (2007, p. 146), colega naquela geração marginal ou do mimeógrafo. A busca dos instantes de fervorosa intensidade era uma das qualidades do engajamento na busca do sentido da vida que fazia dos seus santos sujeitos além do cotidiano e mártires exemplares dessa ansiada e urgente alternativa de vida no contexto da ditadura militar brasileira<sup>43</sup>.

Tarefa impossível parece ser aproximar a imaginação da intensidade que pertence a cada um dos dois poetas, Arturo Carrera e Paulo Leminski. Porém, o auxílio de um termo até agora fora da nossa constelação pode ser de muita ajuda<sup>44</sup>. O estremecimento do que fica atrás do pensamento e advém no instante-já, o mistério do impessoal e o halo das coisas, a profunda alegria do êxtase secreto e a pergunta sobre como captar o que acontece - recorrências todas que perpassam a escrita da

---

<sup>43</sup> Elisa Tonon, partindo de Flora Süssekind, coloca bem clara a relação subversiva dessas vidas de santo com a ditadura militar brasileira: “No contexto da ditadura militar, a “simpatia por mártires e santos”, em suas “experiências corporais dolorosas” e sua entrega radical a um princípio era também a marca de uma postura ideológica. Postura que é reafirmada (ou radicalizada) com a morte precoce de Leminski e de outros tantos dessa geração, como Cacao e Ana Cristina Cesar”. (2014, p. 90)

<sup>44</sup> Leminski em “O tema astral”: “A leitura constelacional propõe outra lógica (outra sintaxe), que não a aristotélica, helênico-ocidental. Lógica chinesa, terceiro-mundo” (2012d, p. 79). Poderíamos agregar, também, provinciana e *menor*.

Clarice Lispector em *Água viva* - são, descobrimos, também as qualidades que definem a inquietude tanto de Carrera quanto de Leminski pela intensidade que - não sem deixar do lado, é claro, a sua particular denominação, seja “epifania”, seja “satori” - tem a ver com um salto abrupto do tempo no seu fluxo contínuo ou com uma intermitência gerada pelo corte do fluxo, “uma vez que cada intensidade está necessariamente ligada com uma outra intensidade de tal maneira que algo passe” (DELEUZE, 1985, p. 63), fluxo, afluxo e refluxo: movimento das vagas no caos gerador de sentidos (KLOSSOWSKI, s/d, p. 36). O “estado de graça” e o que ele produz, a “felicidade suprema” e a “lucidez leve” (LISPECTOR, 2013, p. 86), o estado *soberano* (BATAILLE, 2014, p. 275)<sup>45</sup>, assemelha-se às tentativas de descrever e apreender as aventuras da vida conforme temos lido nos outros autores há pouco lembrados. O estado de graça, repentino e intransferível como ele é, possibilita a chegada à bem-aventurança do saber: “É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não me pergunte o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se” (LISPECTOR, 2013, p. 87). É esse o conhecimento do poema enquanto “templo” -

**templo de lo discontinuo**  
**templo de lo instantáneo**  
**templo de la fugacidad** (CARRERA, 2005)

---

<sup>45</sup> Entendendo por “soberania” aquilo “que no sirve a otros fines más que a sí misma” (BATAILLE, 2001e, p. 149).

- e, sobretudo, da última partícula do haicai. E não por acaso Clarice vai nomeá-lo como “estado de graça”, “margem da beatitude” (LISPECTOR, 2013, p. 89) ou, depois, em *Um sopro de vida*, como o “milagre”, com a sua atmosfera e a sua sensação (LISPECTOR, 2013c, p. 51). O instante paradoxal do vazio do sujeito e a junção com a sua plenitude última (“Vivo um vazio que se chama também plenitude” tinha escrito o “Autor” em *Um sopro de vida* (LISPECTOR, 2013c, p. 82)) dificilmente pode ser dito sem recorrer àquilo que escapa às malhas da linguagem. Porém, poderia ser pensado também – e essa é uma possível saída - desde outra posição, junto com Jean-Luc Nancy, enquanto *vestigio*, colocando no lugar daquele resíduo transcendental o apelo por uma “semântica vestigial” onde o sentido tenha o leve peso de um passo e seu rastro seja o que importa dentro da imaginação de uma passagem ou dança, interrompida e contínua (2008, pp. 130-132).

No marco dessas escritas que trabalham com os restos do real, “la escritura de lo real despedazado” conforme Garramuño (2008, p. 209)<sup>46</sup>, a poesia de Arturo Carrera e Paulo Leminski transformam-se em prece para atingir aquele limiar do tempo onde a intempestividade se define política enquanto é uma crítica da realidade e da linguagem, evidenciando assim a possibilidade de uma forma de vida que quer se

---

<sup>46</sup> Definida como “un tipo de escritura que, a pesar de hacer evidente los restos de lo real que forman el material de sus exploraciones, se desprende violentamente de la pretensión de pintar una “realidad” completa regida por un principio de totalidad estructurante”. A sua hibridez questiona “los límites de la literatura, para ubicarla en un campo expandido en el cual la distinción entre la literatura y la vida, personajes y sujetos, narradores y yoes parece resultar irrelevante”. (GARRAMUÑO, 2008, p. 201 e 204)

manifestar desde a intensidade e o intempestivo, desde o mínimo daqueles restos, na procura de uma soberania tão máxima quanto possível.

**Ínfimo templo barroco**

*Ângela tem em si água e deserto, povoamento e ermo,  
fartura e carência, medo e desafio. Tem em si a eloquência  
e a absurda mudez, a surpresa e a antiguidade, o requinte  
e a rudeza. Ela é barroca.*

*Um sopro de vida, CLARICE LISPECTOR*

*En la noche, en el crepúsculo de espeso follaje sombrío, [o  
Aleijadinho] llega con su mulo, que aviva con nuevas chispas  
la piedra hispánica con la plata americana, llega como el espíritu  
del mal, que conducido por el ángel, obra en la gracia. Son las  
chispas de la rebelión, que surgidas de la gran lepra creadora  
del barroco nuestro, está nutrida, ya en su pureza, por las  
bocanadas del verídico bosque americano.*

*La expresión americana, JOSÉ LEZAMA LIMA*



## Yaciretá

*¿Es el barroco algo restringido a un momento histórico determinado, o las convulsiones barrocas reaparecen en formas (trans) históricas?*  
 “Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense”, NÉSTOR PERLONGHER

*Porque cabría preguntarse por el origen micropolítico neobarroco latinoamericano, que no fue otra cosa más que la opresión, la censura, la inquisición, la dictadura militar: fuerzas de origen, pasajes entre lo que los brasileños llaman lixo (pobreza) y luxo (lujo); para no señalar tan sólo su proliferación en la sexualidad o en las andanzas marginales como lo hizo y lo logró Néstor Perlongher.*  
 “Epílogo: todo sobre el neobarroco”, ARTURO CARRERA

“Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura” (1996b, p. 291), começava, intempestivo, afirmando Jorge Luis Borges no “Prólogo a la edición de 1954” de *Historia universal de la infamia*. E, logo a seguir, continuava: “Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística” (1996b, p. 291). Assim, o barroco sería um estilo do excesso e do desastre, do dispêndio, do humor, habitante dos limiares da lógica e do possível. César Aira, por sua vez, achava no barroco um modo de representação baseado em uma necessidade especial - “la necesidad barroca” (2003, p. 29) - que determinava uma configuração própria do

espaço e do tempo: “dentro de una situación no puede haber un vacío” (2003, p. 29)<sup>47</sup>. Nessa caótica rachadura do vazio que o barroco instala ou mostra, Silviano Santiago entreviu, no seu artigo “A Palavra de Deus”, aparecido em 1971 na revista mineira *Barroco*, no mesmo ano da publicação do seu famoso e lúcido ensaio américo-derrideano, um dos entre-lugares do discurso latino-americano na escrita do Padre Antônio Vieira: entre a obediência e a desobediência, entre o sacro e o profano, entre os passos da Escritura e a imaginação, entre o código religioso e o código retórico, encontra-se, em um resquício, a liberdade da criação (1971, p. 12)<sup>48</sup>. Se pensarmos o neo-barroco ora enquanto continuidade irreverente do barroco ora enquanto corrente artística latino-americana que resiste as trevas do Terror e antecipa uma união política regional mais amável, acharemos no *potlatch*, “a superação e o cúmulo do cálculo” (BATAILLE, 2014, p. 239), a sua configuração fundamental e no monstro de Yaciretá a sua última manifestação, sempre inacabada, sempre dispendiosa, excessiva e caricaturesca, impossível.

O Barroco histórico da Contrarreforma, conforme Walter Benjamin, “desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção”, sendo que “aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser

---

<sup>47</sup> Aliás, a junção espaço-tempo é própria do barroco, conforme lucidamente afirmava Benjamin: “Ao secularizar-se a história no palco segue-se a mesma tendência metafísica que, pela mesma época, levou, no campo das ciências exatas, à descoberta do cálculo infinitesimal. Em ambos os casos o dinamismo do processo temporal é captado e analisado numa imagem espacial” (2013, p. 91).

<sup>48</sup> Na mesma revista, mas no número anterior, encontra-se a transcrição de um breve depoimento de Roman Jakobson sobre o barroco brasileiro. Com certa alegria, traça um paralelismo entre o barroco mineiro e o barroco checo, definidos ambos por uma série de “leit motifs trágicos” que deixam-se sentir entre a força e a leveza (1970, p. 173). Quero resgatar a partícula musical que a felicidade do achado semeou nesse lugar diferido e deslocado do possível no barroco.

o detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes” (2013, p. 60). O Barroco seria, com isto, um movimento que se funda no pensamento da soberania e no temor ou gozo da violência da catástrofe, inserido em um “período de hegemonia incontestada do cristianismo” (2013, p. 76). É essa, afirma, a razão do desenvolvimento na Espanha do drama trágico e não na Alemanha, onde “o moralismo luterano, sempre preocupado em articular a transcendência da vida da fé com a imanência da vida quotidiana – como o proclama expressamente a sua ética vocacional -, nunca permitiu a confrontação decidida entre a perplexidade terrena do homem e a potência hierárquica dos príncipes, na qual assenta o desfecho de tantas peças de Calderón” (2013, p. 82).

O anátema histórico sobre o barroco “sólo a partir de D’Ors se atenúa o, más bien, se disimula”, afirmava Severo Sarduy (1987b, p. 150). Com efeito, Eugenio D’Ors, por sua vez, definiu o barroco enquanto ou a partir de “o barroco”, quer dizer, uma categoria supratemporal, uma constante histórica, que se contrapõe ao “clássico” e que se posiciona como uma “categoria fundamental de la historia del arte, independiente de las puras anécdotas del espacio y del tiempo” (2002, p. 127). Nesse perpétuo contraponto hierárquico - mas não excludente - da história natural e da história da cultura mundial (o barroco, conforme D’Ors, atinge tanto o Ocidente quanto o Oriente) por ele estabelecido enquanto *eones* e não ciclos<sup>49</sup>, “el estilo de la civilización se llama clasicismo. Al

---

<sup>49</sup> “Procede el tal del neoplatonismo y fue empleado sobre todo por la Escuela de Alejandría. Es el vocablo griego *eón*. Un *eón*, para los alejandrinos, significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico – es decir, a pesar de constituir

estilo de la barbarie, persistente, permanente debajo de la cultura, ¿no le daremos el nombre de barroco?” (2002, p. 29), ao se configurar sempre no abandono no rural, camponês e pagão (2002, p. 82) e no “retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*” (SARDUY, 1999, p. 1386). O barroco será a anomia e o movimento, o desejo da “humillación de la razón” (D’ORS, 2002, p. 84), uma manifestação genuína da ociosidade ou de um estado de exceção, a reunião de “varias intenciones contradictorias” (2002, p. 37) e o seu espírito “para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere*. Quiere, a un mismo tiempo, el pro y el contra” (2002, p. 37; sublinhado no original)<sup>50</sup>. Assim, Apolo e Dionísio, o clássico e o barroco serão “dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las «formas que pesan», y el barroco, todo música y pasión, en que las «formas que vuelan» danzan su danza” (2002, p. 72). Embora se possa sentir em D’Ors certo deslumbre pelo barroco, o “reino del *éon* clásico” será sempre, no final, o que deve ser conservado.

Em uma das suas surpreendentes conclusões, D’Ors afirmava o barroco “secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido” (2002, p. 39), ideia que pode ser colocada em paralelo com a importância da culpa da queda na formação da alegoria na cultura ocidental analisada por Benjamin (Cfr. 2013, p. 242) e que tem a ver, no final das contas, com

---

estrictamente una categoría -, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia”. (D’ORS, 2002, p. 67)

<sup>50</sup> Embora a tentativa de D’Ors por recuperar o barroco seja louvável, não deixa de estar fundada e fundamentada em uma concepção moral antinômica e por tanto violenta daquilo que deve ser a arte e a vida, continuando sendo, o barroco, “extravagancia y artificio, perversión de un orden natural y equilibrado: moral” (SARDUY, 1987b, p. 170).

o fato de o barroco se constituir enquanto uma “arte de reminiscencia o de profecia” (2002, p. 37) onde, talvez, se possa descobrir “la revelación del secreto de una cierta *constante* humana” (2002, p. 68; sublinhado no original). Embora as diferenças ideológicas sejam evidentes, tanto Eugenio D’Ors quanto Walter Benjamin encontraram no barroco um modo de ler a história, de pensar a política e de se colocar em relação às subjetividades com uma determinada transcendência.

Espécie de herança nefasta de origem incerta, o barroco, afirma Severo Sarduy, estava destinado à ambiguidade. Entre o barro e a pérola, entre a “aglutinación” e a “proliferación descontrolada” (SARDUY, 1999, p. 1385), o barroco se posicionou como a alternativa ao Concílio de Trento, para, finalmente, dar lugar a um “estallido que provoca una verdadera falla en el pensamiento, un corte epistémico” (1999, p. 1386). Por isso, vai encontrar na “artificialización” seu rasgo nodal e não, contrariamente como tinha desenvolvido Eugenio D’Ors, na suposta tentativa de retorno ao natural in-formado. Agora, a resposta ao processo de aculturação do centro sobre a periferia será o responsável pelas particularidades do barroco latino-americano<sup>51</sup>:

---

<sup>51</sup> Um dos precursores dessas particularidades talvez possa ser achado na sextilha da gauchesca que, como afirma Raúl Antelo desentranhando o pensamento de D’Ors sobre o *Martín Fierro*, “se, de fato, a sextilha funciona para a oitava real como a redondilha para o alexandrino, isso significa que a estrofe da gauchesca é uma profanação do ritmo épico e aristocrático que coincide com o ritmo (o tempo) da colonização. Em suma, a sextilha seria a primeira libertação rítmica da linguagem poética latino-americana” (2014, p. 22), estando, como estava, a oitava rima associada “à louvação do poder” (2014, p. 26), não garantindo, assim, “a manutenção do poder, nem a representação da morte, nem a passiva sobrevivência da tradição” (2014, p. 34).

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie - de lenguaje, ideología o civilización -: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber. (SARDUY, 1982, p. 77)

E assim, se o barroco se apresenta em Sarduy, como antes em Benjamin e D'Ors, como um modo de leitura ou, melhor dizendo, de leituras “radiales, dispersas, fluctuantes, galácticas” (1999, p. 1398), encontraremos na sua configuração latino-americana a irreverência, o paródico bakhtiniano (intertextualidade e carnavalização), a presença de diferentes vozes, a prodigalidade, a superabundância e o dispêndio (SARDUY, 1999, p. 1395)<sup>52</sup>. Colocar junto os significantes do barroco e

---

<sup>52</sup> Na difusão e força do barroco latino-americano não pode ser esquecido nem deixado do lado o rol editorial decisivo de Héctor Libertella primeiro na editora da Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM - e, depois, do Fondo de Cultura Económica (editando, por exemplo e no caso, os livros fundamentais de Severo Sarduy, entre outros), tarefa essa que bem pode ser compreendida também pelos parâmetros do dispêndio barroco: “La palabra *exceso* define los dos años que coordiné la editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México. Todos vivíamos en frenesí. Aquello fue verdaderamente un delirio de grandeza azteca. Yo era el único argentino en pose de organizar a doscientos mexicanos. Tenía que hacer más de 700 primeras ediciones por año y cuidar 220 colecciones para las distintas 63 Facultades e Institutos de Investigación. Casi tres libros diarios un día hábil, más de 50 proveedores externos, entre imprentas, encuadernadores y servicios fotográficos. Tanto era el caos y lo ingobernable que a veces los autores enviaban dos o tres originales de un mismo título y los tres se procesaban por distintas vías burocráticas, de manera que al poco tiempo yo tenía sobre mi escritorio tres ediciones simultáneas de un mismo libro, y ordenaba “picar” [destruir] dos. Lo que más me llamaba la atención eran las tapas totalmente diferentes entre sí, como si el material hubiera sido procesado por distintos

do latino-americano em uma galáxia de sentidos estético-políticos implica subscrever à lúcida tese anteliana:

Se a literatura latino-americana é, portanto, uma ruína saborosa, é porque, em todo gesto de emergência do novo, tal como na estrofe gauchesca, predomina um gesto, ao mesmo tempo, principiante e epilogante, cinco minutos de silêncio, que traduzem uma liturgia ateológica, ou mesmo teológica, uma construção exasperada, uma pulsação sem objeto, uma *acquiescentia in se ipso*, de caráter fortemente contestatário do *opus* como *epos*. (ANTELO, 2014, p. 39-40)

---

diseñadores en distintas oficinas que no tenían contacto” (2006, p. 53). Antes disso, e na Argentina, o próprio Libertella se manteria próximo ao grupo *Literal*, re-atualização radical da teoria e da crítica literária e artística argentina, o qual deixaria para o porvir, ele julgava, um ganho enorme: “Lo demás, la forma única de leer de Osvaldo, el vaso de la inteligencia de Tamara del cual tantos bebieron, el inconsciente luminoso de Arturo, la moral utópica de escritor de César, el Compromiso de la Forma de Josefina, todos esos elementos sí serán falta y resto en vida de la literatura argentina de algún día” (2006, p. 59). Libertella inventou, segundo Martín Kohan, uma ideia da literatura (*apud* PRADO, 2014, p. 24) e uma forma de ler a literatura: a “ficción teórica”, herdeira da conjunção do hermetismo com o barroco, definida de modo paradoxal: “Tanto la teoría nace por la determinación previa de un modo de cálculo que propicia el nacimiento de un nuevo objeto científico como la ficción es el modo de calcular un imaginario que va a dar nacimiento a un proceso artístico, lleve o no a una nueva “obra de arte” (¿De dónde teoría y ficción, enemigas, serían acaso lo mismo?)” (2009, p. 27). Foi aquele que levou à prática as propostas do pós-estruturalismo francês. Foi aquele, um dos poucos, que acreditou no neobarroco até seus últimos dias. Foi finalmente aquele que, acreditando ser um *posthombre* (aquele que “no llega de un futuro robótico, no. Es alguien común y corriente, salvo que se saltó la interpretación, la lectura” (LIBERTELLA, 2009, p. 55)), renunciou, conforme afirmara Antelo, “a un vínculo sacramentado entre el hombre y el lenguaje” (*apud* PRADO, 2014, p. 127). “La literatura”, como acaba afirmando Esteban Prado no seu *Libertella. Un maestro de lecto-escritura*, “se convertía así en una especie de prueba ante el mundo de que las cosas pueden ser de otro modo” (2014, p. 176).

O barroco latino-americano explicita a (ou se baseia na) possibilidade de outra política e de outra economia, cuja cena se funda no dispêndio, na argúcia (SARDUY, 1987, p. 19) e na “puerícia” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 134), na alegria e na perífrase constante da linguagem que, assim, não se detém nem cessa; todo esse conjunto, no final das contas, faz delas serem proposições perigosas para a ordem imperante, pois ostentam e exibem o tempo todo o gasto (SARDUY, 1982, p. 18). E, assim como o barroco se fundamentou na astronomia de Galileu, o barroco latino-americano achou seus fundamentos em uma nova cosmologia baseada em uma “nueva inestabilidad” (SARDUY, 1987, p. 17) ao começar a ser pensado o estado do universo como sempre em expansão<sup>53</sup>, isto é: enquanto intensidade. Daí que, no fundo, o erotismo seja o parâmetro, a lei e a ética do barroco latino-americano<sup>54</sup>. O trabalho é trabalho perdido; a dimensão lúdica do erotismo rouba para si o fogo do fazer: “Juego, pérdida, desperdicio, placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los

---

<sup>53</sup> Severo Sarduy insere aqui, entre a astrologia do barroco e a cosmologia do neobarroco, uma diferença essencial: “la astronomía remitía a movimientos regulares, era, por definición, un saber sobre *el espacio*; la cosmología supone toda una historia: un origen del universo, un desequilibrio, una expansión, quizás un apogón final o una nueva contracción para volver a un estado puntual. Se trata de un saber sobre *el tiempo*, o sobre el espacio-tiempo” (1987, p. 36; sublinhado no original). A preocupação pelo tempo em expansão que está no fundamento da teoria cosmológica que o neobarroco se apropriou faz desse interesse a sua principal busca. O tempo da intensidade encontra aqui uma das suas múltiplas referências.

<sup>54</sup> E, nessa volúpia, nesse prazer, podemos situar a diferença com o barroco histórico: “Só o barroco, experiência literária que nunca foi mais do que tolerada em nossas sociedades, pelo menos na francesa, ousou fazer alguma exploração do que se poderia chamar o Eros da linguagem”. (BARTHES, 2012a, p. 11)

cuerpos” (SARDUY, 1999, p. 1402). O tempo da intensidade, do pleno ganho e da plena perda: isto é: do dispêndio, é o tempo do nosso barroco.

“Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (1999, p. 1403), eis a definição do barroco latino-americano contemporâneo ou “Barroco de la Revolución” (1999, p. 1404), segundo Severo Sarduy. Nem diferido, porque isso implicaria um tempo específico e próprio do barroco além de certa ideia subjacente de progresso ou desenvolvimento na arte, nem deslocado, porque o situaria em um centro que o definiria e ao qual pertence, gostaria agora de chamar, apelando a Borges, o “neo-barroco” de “barroco da irreverência” ou, retomando a ideia que Sarduy encontrou em Barthes, “barroco da *retombée*<sup>55</sup>”, porque toda irreverência é, aliás, uma forma da *retombée* e porque, na América Latina, não existe *retombée* que não seja irreverente. Irreverência que vai questionar, em primeiro lugar, a representação e os seus verossímeis, porque ali está manifestada a história do poder e a sua ontologia, porque ali encontra-se uma via padronizada e autoritária da produção do prazer estético (GLENADEL, 2004, p. 48). Irreverência que se manifesta como um gesto profundamente político. Se Walter Benjamin assimilava o barroco ao estado de exceção e Eugenio D’Ors o colocava junto da barbárie, e se pensarmos que o barroco “pode ser considerado uma reação criativa e exuberante a certos momentos de

---

<sup>55</sup> “*retombée*: causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (SARDUY, 1987b, p. 144).

tensão, que seriam os das passagens e mudanças, reação essa que não neutraliza as tensões, mas que as torna potência” (FONSECA, 2004, p. 56), pode se pensar no neobarroco - enquanto barroco, sempre antitético; enquanto escrita, “escritura de las cuevas”, conforme Libertella, isto é: escrita da resistência - como a resposta da arte nos tempos sombrios de ditaduras, torturas, desaparecimento e morte na América Latina do final da década de 1960 e começo da década de 1970?

## COROCEROORO

*¿Pero cómo llenar con exceso el mundo? Lo «lleno», por definición,  
nunca lo está «demasiado».  
Ema, la cautiva, CÉSAR AIRA*

*Mirá, Lorenzo, es un salto sin red abajo. No hay sábado, no hay  
domingo ni vacaciones anuales ni feriados. Ni tampoco noche o día:  
la literatura te somete a un continuo de éxtasis y terror. Vos me entendés,  
es un viaje sólo de ida y al final te espera sir John Gielgud con un  
chablis en la mano.*

“Carta a Don Lorenzo García Vega”, HÉCTOR LIBERTELLA

*¿Será la historia del barroco la historia de ese pequeño boquete  
[o **tokonoma** de Lezama Lima]? ¿Un tiro en la sien del mercado?  
Zettel, HÉCTOR LIBERTELLA*

¿Es todavía la poesía, como lo insinuó Georges Bataille, un sinónimo de **consumo**, dado que significa de la manera más precisa: “creación por medio de la pérdida”? ¿Su sentido se acerca al sacrificio y a la noción de cosa sagrada precisamente por ese gasto inevitable?  
“Prólogo” a *Potlatch*, ARTURO CARRERA

“¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco?”, se preguntava Severo Sarduy (1987b, p.209) em 1973. Ao que ele próprio respondia, logo a seguir: “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación” (1987b, p. 209). Ser barroco, hoje, então, seria alguma prática perto dos fundamentos do foquismo ou do terrorismo mesmo, cujo

pórtico infernal levaria gravadas as insígnias eróticas: “juego, pérdida, desperdicio y placer”. Ser barroco, hoje, significa se abandonar na ressurgência do mar<sup>56</sup>. O uso da linguagem subverte a economia burguesa e vira dispêndio sumamente político: “Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer - y no, como en el uso doméstico, en función de información - es un atentado al buen sentido, moralista y "natural" - como el círculo de Galileo - en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (1987b, p. 209). O barroco, assim, “subvierte el orden supuestamente normal de las cosas” (1987b, p. 209).

Ser barroco hoje significa, segundo Lezama Lima, ser diabólica e eroticamente contemporâneos. O logos poético, e não a razão, está na base do “contrapunto” lezameano e a sua busca não cronológica nem evolutiva de analogias. A errância é a sua lei e parâmetro. A constelação, sua forma. O súbito da associação, seu começo no toque. Os rastros e restos, a manifestação da sobrevivência que o rege. O aporético, paradoxal, hiperbólico e hermético (GLENADEL, 2004, p. 50), alguns dos possíveis adjetivos que tentam captar a sua in-formalidade. Contra Spengler, Lezama Lima afirmará que já não haverá mais destino, só puro acaso. Contra Spengler, já não haverá repetições nem semelhanças e sim diferenças: “Nuestro punto de vista parte de la imposibilidad de dos estilos semejantes, de la negación del desdén a los epígonos, de la

---

<sup>56</sup> Na bela definição de Paul Glenadel: “A *ressurgência*, termo que designa o fenômeno de águas que percorrem um trajeto subterrâneo e sobem à superfície, ou a subida em correnteza de uma massa de água oceânica rica em plâncton, é uma metáfora-conceito que se pode propor para pensar a produtividade do barroco contemporâneo, sua dinâmica”. (2004, p. 51)

identidad de dos formas aparentemente concluyentes, de lo creativo de un nuevo concepto de la causalidad temporal de que todo se dirige a lo contemporáneo, a un tiempo fragmentario” (LEZAMA LIMA *apud* CHAMPI, 1993, p. 19). E, como depois fará Sarduy, esse ponto de vista americano (e já não só latino-americano), estará definido pela “astucia y la magia, la curiosidad y el placer, la apetencia y la devoración, la rebeldía y la libertad, la malicia y el ingenio” (CHAMPI, 1993, p. 23). Uma carga erótica e demoníaca densa, intensa e forte definem o americanismo de Lezama e a sua ideia do poético. A imaginação genésica lezameana coloca junto o conhecimento e o prazer, alheios aos americanos até o período barroco onde uma política subterrânea configurou a resistência enquanto uma “arte de la contraconquista” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 80). Nessa torção crítica do barroco vão ser encontrados os fundamentos do barroco americano, sendo definido, a partir disso, segundo uma tensão constitutiva e “un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” (LEZAMA LIMA, 1993, p. 80). O barroco, irreverência americana entre Calibán e os antropófagos<sup>57</sup>, é uma maldição para Europa, seu pensamento, princípios e parâmetros.

Nessa trilha lezameana, Néstor Perlongher afirmará que “el barroco siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante. Al desujetar, desubjetiva. Es el deshacimiento o desasimiento de los místicos. No es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo” (1997, p. 94). Contra a transcendência do eu romântico, o barroco propõe a

---

<sup>57</sup> “Arma de dominação e instrumento de revolta, ao mesmo tempo, o barroco pode ser considerado uma manifestação proto-antropofágica, canibalesca e calibanesca, fazendo-se referência, aqui, a Caliban, “escravo selvagem e disforme” de *A tempestade*, de Shakespeare”. (FONSECA, 2004, p. 57)

imanência da divindade e vira religião, transformando o poético em um veículo extático do conhecimento absoluto. A busca daquela intensidade do tempo no tempo, assim, está dentro dos ofícios neobarrocos de purga subjetiva e sujeitante.

Ser barroco hoje, então, significa acreditar no erotismo do instante da fuga de si e da supressão dos limites<sup>58</sup>, na possibilidade de outra economia baseada no dispêndio, na “criação paradoxal do valor de atração pelo interdito” (BATAILLE, 2014, p. 95), na prodigalidade e na generosidade onde tudo seria perda e prazer, significa acreditar em uma política contemporânea da exceção e do excesso onde as operações sacrificiais de perda produzem coisas sagradas, começando pela poesia e continuando pela introdução de formas de vida sagradas e humanas<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> No seu ensaio “El erotismo o el cuestionamiento del ser”, Georges Bataille define o erotismo do seguinte modo: “En la conciencia del hombre, el erotismo es lo que dentro de él pone en cuestión al ser” (2001j, p.338-339). Se pensarmos que o êxtase, a fulguração da intensidade do instante, são instâncias do erotismo enquanto partes da *vida religiosa, íntima e interior* dos sujeitos, poderemos compreender melhor o perigo que essas manifestações têm nas suas vidas.

<sup>59</sup> Giorgio Agamben, nesse seu vínculo paradoxal com Bataille, entende o sacrifício e a profanação enquanto dispositivos fundamentais para definir a separação do comum que significa a religião: “Pode-se definir religião, nessa perspectiva, como aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum e as transfere a uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, mas toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício: por meio de uma série de rituais minuciosos, diversos segundo a variedade das culturas, que Hubert e Mauss pacientemente inventariaram, o sacrifício sanciona em cada caso a passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (2014, p. 45). Note-se que “religião” e “sagrado” parecem se dispor enquanto sinônimos, uso que Bataille teria provavelmente rejeitado, ainda mais tendo em conta que o sacrifício é uma atividade que visa apagar ou diluir o que de subjetivo há no sujeito, impossível de compreender nesses termos se pensarmos o sacrifício

Abandonados na ressurgência do mar, ser barrocos significa voltar a Georges Bataille para latinoamericanizá-lo e aceitar e defender o dom soberano da dilapidação. Na festa da dádiva dispendiosa encontra-se o começo do processo de feliz aquisição. Os valores morais e hierárquicos se esfumam ou são parcialmente destruídos nesse *potlatch*, que vem do arcaico e se dirige ao por-vir, desarticulando a cronologia sucessiva e lineal, e definindo o poder só enquanto, gloriosamente ou de modo catastrófico, potencial poder de perder:

O *perder* evidentemente não é o *utilizar*. Trata-se, porém, de uma sangria, de uma pura e simples perda, *mas ela ocorre de qualquer forma*: antes de tudo, o excedente de energia, se não pode servir para o crescimento, fica perdido. Assim, essa perda inevitável não pode de forma alguma passar por útil. Trata-se apenas de uma perda agradável, preferível a uma outra desagradável: trata-se de *consentimento*, e não mais de utilidade. Essas consequências, no entanto, são decisivas. (BATAILLE, 2013b, p.52)

---

enquanto dispositivo, sendo o dispositivo segundo Agamben “um processo de subjetivação” (2014, p. 46), “uma máquina que produz subjetivações” e, por fim, “uma máquina de governo” (2014, p. 47). No fundo, a distância na ideia da soberania de cada um dos dois (seja enquanto ausência, seja enquanto presença) é o princípio de uma diferença que se apresenta como irreconciliável. Se, no caso de Bataille, pode ser entendida a partir do excesso, no caso de Agamben, a soberania é “a estrutura da exceção” (SCRAMIM, 2005, p. 171) e a sua definição “provém do jurista nazista alemão Carl Schmitt, segundo o qual, paradoxalmente, a soberania estatal não se manifesta no domínio da norma, ou do ordenamento do direito, mas na situação de exceção, e no monopólio da *decisão*” (PENNA, 2005, p. 40). Por fim, se, como afirma Bataille no prefácio a *Madame Edwarda*, o excesso está fora de todos os limites e por isso mesmo “o excesso é a exceção” (2005, p. 97), para Agamben o excesso sempre estará pensado desde as possibilidades dos seus limites, quer dizer, desde a implementação do direito e do Estado, do governo do Soberano, isto é: desde a criação e a definição do “próprio espaço onde o poder soberano pode atuar e ter valor” (SCRAMIM, 2005, p. 171).

Como um rio no mar, o movimento global da energia “deve nos escapar e se perder para nós” (BATAILLE, 2013b, 46), misturando e confundindo em um ponto de fuga o desejo de intimidade com o excesso do universo.

A própria poesia e, dentro dela, essa tentativa de atingir aquela intensidade do satori ou iluminação bem podem ser consideradas enquanto incandescentes produções improdutivas, devido à impossibilidade da acumulação da intensão, a generosidade gratuita, sagrada e gloriosa da dádiva e a crença fundamental na perda. O dispêndio é o fundamento que rege essa prática, esse fazer a poesia, esse gozo do excedente. A poesia enquanto *potlatch*, dádiva, perda e destruição, gera uma cadeia de trocas em princípio infinita, na qual a energia sempre vai se definir nos seus excedentes, confundindo nesse movimento escrita e leitura, tornando tudo produção e felicidade: o *carmen perpetuum* ultrapassa assim a *experiência interior* do poeta e chega ao leitor e, logo e imediatamente, à comunidade onde ele(s) está(ão) inserido(s), dissolvendo os limites da continuidade e da descontinuidade para acabar despojando os indivíduos dos seus rostos e “de qualquer identidade, seja social ou psicológica, em função de uma experiência puramente orgânica, animal, que supõe uma relação íntima e imediata com o mundo” (ROBERT MORAES, 2015, p. 107-108), fazendo daquele excedente de energia, a iluminação repentina, uma coisa que começa a circular, se acrescentando, como uma avalanche silenciosa porém buliçosa. Bataille, afirmava Silvio Mattoni, ensina-nos no final, “si puede decirse así, que la poesía siempre fue escrita por todos” (MATTONI, 2001, p. 11).

Se o erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35), aquele excedente gerado pela intensidade será extremamente vital, tão prazerosamente vital que dissipa os limites com a morte. E se “a riqueza efetuada no *potlatch* só tem existência de fato na medida em que o outro é modificado pela consumação” (BATAILLE, 2013b, p. 80), e estamos entendendo a poesia enquanto *potlatch*, não podemos deixar de pensar nela como uma micro-política erótica que ensina o sujeito “a apreender o que lhe escapa, de conjugar os movimentos sem limite do universo com o limite que lhe pertence” (BATAILLE, 2013, p. 80), que ensina, no final das contas, a aceitação última do conhecimento enquanto perda e dissolução, utópica forma que quer deixar “de subjugar a vida a outros fins que não essa própria vida”, com a decisiva vontade de que, “diretamente e sem esperar, a vida seja por si mesma o fim” (BATAILLE, 2013, p. 80). A intensidade do toque de centelha quer atingir, como o monaquismo, um *potlatch* que seja, ao mesmo tempo, dispêndio e renúncia ao dispêndio, estado limiar que apaga todas as necessidades alheias à vida. Ela produz um breve, mas certo, abalo sísmico, uma pequena perturbação, uma desordem das formas constituídas. A prática erótica da poesia, nesse ponto, vira atividade sacrificial para constituir no poema seu próprio túmulo do sagrado. Entre o excesso e o êxtase, nesse lugar paradoxal da falta do sujeito<sup>60</sup>, a inscrita do *punctum* se transforma, na sua intensidade, em uma perigosa escrita da vida: o que resta do poema, a mínima partícula poética, define e defende uma micro-política erótica

---

<sup>60</sup> “O *sujeito* (isto é, aquilo que etimologicamente está sob) é *soberano* (é, por isso, aquilo que está sobre). E talvez o termo *sujeito* (em conformidade à ambiguidade da raiz indo-europeia da qual derivam as duas proposições latinas de sentido oposto *super* e *sub*) não tem outro significado que este paradoxo, este ficar lá onde este não está” (AGAMBEN, 2005, p. 92).

singular-plural que, partindo do mundo imediato e próximo dos corpos, perpassa os domínios da violência do interdito para “hacer sensible y lo más intenso posible el contenido del instante presente” (BATAILLE, 2001b, p. 51) e atingir, em uma pirueta nas convulsões barrocas, “à indistinção, à confusão dos objetos distintos” (BATAILLE, 2014, p. 48), o “estado de comunicação” (BATAILLE, 2014, p. 41), a vida nua, ato de amor e sacrifício: a *vida interior e soberana*, a “vida religiosa do homem” (BATAILLE, 2014, p. 55), a intimidade.

## Barroco celeste, barroco lactante

No breve, mas conciso e contundente, texto que servia de contracapa a primeira edição de *Oro*, de Arturo Carrera, editado pela Sudamericana em 1975, Osvaldo Lamborghini definia a “poética etnológica” que naquele texto Carrera apresentava e defendia. Sua tentativa não podia ser senão concebida enquanto excesso: “devolverle al trabajo poético su carácter de modelo sobredeterminante de las demás funciones del lenguaje” (1975). Com isso, o texto passava a morar no “terreno del más puro materialismo”. A potência do poético-etnológico subvertia e quebrava “la mitomanía de la sucesión, el origen, el fin y el progreso” (1975), para propor a marca da “verdad del tiempo reversible” (1975). Tudo isso, concluía Lamborghini, fazia do excesso e do materialismo da escrita de Carrera parte, graças a sua ilegalidade e ilegibilidade, do “combate contra la ingenuidad de nuestro imaginario logocentrista” (1975) em favor do *topos* do gozo<sup>61</sup>.

O ouro encontra-se esparso pelo texto todo, sempre enquanto o significante impossível de capturar definitivamente, sempre enquanto dispêndio, sempre enquanto objeto potencialmente apropriável pelo outro e por isso sempre em perigo, em risco. A noite é ouro, a vida é ouro, a morte é ouro, a língua é ouro, a escrita é ouro, o corpo é ouro, o gozo é

---

<sup>61</sup> É impossível não lembrar aqui do espaço barroco segundo foi definido por Severo Sarduy: “El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad – servir de vehículo a una información -, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto”. (1999, p. 1401)

ouro, a moradia é ouro, a natureza é ouro, a infância é ouro, o tempo é ouro, o espaço é ouro, o canto é ouro, o sexo é ouro, e tudo vai conformando e desenhando o próprio plano do tesouro que vai, aos poucos, evidenciando, como em um negativo, “un mapa de cenizas” (CARRERA, 1975, p.81). Em algum lugar há um enfrentamento violento, em algum lugar alguém quer deixar os próprios corpos nus, em algum lugar tudo vira dança, que vira guerra, que vira morte. Em um tempo que é todos os tempos, a poesia dança e trabalha para defender o ouro que é o seu próprio tesouro.

O ouro está aí assinalando o lugar de um conflito político e econômico, a história de uma alteridade que nasceu no barroco e que sai do tempo cronológico para se estabelecer enquanto verdade. A “lepra creadora lezamesca” (PERLONGHER, 1997, p. 93) volta a surgir e ganhar um novo semblante para continuar corroendo as formas do bem dizer. Ilegalidade e ilegibilidade: o “*potlatch* sensual del desperdicio” (PERLONGHER, 1997, p.95), aos poucos, vai tirando a função meramente comunicativa e referencial da linguagem, estabelecendo o balbucio orgástico, tomando posse do corpo e dos corpos e se configurando, só no começo, enquanto uma micro-política para devir, imediatamente, uma política terrorista de “sedición por la seducción” (PERLONGHER, 1997, p. 96), sem vergonha nem impudência, da ordem estabelecida, que disputa e altera tudo como se, na bela imagem de Néstor, “una feria gitana irrumpiese en el gris alboroto de la Bolsa” (1997, p. 96). A partir da excentricidade, do excesso e da marginalidade, o neobarroco vai esvaziando ou, melhor dizendo, vai esgotando a comedida e disciplinada racionalidade ocidental cartesiana. Quem decide o que é o legível e o ilegível? Existe um limite tangível entre o legível e o ilegível?

Qual é a lei, a norma, que determina a legalidade do legível? Ilegibilidade é ilegalidade?

O neobarroco foi, finalmente, a primeira - e talvez a única - escusa que reuniu, até hoje, as escritas de Arturo Carrera e Paulo Leminski, no lezameano contexto do *Medusario*, heteróclita e díspar antologia de poesia latino-americana recente organizada por Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí e José Kozar, aparecida no México sob os auspícios do Fondo de Cultura Económica em 1996 e reeditada pela Mansalva portenha em 2010. Em um dos textos introdutórios, “Razón de esta obra”, o próprio Echavarren explicava: “*Medusario* es una tercera entrega, una ampliación considerable de otras dos: *Caribe trasplatino*, una selección bilingüe, español-portugués, que compuso Néstor Perlongher con traducciones de Josely Viana Baptista (Iluminuras, São Paulo, 1991) y *Transplatinos*, una muestra de poetas rioplatenses compaginada por Roberto Echavarren (El Tucán de Virginia, México, 1990)” (2010, p. 7). Segundo ele, os três trabalhos não devem ser pensados enquanto antologias isoladas e autônomas senão como “entregas de una serie” (2010, p. 7), ideia que, junto com a lista dos numerosos poetas – muitos deles ativos ainda no presente - que por questões de espaço ficaram fora do volume, sugere a continuidade e vitalidade do neobarroco, se aproximando assim das propostas de um D’Ors, por exemplo, na trans-historicidade do barroco.

No “Prólogo”, Roberto Echavarren, referindo-se à poesia neobarroca ora enquanto “cierta poesía de hoy” (2010b, p. 10), ora enquanto “la nueva poesía” (2010b, p. 10), tenta defini-la dizendo que:

a través de José Lezama Lima, se asoma a la poesía barroca en español. No apuesta, como era el caso de las vanguardias, a un método único e coherente de experimentación. Ni se reduce a los referentes macropolíticos de la toma del poder o del combate contra la agresión imperialista. Es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo. (2010b, p. 10)

E, um pouco mais adiante e com maior precisão:

La poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido. a) Comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de ésta, así como su preocupación estrecha con la imagen como ícono, que la lleva a reemplazar la conexión gramatical con la anáfora y la enumeración caótica. Si la vanguardista es una poesía de la imagen y de la metáfora, la poesía neobarroca promueve la conexión gramatical a través de una sintaxis a veces complicada. El mismo Haroldo de Campos, después de la etapa del concretismo, ha escrito las *Galaxias*, ejercicio sintáctico de largo aliento. Los neobarrocos conciben su poesía como aventura del pensamiento más allá de los procedimientos circunscritos de la vanguardia. b) Aunque pueda resultar en ocasiones directa y anecdótica, la poesía neobarroca rechaza la noción, defendida expresa o implícitamente por los coloquialistas, de que hay una “vía media” de la comunicación poética. Los coloquialistas operan según un modelo preconcebido de lo que puede ser dicho, y cómo, para hacerse entender y para adoctrinar a cierto público. Los poetas neobarrocos, al contrario, pasan de un nivel de referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario, o a una distancia irónica fija. Puede decirse que no tienen estilo, ya que más bien se deslizan de un estilo a otro sin volverse los

prisioneros de una posición o procedimiento. (2010b, pp. 10.11)

Seguindo o percurso desenhado por Echavarren, então, poderia se afirmar mais uma vez a irreverência do barroco, seja em relação às vanguardas (ou dos vanguardismos), seja em relação às outras correntes poéticas contemporâneas dele (o coloquialismo engajado, no caso), em relação à rigidez das classificações. Devido à diversidade e heterogeneidade das poéticas que costumam ser associadas ao neobarroco, poucas são as certezas que podem ser esgrimidas e, quando feitas, se relacionam por oposição ou divergência às outras escritas (e já não como “dispositivo de proliferação”, como tinha descrito Perlongher (1997, p. 95), sobre os estilos anteriores). Se, como afirmava Echavarren, “la poesía neobarroca es una reacción”, ela é totalmente dependente, por antinômica e não autônoma, daquelas outras escritas. Nem vanguardista, nem coloquial: o neobarroco aparece como uma terceira via que se define tanto pelo que compartilha com as outras poéticas quanto pela negação de ser aquilo que as outras propostas não são. Tudo isso com humor e gozo e sem se fixar ou reclamar como próprio um estilo, quer dizer: uma identidade (daí, talvez, a dificuldade de Roberto Echavarren por definir o neobarroco e o esquecimento do trabalho com a forma e as ruínas, do estatuto do sujeito no barroco, da ameaça do abandono da função utilitária e comunicativa da linguagem, do vaivém entre o sacro e o profano, da relevância do corpo e do corporal, do dispêndio, características todas fundamentais, segundo já vimos, para Néstor Perlongher e as suas definições do neobarroco

cubano e do neobarroso rio-platense ou transplatino<sup>62</sup>). A herança da arte barroca estaria se verificando aí, nesse enfatizar “el movimiento y el perpetuo juego de las diferencias, dinámica de fuerzas figurada en fenómenos” (2010b, p. 11), nessa “contrafigura del devenir” (2010b, p. 11), nessa “noción de proceso indefinido, si no infinito” (2010b, p. 12).

Quais desses traços estariam presentes no trabalho de Arturo Carrera e Paulo Leminski? No texto que funciona como breve apresentação de Arturo, a ênfase foi colocada na importância das vozes infantis na sua poesia: “Las voces infantiles tienen ocurrencias y callan justo a tiempo: seducen por lo que dicen y seducen por las pausas, que no traicionan la ambigüedad. No quitan relevancia a la muerte, pero inventan siempre algo que las pospone” (ECHAVARREN, SEFAMÍ, KOZER, 2010a, p. 113). Em suma: “Los niños de Carrera están más acá de cualquier mensaje definitivo” (2010a, p. 113). As vozes de Carrera, as vozes infantis de Carrera e as suas crianças, seriam o traço neobarroco ou o veículo graças ao qual o neobarroco estaria se manifestando nessa sua poesia. Agora, se pensarmos que as vozes infantis estiveram presentes sempre na escrita de Arturo Carrera, desde o seu primeiro livro publicado

---

<sup>62</sup> A diferença encontra-se, segundo Héctor Libertella, na “vontade de estilo”: “Ocurre entonces una segunda lectura, aquel movimiento común de la lengua Española que tiene sus matices en el Caribe (musicalidad, gracia, artificio, alambique, picaresca que convierten al barroco en una propuesta -"todo por convencer", dice Severo Sarduy-) y que tiene sus diferentes matices en el Río de la Plata (¿racionalismo, ironía, ingenio, nostalgia, escepticismo, psicologismo?), descubre una tendencia personalista en su rasgo más primitivo: la voluntad de estilo” (2008, p. 17). Arturo Carrera, por sua vez, encontrava na denominação de Perlongher uma das características próprias do barroco, o conflito: “Y aunque hay una justificación rioplatense del nombre, por el barro del fondo del río, también hay un efecto de superfluo, de contratapa o tapa en contra, como decía Osvaldo Lamborghini: algo no quería fijarse, ni legalizarse, ni territorializarse” (2009f, p. 155).

até o último, só poderíamos afirmar o seu total pertencimento ao neobarroco<sup>63</sup>. Com efeito, as características dessas vozes são: a relevância dada ao jogo, que apaga ou suspende a existência da morte, a liberdade sedutora que ao mesmo tempo diz e não diz, engana e não engana (2010a, p. 113) e a colocação em cena de uma filiação de corte alegórico (pai e filho, poema e leitor). Mas, finalmente, o que importa não é tanto isso senão bem outra coisa: «Lo serio en Carrera no es lo que dice, sino lo que hace: “mantener un plan a pesar de todos: es la poesía... mantener un plan, un mapa de la confianza en sí mismo, una esperanza cifrada donde la paternidad se pulveriza» (2010a, p. 113). O que importa, no final das contas, é o que Arturo Carrera está fazendo com aquelas vozes: está pulverizando a origem, torcendo pelas teorias de Fred Hoyle presentes no seu segundo livro, *aA momento de simetría*, isto é: acreditando tanto na expansão do universo quanto na intensidade repentina do salto do Ritmo. Arturo Carrera, poderíamos agora afirmar, se apropria de algumas das características do neobarroco, a poética predominante na grande parte do seu contexto de escrita (no *Medusario* são incluídos poemas pertencentes a: *La partera canta* (1982), *Arturo y yo* (1984), *Mi padre* (1985), *Animaciones suspendidas* (1986) e *La banda oscura de Alejandro* (1994)), para desenvolver o seu próprio plano, o seu próprio fazer a poesia, a sua própria indagação do real e das formas possíveis de vida.

---

<sup>63</sup> Daniel Link retoma a ideia do latino-americano como conjunto de forças e define o neobarroco de Carrera em outros termos, com outros reparos: “La poesía de Arturo Carrera no puede “ser” (o no) neobarroca sino que participa (o no) del neobarroco en la medida en que el neobarroco sea comprendido como una configuración de fuerzas estéticas que definen la modernidad latinoamericana”. (2008, p. 107)

No caso de Leminski, o texto introdutório é bem menos generoso: só vai se concentrar no *Catatau*, “poema epistemológico” de “proporções ciclópeas” (ECHAVARREN, SEFAMÍ, KOZER, 2010c, p. 342), porque ao que parece e julgando pelo fechamento do texto, essa foi a única coisa de real importância que Leminski fez na sua prática literária e poética toda: “[O *Catatau*] es el volumen rotundo de un autor que luego se aplicó a escribir guiones y programas de televisión, novelas cortas, poemas a veces fulgurantes pero relativamente breves, y a una actividad de editor, polemista, ensayista, reseñista” (2010c, p. 342). Manifesta-se, nesse parágrafo, certo conceito neobarroco: como se aqueles “poemas a veces fulgurantes pero relativamente breves” - nosso interesse na atual pesquisa - não pudessem entrar ou pertencer ao barroco latino-americano por causa da sua brevidade, dado que em algum lugar deve estar escrito que só é barroco o grandiloquente, desmesurado, de proporções augustas<sup>64</sup>. Como se os poemas breves de Leminski não fossem também parte de um projeto de “poema epistemológico”, onde pode ser encontrado aquele “resurgimiento del escepticismo” (2010c, p. 342) presente no seu Descartes, como se não fossem experimentais, como se não fossem impuros: coloquiais, opacos ou meta-poéticos, como se não trabalhassem a sintaxe e / ou o estrato fônico, como se não estivessem fundamentados no humor ou no gozo, como se a tentativa zen do atingimento do satori não levasse toda aquela escrita rumo à intensidade do prazer, ao dispêndio, ao fracasso.

---

<sup>64</sup> Esquecendo-se, aliás, da série de poemas “neon-barrocos”, feitos em parceria com Josely Vianna Baptista, lúdica escrita que misturava “influencias pop, haikai e a “nossa cornucópica tradição barroca”” (*apud* VAZ, 2001, p. 265).

Entretanto, Haroldo de Campos se situa, literalmente, entre Arturo Carrera e Paulo Leminski no *Medusario* e bem poderia ser pensada uma certa vinculação ou transição nas poéticas dos dois a partir do eixo definido para o neobarroco pelo próprio Haroldo. Com efeito, ali, no texto que o apresenta, Haroldo é citado no que diz respeito ao temor que poderia (e ainda pode) provocar o neobarroco frente aos “espíritus que aman la estabilidad de las soluciones convencionales” (DE CAMPOS *apud* ECHAVARREN, SEFAMÍ, KOZER, 2010b, p. 215), a partir da desconstrução do logocentrismo operada através de “una posible razón antropofágica” (2010b, p. 215) e da conseguinte proposição da possibilidade de uma “antitradición” (2010b, p. 215). Agora, se temos em conta que as *Galáxias* são as que justificam a inclusão de Haroldo naquela antologia ou série de textos, fica mais evidente uma possível convivência, a priori, entre elas, *aA* e o *Catatau* de Paulo Leminski. A experimentação, a dissolução ou perda do sujeito e a desestabilização das categorias e parâmetros do tempo e do espaço bem poderiam nortear um princípio de conversa entre aqueles textos ditos vanguardistas, possivelmente neobarrocos, para, logo a seguir, continuar pensando o resto dos seus textos. O barroco celeste, o barroco lactante daqueles livros mallarmaicos de linde e deslinde, situados em um entre-lugar de difícil apreensão, poderia ser considerado a base daquela antropofagia que, no intuito de “transformar la ficción llamada *neobarroco* en una verdad” (KAMENSZAIN, 2010, p. 354), vai mexer direto com as filiações, transformando as origens em começos, a materialidade da linguagem em excesso, a tradição literária em uma etnologia poética, a estabilidade da escrita em uma ilegibilidade que acaba sendo, por tudo isso, uma ilegalidade de notáveis consequências.

O sentimento intenso do instante que viemos perseguindo até agora pode se situar dentro, e talvez perto do centro, dessa tentativa.

Porque sim, Ilegibilidade é ilegalidade.

**Acéfalos**



## Versus

*mientras tanto el ensayo, género dandy, prefiere ese regusto  
aristocrático ajeno a las modas.*  
“El ensayo y su tema”, CÉSAR AIRA

No ano 2013, a Companhia das Letras lançou, com enorme sucesso, *Toda poesia*, volume que reunia a produção poética de Paulo Leminski, desde *Quarenta clics em Curitiba* - sem as fotografias de Jack Pires que acompanhavam os poemas<sup>65</sup> - de 1976 até os livros póstumos, *La vie en close* (de 1991), *O ex-estranho* (1996) e *Winterverno* (2001), sendo fechado o livro com alguns poemas esparsos do próprio Leminski e um escasso aparato crítico (o prefácio-apresentação esteve a cargo de Alice Ruiz enquanto o posfácio foi assinado por José Miguel Wisnik, dedicado

---

<sup>65</sup> A dissolução desse vínculo é lamentável, precisamente porque as fotografias e os pequenos poemas (haicais) estavam dispostos em uma relação de complementariedade que dava conta da ideia que Leminski tinha e fazia sobre o haicai em profundo contato com o mundo da fotografia. “O haicai”, tinha escrito em “Click: zen e a arte da fotografia”, valoriza o fragmentário e o “insignificante”, o aparentemente banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo de material, em ultrasegundos de hiperinformação” (2012g, p. 140). E, logo a seguir: “O mundo que o haicai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Um mundo de coisas onde o eu está quase sempre ausente, sujeito oculto, elidido. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do haicai, sempre pulsa (sem se anunciar) um Eu maior, aquele eu que deixa as coisas ser, não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas” (2012g, p. 141). Resulta pelo menos curioso que, partindo dos mesmos termos que Barthes, haicai e fotografia, os enunciados finais difiram sensivelmente, devido em parte ao estatuto do sujeito no qual cada um se baseia ou propõe, visivelmente mais forte ou de maior presença no melancólico caso barthesiano.

ao Leminski cancionista, produção essa paradoxalmente fora da totalidade da sua poesia tal e como foi apresentada pela editora).

No ano seguinte, em 2014, foi o turno de Arturo Carrera. *Vigilámbulo* se chamou a sua poesia reunida em três volumes, que incluía desde seu primeiro livro, *Escrito con un nictógrafo* do ano 1972, até o inédito *Vigilámbulo*, daquele mesmo ano de 2014. O prefácio da obra publicada reunida (um extenso texto de 40 páginas que percorre toda a galáxia carreriana) esteve a cargo de Sergio Chejfec.

Nos dois casos podemos notar uma curiosidade: a total ausência da prosa e dos ensaios sobre a poesia, a literatura e as artes (entre outras coisas, mas sobretudo essas) do corpus dito “poético”. Como se a poesia fosse só o verso, como se a possibilidade do poético só poderia se manifestar através ou graças ao verso, como se ainda existisse uma divisão entre verso e prosa que seria a evidência da poesia enquanto lugar dos sentimentos frente à prosa como espaço da reflexão e do pensamento, como se ainda vigorasse aquela rigorosa divisão do trabalho que Leminski encontrava no cenário do século XIX, onde “o poeta brasileiro poetava, o crítico criticava e teorizava” (2012a, p. 15). Por “obra poética” está se entendendo a poesia enquanto verso cortado e disposto na página e não “poética” enquanto o fazer poético. Não há lugar para os ensaios porque não há lugar para o fazer a poesia, o processo: o poema chega até nós fechado, perfeito, límpido, além de toda noção defendida (tanto por Leminski quanto por Carrera) de *work in progress*. Não há lugar para os ensaios porque não se concebe o poeta como um “poeta re-flexivo, *re-poeta*” nem a práxis poética enquanto “*um ato problemático*”, isto é, e sempre segundo Leminski: “Algo a ser pesado, *desautomatizado*, algo a

ser inventado, desde a base. Incógnita, enigma, não é mais uma certeza. Não se sabe mais onde a poesia está. Nem aonde vai” (2012a, p. 16; sublinhado no original). Os ensaios de Arturo Carrera - *Nacen los otros* de 1993, *Ensayos murmurados* de 2009 e *Misterio Ritmo* de 2013, mais a enorme quantidade de textos esparsos em livros e revistas - e os ensaios de Paulo Leminski – tanto aqueles coletados em *Ensaio e anseios crípticos* (a primeira edição é de 1986 e a última, ampliada, de 2011) quanto os ainda esparsos em grande número de publicações periódicas – ficaram assim fora das edições ditas completas ou reunidas, orbitando como um fantasma ao redor delas.



## Ritmo

*sólo el misterio busca compañía*  
 “Carpe diem”, ARTURO CARRERA

*Todavía no hice un ensayo acerca de mi propia poética, pero por el hecho de amar a determinados poetas, de estar citando a filósofos y creyendo en ciertas teorías, más bien que se está filtrando lo que yo pienso. Cada palabra, cada frase, cada elucubración incluso espontánea, pertenecen al mundo de la propia poética. No creo que la vida pase por un lado y la poética por otro.*

“Entrevista a Arturo Carrera”, OSVALDO AGUIRRE

*El misterio existe porque todo lo que vemos es apenas una parte de lo visible.*

“Territorio libre: sobre Jorge Mautner”, PAULO LEMINSKI

*El misterio nos acecha. Y todo sin entender renace obligándome cada día a escuchar otras voces.*  
*Fastos, ARTURO CARRERA*

“Mi hipótesis”, começava afirmando César Aira no seu “El ensayo y su forma”, aparecido no nosso aziago dezembro de 2001, “es que el tema del ensayo son dos temas. Se diría que un solo tema no es un buen tema para un ensayo. Si es un solo tema, no vale la pena escribirlo porque ya lo escribió alguien antes, y podemos apostar a que lo hizo mejor de lo que podríamos hacerlo nosotros” (2001b, p. 11). Amante do genésico<sup>66</sup> e da

---

<sup>66</sup> Que não é senão outra das possibilidades da imaginação: “La mera idea de la existencia de Adán y Eva, de la humanidad (la especie) reducida retroactivamente a una sola pareja, da pie por sí sola a la genética. Yo diría que es el extremo al que puede llegar la imaginación en ese campo. La genética es la génesis de la

combinatória enquanto procedimento rousselfiano, Aira continua desenvolvendo sua curiosa ideia: “Este problema tuvo que enfrentarlo aun el autor del primer ensayo del mundo. (...) El ensayo es la pieza literaria que se escribe antes de escribirla, cuando se encuentra el tema. Y ese encuentro se da en el seno de una combinatoria: no es el encuentro de un autor con un tema sino el de dos temas entre sí” (2001b, p. 11). Podemos conjecturar que esse foi o caso de Arturo Carrera em *Nacen los otros*, reunião de quatro conferências apresentadas no Centro Cultural San Martín na primavera portenha de 1988<sup>67</sup>, só reunidas em livro pela editora Beatriz Viterbo em 1993, e vertebradas no jogo entre o segredo e o mistério<sup>68</sup>.

Os mistérios antigos eram “iniciaciones, pruebas, test de fugas hacia lo imperceptible, puntillos de las desterritorializaciones o *potens*, posibilidades muy “escondidas” para alcanzar o perseguir la imagen de la divinidad” (CARRERA, 1993, p. 16). O mistério, “principio de simpatía y de común humildad” (1993, p. 18), seria anterior à linguagem, próprio

---

diversidad. Pero si no hay gente sobre la que pueda desplegarse la diversidad, ésta revierte sobre sí misma, se enrosca en su particularidad general, y ahí nace la imaginación” (AIRA, 2007, p. 56)

<sup>67</sup> Paradoxalmente esse foi outro dos nossos tempos aziagos: será o ensaio a escrita argentina dos tempos da crise?

<sup>68</sup> Aliás, o título do texto é uma referência ao seu amigo: “nací en Pringles la misma noche y en la misma clínica en que nacía mi mejor amigo, Arturo Carrera, un gran poeta. Es posible, y lo hemos pensado, que nos hayan cambiado; los dos vimos la luz en la misma sala de partos, entre las once y las doce de la noche. Mi vocación y la suya se definieron en la adolescencia, en el contacto de nuestra amistad; ya entonces noté que había una diferencia entre nosotros dos: yo no tenía el “don”, y él sí. Él había nacido escritor... salvo que tuvimos la prudencia de poner en duda cuál de los dos había nacido. De ahí surge una conclusión, que vuelve a ser una teoría: en materia de escritores, nacen los otros” (AIRA, 2011c, p. 40).

da configuração do mundo primitivo enquanto *continuum* indiferenciado das vidas e as coisas:

Un continuo que es anterior al lenguaje. Para Bonnefoy “la poesía es la memoria de una relación de unidad y de totalidad con el mundo...”. Escribir no es sino rozar esa parte de misterio; buscar esa luminosidad disipada que no nos escindía. Pero con una memoria capaz de poner en crisis renovadamente nuestra relación con las cosas del mundo que nos rodea. (1993, p. 16)<sup>69</sup>

O segredo, por sua vez, “es tan sólo algo que se puede pensar como tangible; se puede imaginar; y el misterio no; es inimaginable como el Vacío” (1993, p. 17) e por isso “no se entiende ni se explica, por salirse de todas las reglas posibles” (1993, p. 19). O segredo é fabricado para não ser divulgado, aquilo que “cuidadosamente se oculta y se reserva” (1993, p. 19): coisa dos homens e não da iniciação nas coisas sagradas (como o

---

<sup>69</sup> Essa continuidade, aliás, está na “alegoria do meu nascimento” que Arturo narrou algumas vezes: “Después supe que a los dos años y bajo la lluvia, en Pringles, en el patio de mi casa, pedí una escalera, “para que no se mojara”; y en el contrafondo de un cajoncito de la máquina de coser de mi madre, con un lápiz rojo escribí una carta para ella. Esa anécdota familiar, que hizo llorar a unas cuantas tías mías, es mi lección de escritura. Empiezo a escribir cuando todavía no conozco la discontinuidad entre casa, camino, árbol, lápiz, rojo, lluvia. La poesía nace en esos intersticios, en esa determinación imprecisa. El poema viene después, para restañar las muertes, para subvertir la realidad del olvido. Cuando ese algo que no sabemos si llamar “lenguaje” viene a colmar o rellenar la brecha que ya en la infancia se abre entre naturaleza y cultura” (2013b, p. 18). A escrita está antes, é anterior, ao conhecimento da discontinuidade das coisas do mundo: a escrita é possível no *continuum*. A poesia nasce aí e o poema, manifestação posterior, chegará para tentar restaurar a perda, as perdas. O poema, assim, é o espaço-tempo onde se desenvolve a micropolítica da memória no ímpeto de conseguir restaurar o perdido não esquecido.

indica a etimologia grega da palavra *mysterion*). Enfim, “el secreto es lo que está separado; el misterio, lo que está escondido” (1993, p. 20), porque “secreto es lo que no se sabe. Misterio, lo que no se puede saber. El secreto es humano. El misterio, para los diccionarios, es sagrado, religioso, místico” (1993, p. 19).

O acontecimento poético está diretamente vinculado à atenção que requer escrutar ao mistério. A preocupação que movimenta essa atenção é a busca de “una felicidad más duradera, no importa cuándo, sino a través de una serie de infinitas muertes y resurrecciones” (CARRERA, 1993, p. 23). No fazer a poesia mora a incerteza. “¿Dónde reside el misterio sino en el lenguaje?” (1993, p. 41), se perguntava Arturo ao começar a segunda conferência. Daí que a atenção do poeta perscrutando o mistério esteja na linguagem, na interrogação da linguagem: “Como si el poeta atendiera siempre a algo que no está sino en el lenguaje. Pues somos también ese color, ese “tremor”, esa insinuación de la brisa y esa fragancia de minutos en que unas cosas son a través de nuestra lengua” (1993, p. 48). O espaço dos poemas de Arturo está habitado por inúmeras perguntas: se frente ao mistério só existem duas opções, ou calar-se ou continuar perguntando sem jamais atingir uma resposta, encontramos aí sua tomada de posição frente ao mistério, frente ao mistério da linguagem e da poesia. Com a inacessível impunidade de um *infans*, Arturo indaga o mistério perguntando uma e outra vez, por que soube encontrar nessa forma a via de acceso à intensidade feliz e intermitente na extensão<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> A infância, em Arturo, está vinculada diretamente ao mistério: “Ese alfabeto vacío que no es sino el espejismo de todo escritor, merece llamarse también infancia: lo que no se puede hablar. Una infancia que no es una edad de la vida y que no pasa como la vida. Ella puebla el discurso y éste no cesa de alejarla; es su

Muitos anos depois, em “Misterio Ritmo” de 2013, dando continuidade àquele ensaio que como tal é sempre inacabado, se perguntará: “¿No es acaso el movimiento de la sorpresa lo que anhelamos cada vez?” (2013, p. 14).

Se, no tempo presente, pode ser dito que “el ritmo está en nosotros – íntimamente unido a la solidez sospechosa de las palabras: “a un no sé qué que quedan balbuciendo” (San Juan)” (CARRERA, 2009g, p. 9), encontra-se ou verifica-se nele uma outra temporalidade, aquela indizível do mistério. Com efeito, a fluidez que Arturo detecta no mistério é a mesma que mora como resto na etimologia grega da palavra “ritmo”. E assim, agora, o mistério já não mais será percebido enquanto o oposto ao segredo senão como contíguo e inseparável ao ritmo: “mistério ritmo”. E o ritmo “desata el movimiento. Y el movimiento desata el ritmo” (2013, p. 15). Movimento: no “mistério ritmo” encontram-se indissociáveis tanto o tempo quanto o espaço, tanto a intensidade quanto a extensão, tanto o excesso quanto o cotidiano, tanto o desconhecido quanto as sensações vitais. A figura do poeta do mistério ritmo é alguém que, para atingir o “encontro na luz”, a epifania segundo Hudson<sup>71</sup>, esse momento

---

separación” (2009b, p. 14). A infância no mistério toma nuances eróticas e configura de outro modo o ritmo da voz, da poesia, talvez mais inocente, talvez mais incisivo, certamente inquietante.

<sup>71</sup> Em um texto impressionante, “1954: El potlach de los magos”, Arturo Carrera lembra a “maravilla sangrienta” que mora na epifania cristã: o cruento assassinato profetizado por Jeremias e perpetrado por Herodes das crianças de Belém. “¿Acaso ese día de los reyes, esa brusca aparición de brillantes juguetes en el sitio del pequeño potlach, no pone a los niños en la remota disyuntiva cada día más cruel, del desequilibrio entre un poder-hacer infinito y un saber-hacer ilimitado?” (2009c, p. 52), nos pergunta Arturo. O ato da barbárie deixa um resto na epifania e, especialmente, nessa modulação própria ou característica de Arturo que é a epifania vinculada ao *infans*, à infância. No instante da intensidade, assim, descobre-se um potlach cujo dispêndio foi descomunal, fazendo da inocência,

relâmpago onde o que aparece desaparece, está atento desde a modulação e devir da sua própria voz até o ritmo puro do grilo ou das cigarras. O fluxo da intensidade, das intensidades dentro de uma extensão (in)determinada, produz o corte e este, por sua vez, impede a representação: “a intensidade”, afirmava Deleuze lendo Nietzsche, “não envia a significados que seriam representações de coisas, nem a significantes que seriam representações de palavras” (1985, p. 70). A intensidade não pode ser desvinculada de modo nenhum do mistério nem sua escrita do ritmo.

O verso livre aparece como a escolha dessa aproximação, a partir da definição mallarmeana que Arturo costuma citar: “el verso libre, modulación (digo a menudo) individual porque todo alma es un nudo de ritmos” (MALLARMÉ *apud* CARRERA, 2013, p. 35). Esse “liame de ritmos” funda ou fundamenta o *carmen perpetuum*, aquela prática que faz a poesia soar como perpétua ou infinita, aquela prática que faz da escrita uma medida sutil do tempo, *continuum* sonoro-silencioso, aquela prática que recupera para o poema todos os sentidos do “carmen”: “canto”, “encanto”, “feitiço”, aquele fazer a poesia que sustenta a forma da *concisão no extenso* e que conjuga “extensión y punto fijo,

---

como queria Nietzsche, “uma arma carregada do futuro”, fundamento da micro-política da memória no cotidiano, tributo ou vingança das crianças frente à riqueza atroz do Poder. O instante pleno se mostra não só ligado ao poético senão também à história: “La captación de un instante pleno vale tanto para la poesía como para la historia. El enemigo rumor de la historia proviene del no aprovechamiento del instante, pero paradójicamente su gracia – su plenitud – también están allí: cuando la historia se vuelve presente duradero rescata, captura o mima las fuerzas de la poesía. Reivindica la potencia y la pureza dialéctica de ambas” (2009d, p. 56). Onde morrem os outros, renascemos para redescobrir aquela “serie de infinitas muertes y resurrecciones” que ainda mora no mistério das epifanias. Será a poesia uma tarefa da esperança?

desplazamiento y detención” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 62). O verso livre é a forma da escrita desse se apegar à vida, ao mundo não descontinuado. Pessoal e intransferível, o mistério ritmo é feito ou fundado a partir de sequências livres e distintas, heterogêneas, que reproduzem ou espelham as possibilidades infinitas dos seres e das coisas. A poesia, por fim e segundo Arturo, “puede ser lo único que borra el abismo entre naturaleza y cultura. Lo que nos devuelve a lo Uno, al origen. Y lo que restituye al mundo su misterio casi perdido” (*apud* FERNÁNDEZ, 2003, p. 18). Naquele mito da incompletude ou da busca de uma perda originária, a memória da infância adquire outra temporalidade e espacialidade, virando, agora, uma forma cíclica que, ao mesmo tempo que irrompe e retorna, nunca acaba de retornar definitivamente e se instalar, descontinuando a continuidade: “una emoción violenta, mínima / pero fugaz, hace que otra memoria súbita / se vuelva duradera” (“Juguetes”, CARRERA, 2014i, p. 89). Esse ritornelo desestabiliza a voz, a poesia, o tempo e o espaço, o poeta e as suas figuras e transforma diretamente o real. Estación Pringles, por exemplo, é aquele entre-lugar que é configurado no limiar entre o sujeito poético e o sujeito político, onde aquilo que é convidado a voltar ao presente instala ou permite novas potencialidades para a vida de todos os dias e desenvolve alguns dos mundos possíveis aparentemente esquecidos ou já não mais realizáveis por anacrônicos:

Traduciendo este texto difícil pero precioso [*Le nom du roi d'Asiné*, de Yves Bonnefoy], atraje hacia mí, hacía mi poesía si puedo decirlo así, y hacia mi proyecto poético actual que comparto con los artistas de Estación Pringles la idea de la “*invigorating emptiness*”: un lugar vacío donde hubo un atisbo

de civilización, aún la más precaria como pudo ser el ferrocarril en un momento de nuestra historia, ahora, en su desaparición, retiene una energía, una potencia de plenitud, el aire colmado de evidencia. Y allí está lo que elijo de Seferis y Bonnefoy: ese vestigio de vacío del paisaje y del lugar apenas civilizado que es ya toda una potencia para nuestra vida, un vigor, un vacío que nos señala y nos colma de sentido.

Ese aire, ese antes es ahora cotidiano, ancilar, invisible, pero asimismo lo que se puede hacer con el deslumbramiento mínimo de un ritmo, de unas máquinas herrumbrosas, de un paraje de estación, de su traqueteo imaginario, de su paisaje, de su invención en la prosa cortada de unos textos que advienen de un nudo sonoro hecho y deshecho para escuchar voces que ya no están pero estuvieron, para atraer los ritornelos que ellas dejaron en su insistencia leve, persistente y remota. (CARRERA, 2010, pp. 49-50)

A poesia repara a perda e restitui um estado de coisas anterior ao presente, fazendo dele uma instância misteriosa, onde convivem diferentes tempos e espaços, agora todos possíveis no contemporâneo. A micro-política da inocência, finalmente, venceu.

## Provincianos

*O baixo teor de informação (estética) do texto brasileiro é relativo à nossa condição de nação periférica, obscurantista, lusa, patriarcal, católica, mais de imitar que de pensar e criar?*  
 “Sobre poesia e conto. Um depoimento”, PAULO LEMINSKI

*Acaso por lo que dijo el polaco,  
 que aquí la poesía nace siempre  
 como una protesta contra  
 la falta de poesía...*  
 “Los olvidos con nudos, 18 de abril ‘85”, ARTURO CARRERA

Vengan a Pringles –ya sé,  
 no es Delfos.  
 “Casa del fauno”, ARTURO CARRERA

Arturo Carrera resgata, em seu ensaio “1982: Juanele”<sup>72</sup>, “la prueba de soledad en el paisaje” que Juanele Ortiz tinha encontrado no poeta

---

<sup>72</sup> Sobre o livro onde está incluído esse ensaio, Mario Ortiz dizia lucidamente: “(...) Carrera organiza los ensayos de este libro de acuerdo a un sistema enteramente personal, que no respeta la cronología de almanaque, sino los tiempos fuertes de su propia historia, señalados por una fecha que se antepone al título de cada trabajo, seguida por dos significativos puntos. Así, por poner un par de ejemplos, el libro se abre con una conferencia sobre W. H. Hudson, dictada en 1999 en la Secretaría de Cultura de la Nación. El año que antecede al título es “1948”, cuando nació nuestro poeta en Coronel Pringles. Autobiografía crítica: escribir sobre Hudson es volver a los momentos iniciales de la fulguración, de las voces de los mayores, de las primeras narraciones, las que escuchamos imaginariamente junto a un fuego, o arropados en la cama antes de dormir. Dice Carrera: “Y fue allá en el campo, por las noches, cuando mi padre me leyó a Hudson (...) La naturaleza entonces recobraba otra fuerza, ahora nocturna, para nuestras afiebradas cabecitas soñadoras. Y hacíamos miles de preguntas, miles de comentarios...” Entonces, podemos pensar que este ensayo se comenzó a escribir cincuenta años antes de aquella conferencia, y las reflexiones que

espanhol Antonio Machado. Machado, afirmava Juanele, foi um “típico escritor de provincia, en el sentido pleno. O sea, estuvo radicado en un pequeño lugar, y muy espaciadamente viajaba a Madrid, y menos aún a París, aunque no por ello estaba ausente o desconocía lo que pasaba” (*apud* CARRERA, 2009d, p. 81)<sup>73</sup>. Esse afastamento voluntário e extremamente consciente permitia a Machado colocar a sua poesia em diálogo com as coisas que não respondem, com a natureza: a submissão à prova da ressonância com as coisas do mundo ao redor ia construindo no poeta outra atenção, outra escrita e outra intensidade mais perto da vontade religiosa de atingir a iluminação, o satori da doutrina zen, do que a busca da aprovação dos colegas e / ou cúmplices. A “prueba de soledad en el paisaje” partindo de uma “Prueba de la Vanidad en el paisaje” (CARRERA, 1998, p. 61) colocava ao poeta em diálogo com as coisas, na sua continuidade com o mundo ao redor.

“¿Por qué los antiguos se esforzaron tanto en decir “el hombre es un animal político”, pero rehusaron casi siempre aceptar al animal

---

despliega posiblemente sean las respuestas que el poeta adulto ofrece a esas insistentes preguntas del poeta niño. Por su parte, un texto sobre Juan L. Ortiz leído en Madrid el año pasado [2009], remite a 1982, año en que se sumerge en la lectura e influencia explícitamente reconocida del poeta entrerriano” (2010).

<sup>73</sup> Essa prova pareceu, às vezes, ser difícil de superar para Leminski: “além do mais / tem o fator isolamento // tirando a alice (que é comprometida) / não tenho interlocutores poéticos / a altura aqui // tenho mais é fãs-admiradores / o q é péssimo // fico sem critério” (2007, p. 157). Mas, em todo caso, foi sempre um fator consciente: “o soneto a crônica o acróstico / o medo do esquecimento / o vício de achar tudo ótimo / e esses dias / longos dias feito anos / sim pratico todos / os gêneros provincianos” (2013b, p. 43). Em outro sentido, o provincianismo parece se constituir em uma linha de fuga, na leitura que Byron Vélez faz do *Miró* de João Cabral, enquanto neles, em *Miró* e João Cabral, o espaço do interior permite a possibilidade de outros procedimentos que resultam, no final das contas, na prioridade da montagem e, com ela, de uma concepção não progressista da arte, seja pintura ou poesia (Cfr.: VÉLEZ ESCALLÓN, 2015).

poético?” (2009e, p. 98), perguntava Arturo Carrera ao público em 1998, em La Plata, em uma fala que, intitulada “Incertidumbre y poesía”, colocava a dúvida no meio das incertezas e das greves daquele ano neoliberal. Talvez aí possamos não só encontrar uma das justificativas do isolamento dos ensaios da obra reunida dos dois poetas, Arturo Carrera e Paulo Leminski, senão também a potência da poesia e a sua esperança: a saída do logos e a entrada no prazer, a reivindicação do dispêndio e da inutilidade, a proposta de outra possibilidade para a identidade dos sujeitos educada já não no espaço e na sua extensão, quer dizer: o território do romantismo e do nacional, senão na “tremenda escuela de inseguridad e incertidumbre” (CARRERA, 2009e, p. 99) que a poesia é. Não só nesse contexto pre-apocalíptico argentino (aliás: o habitual) senão no amplo tempo-espaço que América Latina apresenta e configura, a poesia e a sua práxis pode ser associada ao *menor* tal e como foi imaginado no começo do século XX por Franz Kafka e entendido e re-conceitualizado por Deleuze e Guattari algum tempo depois: “en las literaturas menores (es decir “la literatura que hace una minoría dentro de una lengua mayor”) – y la poesía actual, sobre todo en América Latina, lo es -, el espacio reducido que tienen hace que cada problema individual se conecte de inmediato con la política” (2009e, p. 100)<sup>74</sup>. A poesia, sob o reparo da

---

<sup>74</sup> As características do menor segundo Deleuze e Guattari são três: a literatura menor é aquela “que uma minoria faz em uma língua maior”, afetando a língua com “um forte coeficiente de desterritorialização” (2014, p. 35); na literatura menor tudo é político: “seu espaço exíguo faz que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (2014, p. 36); finalmente, nela tudo toma um valor coletivo. No menor, assim, se projeta ou imagina uma comunidade possível baseada em uma solidariedade ativa. Silvio Mattoni se perguntava: “Pero, ¿qué es lo que disminuye, qué es lo que deviene-menor?”. E afirmava: “Es el bloque sedentario, la ciudad literaria, cuyos bastiones defenderían valores Humanos, impuestos en verdad por la fuerza de su propia artillería. Los bloques de una

incerteza, começa a falar uma língua estranha, estrangeira, e a sua voz converte-se na primeira partícula de um programa político murmurante. O impossível funda sua possibilidade e com ela o pressentimento da esperança.

Curitiba foi, no mais das vezes, alvo dos ataques de Paulo Leminski enquanto cidade provinciana sem produções culturais relevantes nem transcendentais que a colocassem dentro da cena artística nacional<sup>75</sup>. A culpa, Leminski-arqueólogo a encontrava na sua população de origem imigrante e a mística do trabalho por ela desenvolvida:

E a mística do trabalho está intimamente ligada à repressividade sexual, que é a principal responsável pela escassa produtividade cultural que a cidade tem demonstrado (pode mudar, há indícios). A mística do imigrante é uma mística contra o prazer, contra o corpo, uma mística de tipo puritano, calvinista, que reprime o prazer para canalizar as energias todas do indivíduo para o trabalho material. Ela começa na exaltação da sublimidade do trabalho. E termina na negação e na repressão da vida sensorial, do lúdico, do erótico. (2012f, p. 112)

---

literatura nacional impuesta por los dispositivos escolares, la pedagogía del Humanismo que hace del escritor, una fuente de valores trascendentales, la gloria de la patria, el territorio sedentario. A esto se oponen los asedios subterráneos de las singularidades nómades, que quisieran aminorar el supuesto valor de los cánones escolarizados” (2006, p. 9).

<sup>75</sup> Esse ponto é um estranho cessar-fogo com Dalton Trevisan, quem tinha definido a Curitiba como “essa grande favela do primeiro mundo” (2002, p. 25).

Frente ao dispêndio do prazer que a arte possibilita, a poupança; frente aos atos livres (os gestos kamikazes, dirá em um outro lugar) e sem preço da arte, o consumo responsável.

Agora, se em um primeiro momento o provincianismo foi tomado como um insulto ao ser ele o mote depreciativo para aqueles que estavam fora do eixo São Paulo – Rio, quer dizer, fora da ditadura da novidade concretista<sup>76</sup>, como o próprio Leminski comenta na primeira

---

<sup>76</sup> O concretismo paulista parece se posicionar em um lugar pelo menos paradoxal na sua definição enquanto vanguarda: embora esteja mais perto contextualmente das chamadas “neo-vanguardas” ou “pós-vanguardas”, sua posição militante e a sua ideia da arte o aproximam às vanguardas históricas. Ao mesmo tempo que o concretismo desenvolveu um estilo de arte particular (coisa que as vanguardas históricas, segundo Bürger, não fizeram), ele se baseou fortemente na novidade enquanto categoria e parâmetro de julgamento e promoção das obras (sendo que a categoria do novo, na sociedade de consumo, “não é nenhuma categoria substancial, mas uma categoria aparente. O que ela descreve não é a natureza das mercadorias, mas a forma exterior impressa artificialmente nelas (o novo nas mercadorias é a embalagem). Se a arte se ajusta ao mais superficial da sociedade de consumo, fica difícil compreender como consegue, exatamente através desse recurso, oferecer resistência a essa mesma sociedade” (BÜRGER, 2012, p. 114)). O paradoxo aumenta se, como veremos logo, a principal crítica de Leminski ao concretismo se encontra no afastamento da vida pela paixão do símbolo, quer dizer: o abandono do credo vanguardista da arte inserida na vida cotidiana enquanto uma práxis vital, ou melhor: enquanto uma *nova* práxis vital. Esse descolamento faria do concretismo um produto burguês, institucionalista, não vanguardista. Segundo Jorge Wolff (2009), essa foi a crítica de Silviano Santiago ao concretismo: “Em “Re-definir autodefinindo-se” (*O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, 7 de fevereiro de 1970.), motivado pelo aparecimento do livro *O poeta e a consciência crítica*, do também mineiro Affonso Ávila, Santiago não apenas expõe sua concepção da vanguarda, referindo-se especificamente ao Brasil, como desafia o movimento concretista dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e de Décio Pignatari, ao designá-lo como uma “vanguarda institucionalizada”: “Essa constante manipulação da tradição pode, de certo modo, afetar o projeto criador (e de certa maneira está afetando), seja por querer impor uma severidade que não condiz com o próprio espírito anárquico e adolescente da obra de vanguarda, ou também por relegar a um segundo plano a possibilidade da destruição total e positiva/negativa (na medida em que se trata de arte de vanguarda, sublinhemos, e não de arte de

---

vanguarda institucionalizada). Esse perigo também ronda todo o conceito de vanguarda (“chegou o momento da redefinição?”), tal como estava sendo explorado desde os anos 50 tanto em São Paulo, como no Rio e em Belo Horizonte. O lapso temporal que se dá de presente ao artista de vanguarda é curto e exigente”. Poderíamos ler a pergunta que aparece entre parênteses como uma afirmação – “cheguei o momento da redefinição” –, na medida em que o texto questiona a hegemonia da já declinante vanguarda concretista, valendo-se para tanto da releitura do barroco de Ávila, a seu ver excessivamente exposta, como a de seus pares paulistas, ao influxo da tradição, o que resultaria em uma inevitável institucionalização, ou seja, na cristalização da veia crítica e transgressora, petrificação “em estátua pública” e absorção do discurso do escritor pela opinião corrente. Paralelamente, provocava Santiago, “poderia ser escrito todo um artigo sobre a recente manipulação e a constante consulta ao dicionário e à enciclopédia pelo grupo concretista paulista”. O poeta-crítico auto-exilado deliberava nessa época a favor da ruptura a partir do lugar intersticial de seu próprio discurso, levando em conta simultaneamente o momento pós-utópico experimentado pelas poéticas modernas (e isto muito antes do “Pós-tudo” de Augusto de Campos): “Chegou o momento de analisar exatamente esse espaço vazio e aberto, não emocional, criador, instaurado pela ruptura entre os dois olhares, espaço quase imperceptível onde se move e escreve o poeta brasileiro de hoje. Espaço que seria inútil chamar de vanguarda e que, em verdade, delimita de maneira precisa o lugar onde pode sobreviver a poesia AGORA, poesia que não quer se tradicionalizar, mas que já não pode se vangloriar da destruição, e que (mais ainda) corre o perigo de se petrificar bíblicamente no olhar concupiscente para o passado”. E, em conclusão, diz: “Que o poeta e sua consciência crítica nos sirvam de sinal de alerta. Já não somos de “vanguarda”, mas nos definimos por este compromisso com a vanguarda e a tradição, pela lucidez que não é de vanguarda e pela ousadia que não é a da tradição. Aproveitemos, enquanto dure, esse espaço aberto que se move ao se definir”. “Já não somos de vanguarda”: eis aqui uma precoce manifestação pós-vanguardista, correspondente ao que Ricardo Piglia diria, quase trinta anos depois, em uma entrevista ao mesmo *O Estado de São Paulo*: “O espírito de ruptura continua vivo, mas a ideia de estridência não interessa mais” (Cf. entrevista a Piglia por J. Castello. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 24 de junho de 1997). Assim, sem estridência, a partir de 1970, Santiago propõe uma série de ensaios de interpretação “transnacional” através de leituras de literatura latino-americana à luz da teoria crítica francesa, entre Lévi-Strauss e Derrida – leituras estas que se querem bárbaras e não simplesmente galomaníacas. É o que se lê na advertência ao último ensaio de *Uma literatura nos trópicos*, “Análise e interpretação”: “Não se confunda, por obséquio, redução de campo de estudo a determinado grupo, cujo único fim é o de melhor (esperamos) apreender as ideias, com uma simples galomania”.

carta enviada a Régis Bonvicino a partir do seu encontro (em 1976, em Florianópolis!) com Décio Pignatari,

aconteceu uma coisa incrível comigo recentemente  
 em florianópolis  
 quando daquele concurso de poesia/simpósio  
 do qual décio participou também  
 e quando passamos juntos 3 dias sem parar  
 um carnaval de vanguarda  
 mostrei meus poemas discursivos/verbais a ele  
 e o décio  
 com certo dedo  
 apontou o provincianismo em que eu estava caindo  
 aproveitei a oportunidade para ter uma crise  
 bebi horrores  
 entrei em pânico  
 mandei gente à merda em público  
 dei vexame na conferência do décio  
 mas corrigi a trajetória  
 e voltei disposto a só produzir  
 o mais radical que eu pudesse  
 só o meu melhor  
 só aquilo de que só eu sou capaz  
 se é que há isso (LEMINSKI, 2007, p. 33)<sup>77</sup>,

---

<sup>77</sup> É pelo menos curiosa a troca do título da correspondência entre Régis Bonvicino e Paulo Leminski. Se na primeira edição de 1992 era *Uma carta uma brasa através*, logo, na segunda de 1999, se transformou, a partir de uma frase achada na correspondência de Rimbaud, em *Envie meu dicionário*. O curioso é que o pedido de Rimbaud estava motivado pela urgência da comunicação imediata, em língua árabe ou africana, para o sucesso do seu trabalho, o tráfico de armas, via alternativa do caminho da poesia. As coisas e a linguagem do comércio não se deixam separar das coisas e da linguagem da poesia: no dicionário, na materialidade da língua, estaria o elo perdido entre o poeta e o traficante. Esse fato, então, o pedido do dicionário, estaria contradizendo diretamente a ideia leminskiana da poesia enquanto in-utensílio que se opõem ao estatuto normal das coisas virarem mercadoria.

logo depois virará trincheira de ataque, “uma luta sem tréguas”, e ele um “livre atirador sem companheiros / nesta curitiba de contistas” (LEMINSKI, 2007, p. 34). O provincianismo, segundo Décio, parece ser uma queda, um rebaixamento, um pecado, um risco, um defeito, uma falta de rigor. A resposta de Leminski, tão própria dele quanto caricaturesca, foi uma crise desastrosa ou desastrada, e muito sintomática: a resposta quase que automática foi a intensidade, o abandono da consciência no desenfreno (“desbunde” teria dito ele) da intensidade, do qual ele volta, espécie de anagnórise ou catarse, com um aprendizado: produzir o mais radical de que ele seja capaz. A resposta ao provincianismo é a radicalidade<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> E também, como queria Borges, a irreverência no uso da tradição. Leminski fez um uso despidado da tradição, ou, melhor dizendo, das tradições, mexendo o culto com o popular, o assim dito alto com o baixo, o universal com o provincial. Por exemplo, um dos poemas de *Caprichos & relaxos* não é senão a variante ou reescrita paranaense ou camponesa de uma linda música de Lennon, "Beatiful boy", incluída em um dos discos favoritos de Leminski, *Double fantasy*, o último de Lennon e sobre o qual escreveu algum ensaio. Com efeito: “a vida é as vacas / que você põe no rio / para atrair as piranhas / enquanto a boiada passa” bem poderia se aproximar daquele destelho de uma possível micro-política (póstuma) do afeto ou do vital que diz: “Life is what happens to you / While you're busy / Making other plans”. Ou nesse outro, “ópera fantasma”, título que parece antecipar um vínculo com a novela gótica tardia de Gaston Leroux, mas que já desde os seus versos iniciais lembra uma das músicas mais importantes do século XX: “Nada tenho. / Nada me pode ser tirado” (LEMINSKI, 2013d, p. 278), não faz senão ecoar aqueles versos memoráveis: "when you got nothing, you got nothing to lose", que tinham sido precedidos por uma intro própria de um conto de fadas (“once upon a time”) e que levaram a Bob Dylan a optar, por primeira vez na sua vida, pela guitarra elétrica, ao som da qual, na estreia ao vivo da música, o público começou chama-lo de “Judas”. “Eu sou o ex-estranho, / o que veio sem ser chamado”, continuava o poema de Leminski: o ex-estranho, a figura, aparece por primeira vez aqui, em *La vie en close*, e irá dar nome a outra das coletâneas póstumas, onde, em um textinho a modo de epígrafe ou depoimento

Pouco tempo depois, e refletindo mais um pouco, escreverá para Bonvicino: “afinal, poesia concreta é coisa do 3º mundo são paulo Brasil” (2007, p. 38). Quer dizer: eles, os concretos, também são, em certo sentido, provincianos. Porque, claro, se em um primeiro momento a palavra usada por Décio se dirigia a remarcar o afastado do mundo que pode estar um provinciano-ideal, logo a seguir, e desde a sua trincheira, Leminski se apropria do qualificativo enquanto fundamento de sua poética e política de vida. Se situar nessa trincheira é se afastar dos concretos; se assumir “provinciano” significa optar por outros parâmetros alheios ao concretismo: no final das contas, “a novidade a todo custo como um absoluto (uma obra vale pela inovação) não é a única coisa que se procura em arte. essa é a miragem dos concretistas” (2007, p. 110). E assim o poeta provinciano desterra a novidade e se fixa na incerteza, no murmúrio das minúsculas:

um dia  
a gente ia ser homero  
a obra nada menos que uma ilhada

depois  
a barra pesando

---

agônico, justifica ou explica o título dizendo que isso é “uma vivência de despaisamento, o desconforto do not-belonging, o mal-estar do fora de foco, os mais modernos dos sentimentos” (2011, p. 19). Esse “ex-estranho”, “a um só tempo: o que deixa de ser estranho (ex-estranho) e o que provém justamente de ser estranho (*ex* estranho)” (MENDONÇA CARDOZO, 2010, p. 164), não tem, por acaso, as mesmas qualidades que a menina chamada de “rolling stone”? A música rock ou pop não era provinciana: bem, agora pode sê-o. Não há tradições estáticas nem as suas hierarquias são fixas: há usos e há, neles, afeto. Leminski, o ex-estranho, o rolling stone, o provinciano: o espectro operando inesperados cruzamentos na poesia.

dava pra ser aí um rimbaud  
 um ungaretti um fernando pessoa qualquer  
 um lorca um éluard um ginsberg

por fim  
 acabamos o pequeno poeta de província  
 que sempre fomos  
 por trás de tantas máscaras  
 que o tempo tratou como a flores (LEMINSKI, 2013b, p. 71)<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Poderíamos imaginar uma série, que perpassa a produção toda de Leminski, de poemas do devir-outro-poeta, de poemas de “um dia devir outro poeta, morador do anacronismo”, de poemas, enfim, do devir minoritário. Bem no começo de *caprichos & relaxos*, encontramos este: “um dia desses quero ser / um grande poeta inglês / do século passado / dizer / ó céu ó mar ó clã ó destino / lutar na índia em 1866 / e sumir num naufrágio clandestino” (2013b, p. 31). A possibilidade do devir-outro é a possibilidade de um outro dizer, de um renascimento na língua, de uma outra vida e de uma outra morte: a esperança desse dia chegar está colocada na mudança radical. Na folha seguinte, cara e coroa da moeda, está “contranarciso”: devir o outro, devir os outros, devir todos, devir ninguém. O poeta, nessa vez, se perde no coletivo e encontra o coletivo dentro seu: o poeta é todos e todos são o poeta. E, um pouco mais adiante, está esse outro: “eu queria tanto / ser um poeta maldito / a massa sofrendo / enquanto eu profundo medito // eu queria tanto / ser um poeta social / rosto queimado / pelo hábito das multidões // em vez / olha eu aqui / pondo sal / nesta sopa rala / que mal vai dar para dois” (2013b, p. 90). As idílicas figuras do poeta maldito e do poeta social ou engajado aparecem nos primeiros versos como possíveis vinculações do poeta e seu fazer com o coletivo-social, em uma relação de profunda interdependência e complementariedade: a poesia, desse modo, ganhava uma justificativa, seja para negar o real, o que acontece lá fora, seja para ser parte da revolução, porta-voz da multidão. Em vez disso, o poeta, contra sua vontade, aparece sozinho ou sem contato com o coletivo, no âmbito da intimidade, na sua clausura. E isso, que é apresentado, aparentemente, como distante das outras duas condições não é senão outra consequência da ordem social e do estatuto da poesia nessa ordem. Conforme Müller: “E para esta última [a da poesia biográfico geracional, segundo o pensamento de Flora Süssekind] que aponta a estrofe final do poema, que, realizando uma *Aufhebung* coloquial das posições antitéticas expressas nas duas estrofes iniciais, nos projeta para o domínio da situação cotidiana, devolvendo o poeta (e a poesia) a um espaço de intimidade (e precariedade), no qual as condições materiais (“esta sopa rala”) põem em causa a discussão estética. No contexto do poema, a afirmação do precário (a “sopa rala”) também aponta para a própria condição da poesia na sociedade do capitalismo tardio. A poesia é o “inutensílio”, e revela, na obra de Leminski, sob a máscara da ironia, a consciência de uma fragilidade: mal dá pra

Na poesia não há grandes nomes, nem nomes que podem ser ditos “próprios”, só máscaras, devires eventuais; na poesia não há grandes obras, só um fazer cotidiano, envolvido na gíria do acontecer dos dias; “não há sujeitos, *há apenas agenciamentos coletivos de enunciação*” (DELEUZE, 2014, p. 38, sublinhado no original); na poesia, por fim, não há individualidades, só uma pluralidade fugaz, mas intensa<sup>80</sup>. Na voz de qualquer poeta, isto é: de um poeta provinciano, menor como todo poeta latino-americano, estão todos os poetas. Conforme Leyla Perrone-Moisés:

É exatamente aí que ele ganha a parada. A viagem pelos grandes textos, num primeiro tempo, reduz o poeta provinciano a sua “insignificância”; mas, abrindo o seu desconfiômetro, permite-lhe safar-se da repetição involuntária ou degradada. Ele sabe que espaços da linguagem já estão ocupados, e onde se abre lugar para sua fala. Ao assumir seu

---

dois” (2010, p. 15). Nesse sentido, o poema vira micro-história das figurações do poeta, do poema e da poesia e coloca ao descoberto o seu estatuto sempre anacrônico (e até in-útil, se chegamos a coincidir com Leminski) e conflitivo em relação ao seu próprio tempo e espaço, imerso no cotidiano-imediato.

<sup>80</sup> Régis Bonvicino disse sobre esse poema algumas coisas afortunadas: “Movimentos literários, isto é, novas “normas” de percepção, por uma via, (simbolismo francês, futurismo português, surrealismo, poesia beat etc.) são repensados (ironizados) por meio de seus autores (o futurismo português é mais importante do que o autor Fernando Pessoa?), para, no verso final, protegidos pela voz do poeta (por várias razões, na primeira pessoa do plural), serem desconsiderados à condição de “máscaras” –que, castigo de profeta, foram tratadas como flores (vida breve). A consciência da provisoriedade de todos os cânones, anticânones, revisões, é a pedra de toque desta peça, que, constituindo um novo estado de coisas, desloca o “escolástico” e enfatiza a necessidade da invenção de um OUTRO – qualquer algum, ninguém – que, entretanto, pouco visível, está escrito” (2007, p. 237).

provincianismo, o poeta deixa de ser provinciano, porque provinciano é justamente aquele que nem desconfia. (2013, p. 400)

As categorias acabam se mexendo e transtornando: no qualquer, ninguém; no ninguém, todos; no passado, o presente; no presente, o futuro. Na poesia nada há de concreto: só incertezas.

## In-utensílio

*Cedo me dei conta que poesia não altera porra nenhuma do real histórico.*  
 “Sobre poesia e conto. Um depoimento”, PAULO LEMINSKI

“O mundo burguês é antiartístico. A arte não precisa mais dele” (2012b, p.43), afirmava Paulo Leminski em “Arte inútil, arte livre?”. Descendente de Baudelaire e Mallarmé, “a poesia mais significativa do século XX nasce da “arte pela arte”. Da arte como *inutensílio*. Não como veículo de princípios “superiores” ou “maiores”” (2012b, p. 44). A melhor poesia daquele século XX, continuava seu raciocínio, “é poesia sobre poesia, poesia crítica, poesia tendo o próprio poeta como objeto de inspiração” (201b, p. 44)<sup>81</sup>. Porém, essa “arte como inutensílio” - e pelo fato de ter a palavra como matéria-prima, sendo ela impossibilitada de não ser política – não deve se entender como afastamento do político nem como uma espécie de variação ou justificativa do velho tópico da torre de marfim: “A palavra é, essencialmente, política. Portanto, ética. Daí, talvez, a dificuldade de transformar a literatura, a poesia, em mercadoria” (2012b, p. 46). Aliás, a densidade da palavra no espaço poético faz da poesia “a última trincheira onde a arte se defende das tentações de virar ornamento e mercadoria” (2012b, p. 46). Agora, todas essas definições do poético

---

<sup>81</sup> O que está atrás da ideia leminskiana de “inutensílio” é a possibilidade da autonomia da arte tal e como foi imaginada pelas vanguardas históricas e, antes delas, pelos diferentes movimentos esteticistas de finais do século XIX. Agora, a distância histórica permite certa lucidez e, talvez por isso, todo o peso da ideia de Leminski esteja colocado fora dela, no gesto kamikaze, que é próprio da vida e que tão somente em uma segunda instância poderia ser qualificado como artístico.

enquanto negatividade não estariam fazendo do gesto poético um ato meramente reacionário? Leminski responderá, em outro ensaio, que não, que “a ilusão de “liberdade” da arte é burguesa e capitalista” e que “é a sua transformação em mercadoria que dá à obra de arte a ilusão de ser “livre”. De não ser determinada *de fora*” (2012c, p. 51, sublinhado no original). Entre o Estado e o Mercado não sobra nenhum lugar onde a arte possa ser “livre”, “a não ser nos pequenos gestos *kamikazes*, nas insignificâncias invisíveis, nas inovações formais relativamente radicais e negadoras” (2012c, p. 54, sublinhado no original).

Na tendência à inutilidade podemos, talvez, encontrar aquele *gesto kamikaze*. Ali, e sobretudo no caso de Leminski, na vida do poeta, na vida enquanto escritura e na escritura enquanto vida, sendo feita a vida “de júbilo, liberdade e fulgor animal” (2012e, p. 86), definindo-se assim a função da poesia como a busca do prazer na vida humana. Nessa figura radical do poeta, então, se encontra a resistência da poesia, a sua transformação em mercadoria e a defesa da possibilidade de “um mundo da liberdade, além da necessidade” (2012e, p. 87)<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> A dimensão utópica que fundamenta à poesia enquanto “inutensílio” pode ser diretamente contrastada à ideia que Leminski tinha da poesia dita “marginal” para entender o seu distanciamento dela: “A poesia dita “alternativa” ou “marginal” (...) é uma poesia individualista, autocentrada, desesperançada, hedonista, imediatista, sem horizontes utópicos. Uma geração infantilizada, mantida na minoridade que convém à publicidade, uma geração que se satisfaz com os fáceis prazeres do consumo, e conserta a cabeça nos consultórios dos analistas da moda” (2012h, p. 154). Se as “utopias são negações da ordem vigente: o imaginário é subversivo” (LEMINSKI, 2013j, p. 218), Leminski não estaria reconhecendo nenhum traço utópico na marginalidade ou na alternatividade, bem ao contrário: essas poéticas estariam inseridas no estabelecido e dele seriam parte.

Nessa volta de parafuso, então, o que vai ser salvo não será a literatura senão a vida (“a vida é melhor / por q tanta literatura?” ou “O IMPORTANTE É FUGIR DA LITERATURA”, escrevia para Régis (2007, p. 78 e 119))<sup>83</sup>, não será a poesia um ponto de vista imanente senão a poesia enquanto potência vital se manifestando nos seus gestos kamikazes. A Companhia das Letras não só apagou a potência do poético senão também se apropriou do gesto kamikaze fazendo de toda intensidade uma característica do pop: Leminski estava equivocado. Tudo pode virar mercadoria: “quanto mais capitalismo, menos poesia” (2007, p. 115).

A função política do in-utensílio na resistência à ordem da mercancia parecia se diluir em um gesto apenas risonho. Ou não. E aí está Estación Pringles, a realidade da micro-política da inocência, convocando a um grupo de amigos, poetas e vizinhos de um pequeno povo do interior de província. “Los primeros funcionarios”, lembra Daniel Link, “a quienes se interesó en el proyecto exclamaron: “Ah, pero ustedes quieren fundar un pueblo”. Sí. Y, de paso, devolverle al pueblo la memoria poética que le pertenece” (2008, p. 109).

---

<sup>83</sup> A principal crítica e oposição de Leminski ao concretismo poderia se encontrar ali, no seu vitalismo. Com efeito, em numerosas oportunidades manifestou que um “excessivo amor aos símbolos é amor à morte” (2007b, p.195), o que acabaria por apagar as potencialidades da vida. “Quem escreve como se escrevia há vinte anos atrás sai de livros de literatura, não da vida. Inovar! Aprendam com a vida, que é mãe inesgotável de processos, formas e estruturas” (2007b, p. 198), dizia nesse depoimento do começo de 1979, dirigido às novas gerações e quase que tele-dirigido contra o credo concretista.



*um toque de silêncio*  
*um minuto de silêncio antes da iluminação*  
“o silêncio da maioria”, PAULO LEMINSKI



## Um caminho, um Dō

No seu artigo “Paulo Leminski e o haikai”, Paulo Franchetti se perguntava se, realmente, alguma vez Paulo Leminski escreveu ou fez haicais na sua vida. A partir de um pequeno corpus, acabava afirmando:

Em nenhum deles há notação sensorial, nem aquele tipo de simbolismo objetivo característico do haikai japonês. Muito menos referência ao renovar das estações. A mola desses textos é a rima e o inusitado da reviravolta da frase no verso final, de que recorre o efeito de caráter lapidar e também o humor. A centralidade da rima na produção de um efeito de humor e de “saque” (como Leminski denominava a descoberta de um ponto de interesse) é um dos principais fatores que afastam esses tercetos do haikai tal como o definiu Bashō. (2010, p.69)

Em uma primeira instância, e apelando ao purismo da forma japonesa da escola de Bashō, Leminski não faria haikai de jeito nenhum. Franchetti continua sua análise e tenta encontrar no “tom do haikai” a partícula que Leminski manteria:

A hipótese mais favorável ao poeta seria a de que o “tom” predominante, tanto nos tercetos quanto nos demais poemas breves e epigramáticos, se pudesse definir como o tom do haikai. Este, porém, reside principalmente, segundo as referências caras a Leminski (Blyth, Suzuki, Watts), numa atitude de linguagem e disposição afetiva, quais sejam a

notação objetiva e a generosidade inclusive face aos seres do mundo. De modo que, se quisermos designar com a palavra “haikai” o tom geral da poesia de Leminski (e especialmente o de um conjunto de tercetos), não há como apoiar essa decisão na escola de Bashô, nos divulgadores do zen no Ocidente, ou no uso internacional da denominação. (2010, p. 70)

Como se se tratasse de um roubo ou uma estafa, os poemas breves de Leminski não seriam haicais, julgando sua disposição afetiva (e aqui, talvez, deixa se entrever o acostumado preconceito crítico contra o peso da figura de Leminski), o uso das formas tradicionais e a linguagem própria da natureza do haikai. Os efeitos finais do humor e do “saque”, fundamentalmente subjetivos, atentariam contra o credo oriental do haikai e, portanto, deixariam fora a Leminski dos preceitos básicos da sua *tekhné*, práxis e escrita. A única forma de aproximar a Leminski ao haikai é colocando-o perto da “matriz” praticada e difundida por Millôr Fernandes: “Essa é a matriz formal do haikai de Leminski: um terceto em versos de medida livre, dominado pelo humor, construído sobre uma “sacada” que se apoia na rima imprevista entre os versos ímpares” (2010, p. 71). O predomínio em Leminski do artifício (rima, trocadilho e frase de efeito), conclui Franchetti, atentaria contra a pobreza essencial do haikai. Finalmente, o apagamento das qualidades orientais do haikai na sua apropriação inequivocamente ocidental não fez senão causar os maiores estragos: o haikai virou moda, semeou a desconfiança da crítica por acha-o fácil e desinteressado e gerou um monte de “sub-leminskis” que espalharam e ainda espalham pelo Brasil todo a mediocridade e a banalidade sem medidas.

A crítica parece não perdoar a popularidade de Leminski. Como se os seus textos posteriores ao *Catatau* fossem uma traição ao projeto que ele era enquanto jovem escritor erudito, todo aquilo que logo depois ganhou sucesso é sinónimo de facilidade, falta de rigor e chantagem intelectual. Aqui, por exemplo, Paulo Franchetti esqueceu ou deixou de lado que o haikai não é só uma forma da escrita senão também, e fundamentalmente, um caminho, um dō, possível via de aceso a uma experiência<sup>84</sup>. Paradoxalmente, só enfraquecendo ao haikai conseguiu enfraquecer a Leminski. Considerando o haikai como escrita vital da intensidade é que podemos voltar a pensar em Leminski enquanto um praticante do haikai.

O programa estético-político referido ao haikai de Paulo Leminski encontra-se, precisa e fundamentalmente, na sua bio-grafia de

---

<sup>84</sup> Pelo menos estranho esse esquecimento sendo que é a base da crítica que o próprio Franchetti dirige à leitura do haikai feita por Haroldo de Campos: “Por conta da matriz do seu pensamento, Haroldo de Campos centra a atenção no ideograma e fez dele o centro, o princípio estruturador da poesia de haikai. Com isso, praticamente reduz ao procedimento literário da montagem ideogramática o interesse do haikai para nossa própria tradição. Suas traduções, em consequência, enfatizam a técnica compositiva. Ficam de fora das suas considerações sobre o haikai aquilo que constitui a especificidade do gênero, especialmente na tradição de Bashō: o diálogo com o que não está dito, a modéstia como valor compositivo e a recusa ao brilho obtido apenas com o manejo de palavras. Ou seja, o haikai como caminho, como forma de aprimoramento do espírito pela prática de uma arte” (2010, p. 63). E continua: “Leminski foi sensível à proposta concreta. Mas, no que diz respeito ao haikai, valorizou, nos textos em que refletiu sobre ele, justamente aquilo que não comparece na aproximação concretista do pequeno poema japonês: a leitura do mesmo como uma arte zen” (201, p. 63). Ou seja: Leminski teria atendido a esse aspecto só nos seus textos sobre o haikai e não nos seus haicais, o que quer dizer, no final das contas, não no haikai como um caminho, não na sua vida. Embora isso, esse fator está ausente no julgamento contra Leminski, que fica apenas nos aspectos formais. Se existisse alguma espécie de Fair Play na crítica literária, Paulo Franchetti ganharia quanto menos um chamado de atenção.

Matsuo Bashô: *Bashô a lágrima do peixe*, de 1983, ano que foi também o da publicação da primeira coletânea dos seus poemas com edição a nível nacional, *Caprichos & relaxos*, lançados ambos livros pela Brasiliense. Em primeiro lugar, e conforme Bashô, o “haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora” (*apud* LEMINSKI, 2013i, p. 94) e, se temos em conta o ditado do próprio Bashô: “NÃO SIGA OS ANTIGOS, PROCURE O QUE ELES PROCURARAM” (*apud* LEMINSKI, 2013i, p. 109), só poderíamos dizer se Leminski praticou ou não o haikai se ele, nessa *agoridade* absoluta, nessa vida sem atributos, vida nua, procurou o que os haikin procuraram, isto é: o satori, “a experiência espiritual intensa” (LEMINSKI, 2013i, p. 115), a “iluminação, pessoal e intransferível, impossível de programar, prever, ou administrar” (LEMINSKI, 2013i, p. 128), que se revelará na partícula última do haikai, ali onde encontra-se o “resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (LEMINSKI, 2013i, p. 112). E o que importa, disciplina zen, não é tanto o sucesso senão o caminho e seu aprendizado, não tanto o satori e sim a sua busca.

O haikai é um desses caminhos da disciplina zen e, “através da sua prática, vivem-se circunstâncias zen, circunstâncias em que o zen pode manifestar-se, ocasiões nas quais se torna visível, nas cores dos nossos gestos” (LEMINSKI, 2013i, p. 136). Leminski define a prática do haikai tal e como foi desenvolvida por Bashô como um daqueles dō:

Quão longe nos é dado ver, o tema central do zen é a superação das dualidades. A dissolução dos maniqueísmos. A síntese dos contrários. Além do bem e do mal. Do sagrado e do profano.

Do espiritual e do material. Do transcendental e do imanente. Do aqui e do além. Isso, Matsuo Bashô procurou em seus haicais. Neles, a mais funda espiritualidade manifesta-se nos eventos mais vulgares. (2013i, p. 142)

Não podemos deixar de ver nessa definição não só uma definição da poesia do próprio Leminski senão também um reflexo deslocado para o fazer a poesia das contradições presentes em sua figura, que ele mesmo e a crítica contemporânea a ele divulgaram sob variados sobrenomes: “Rimbaud curitibano”, “samurai malandro”, “punk parnasiano”. E se, finalmente, o haikai pode ser definido como “palavras mais que palavras: gestos, vivências, coisas em si” (LEMINSKI, 2013i, p. 142), a vida de Paulo Leminski, a partir disso, só poderia ser considerada enquanto um *continuum* de haicais, uma tentativa zen por atingir aquele alvo da superação dos contrários. Os seus dias, assim, não teriam sido outra coisa senão a encenação desse ímpeto. E essa intensidade é - ou acaba sendo - uma fatalidade: “Certas coisas são fatais. Viver exige muitos haicais” (LEMINSKI, 2013i, p. 149).

Aliás, e seguindo o preconceito crítico, poderíamos pensar a prática leminskiana do haikai como uma prática que, se começou sendo paralela ao *Catatau*, logo depois e imediatamente tomou conta da sua produção e isso, talvez, como uma outra forma de dispêndio. Nos dois casos, e supostamente, a demanda de trabalho é ampla: o trabalho e a preparação demandados por um haikai não estão de acordo a sua pequena forma e assim não poderia ser comparada a sua escrita com tanta pressa daquela lendária de oito anos do *Catatau*. Claro que isso deve ser posto em relação com outros fatores, como são, em um princípio, o seu trabalho

com a publicidade e sua relação certamente histórica ou neurótica com o concretismo.

A ausência do eu quiçá seja o que, na idealidade da crítica, mais afasta a Leminski (e a sua figura) do fazer o haikai. Se, como ele próprio escreveu em “Click: zen e arte da fotografia”,

O mundo que o haikai procura captar é um mundo objetivo, o mundo exterior. Um mundo de coisas onde o eu está quase sempre ausente, sujeito oculto, elidido. Mas não é um mundo morto, uma mera descrição. Por trás das objetividades do haikai, sempre pulsa (sem se anunciar) um Eu maior, aquele eu que deixa as coisas ser, não as sufoca com seus medos e desejos, um eu que quase se confunde com elas. A esse estado, os poetas japoneses de haikai chamam “mu-ga”, em japonês, “não eu”, o exato ponto de harmonia entre um eu e as coisas. “Não eu” é o estado perfeito para fazer haikai. (2012g, p. 141)

Teremos de procurar a existência desse estado de quase osmose entre a voz e o corpo de poeta com as coisas e o mundo, espaço-tempo prévio e necessário ao satori, para saber se, certamente, Leminski transitou ou não o caminho intenso do haikai; para saber se ele, realmente, levou o aprendizado de São Bento e a paixão pelo epifânico ao haikai; para saber se ele, finalmente, sacralizou o poema fazendo dele uma oração:

O feito de oração não é, no entanto, a única manifestação formal do lastro religioso presente na obra de Leminski. Mas é tamanha a sua incidência, como se pôde observar, que talvez se possa imaginar que constitui quase um “subgênero”

reformatado em sua poesia. Se, no entanto, a questão é delimitar atitudes ou perspectivas que resultem de uma secularização de processos ou expressões extraídas de experiências de outra ordem, é a epifania que, de fato, se apresenta como manifestação mais recorrente desse trânsito em sua obra. De que é exemplar a incorporação à sua poesia da prática do haicai, ele mesmo movido a epifanias, a deslizamentos súbitos de sentido ou percepção, que projetam as coisas do mundo “para fora das vestes da sua aparência, na nossa direção”. (SÜSSEKIND, 2008, pp. 58-59)

Por sua própria natureza, o satori é intransferível, ferida no corpo do poeta, logo depois e só provavelmente e por acaso ou vontade, certamente por disposição voluntária, ferida no corpo do leitor. Toda tentativa de leitura poderá, assim, ser julgada (e até condenada) por ser subjetiva. Mas, que leitura não o é? A partir de um pequeno corpus pessoal de alguns dos seus poemas tentarei fazer a minha leitura, quer dizer, mostrar as minhas feridas nascidas de uma humilde da predisposição da leitura.



## Feridas

*A sombra máxima  
pode vir da luz mínima.*  
“a lei do quão”, PAULO LEMINSKI

*no es la poesía el enredo de lo pensado...  
es esa cosa que flota, como nube en el agua*  
*Mi padre*, ARTRO CARRERA

A iluminação súbita é gratuita. Esse é seu princípio e tanto vale para o poeta ou escritor quanto para o leitor. É gratuita: acontece. E não tem como força-a: acontece ou não acontece, simplesmente. Agora, tem caminhos e recursos para chegar até ela. Mas esses caminhos acabam, a maior parte das vezes, por colocar ao descoberto à vontade por atingi-a e assim deixam a vista o artifício, que se manifesta, desse modo, quase que como um engano ou um puro interesse. Por exemplo, aqui:

Gente que mantém  
pássaros na gaiola  
tem bom coração.  
Os pássaros estão a salvo  
de qualquer salvação. (LEMINSKI, 2013a, p. 17)

O recurso à lógica é os seus silogismos conforma a estrutura do poema. Os três versos primeiros estariam contra aquele enunciado do bom senso

ou do progressismo banal: a gente que mantém pássaros na gaiola *não* tem bom coração, lembrando ou espelhando aquele ditado que diz: “Se você ama alguém, deixe-o livre. Se ele voltar, é seu. Se não, nunca foi” ou “Se você ama alguma coisa ou alguém, deixe que parta. Se voltar é porque é seu, se não é porque jamais seria”, atribuídos pela anarquia da internet tanto a Richard Bach quanto a William Shakespeare. O enunciado impessoal com forma de ditado está feito, então, a partir da negativa de uma frase popular quase que sem autoria ou de autoria incerta. Essa premissa geral e humana tem a sua consequência ou resultado particular e animal em um paradoxo: “Os pássaros estão a salvo / de qualquer salvação”. Pecando de redundante (e que outra coisa fazer senão repetir e repetir na descrição um haikai?<sup>85</sup>): os pássaros não estão a salvo, os pássaros não têm salvação possível, os pássaros estão condenados. Ergo: a gente que mantém pássaros na gaiola não tem bom coração<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Elisa Tonon delimitou bem claramente os problemas que trazem para a crítica esses poemas breves: “Sobre eles, parece difícil tecer comentários sem ser redundante. Esses poemas tão simples e diretos provocam uma impressão de “obviedade”, de clareza total. Essa *transparência* do poema que comunica rápido, como se estabelecesse um vínculo imediato com o leitor, em alguns casos, conduz o crítico pelo caminho analítico que relaciona o poema com a figura e a vida de Leminski” (2014, p. 14). Por isso, na sua tese desenvolve com cuidado e muita atenção o conceito de “agudeza” e a sua presença nos trabalhos de Leminski, como forma, de certa maneira, de sair das armadilhas tópicas da crítica: “A agudeza faz com que a convivência de ideias opostas não implique em uma barreira à leitura e compreensão do poema, ao contrário, ela confere ao poema um efeito de comunicação direta, de clareza. E nos textos de Leminski vemos a atualização desse procedimento, pois se no período barroco o jogo de contrários e os excessos de linguagem geravam um efeito hermético e obscuro, aqui eles configuram um excesso de clareza ou um efeito de transparência” (2014, p. 44).

<sup>86</sup> Na foto de Jack Pires da primeira edição, uma senhora olha de fora uma gaiola imensa, como ao passar: essa senhora seria, então, uma boa pessoa, leva a nos dizer o silogismo.

Agora, esse “ergo” final é produzido conscientemente, é buscado desde o primeiro verso, tele-dirigido a se fechar, literalmente, na conclusão. Nesse pequeno poema não sobra nada, é perfeito no seu conteúdo autossuficiente: tudo está disposto para se reunir no final. E isso não é um haikai: o haikai é sempre incompleto, sempre se definindo por um resto, um fulgor que deixa trás de si a evidência, sempre tardia, da perda irreparável, dispendiosa. A sacada do último verso é meramente intelectual, fruto da perversão da mais pesada arma de guerra ocidental: a lógica aristotélica. A lógica não é um bom caminho nem para fazer um haikai nem muito menos para atingir o satori: não há raciocínio concatenado nem silogístico em um haikai. O corte do sentido, a sua isenção, está no gratuito. Esse poema mínimo é um trabalho retórico, uma armadilha para quem quer achar na forma breve o haikai. O caminho que não conduz ao caminho é o caminho.

O haikai não é perfeito: fecha não fechando. O recurso a circularidade, outras das possíveis falácias do silogismo, também não levará o poema à iluminação:

Hesitei horas  
antes de matar o bicho.  
Afinal,  
era um bicho como eu,  
com direitos,  
com deveres.  
E, sobretudo,  
incapaz de matar um bicho,  
como eu. (LEMINSKI, 2013a, p. 18)

O âmbito é o do cotidiano. A ação, uma tragédia mínima. A linguagem, a coloquial (tendo no segundo e terceiro “bicho” o sentido conjunto do apelativo para chamar ou se dirigir a alguém). O procedimento é similar daquele do poema anterior: a aproximação do humano com o animal, a proposição de uma solidariedade, a pobreza autossuficiente da linguagem e o uso de uma figura da lógica para se definir na surpresa final. Mais uma vez: o caminho que não conduz ao caminho é o caminho. Terei de atravessar o tupido bosque de poemas breves leminskianos para achar a minha ferida, sem enganar nem truques<sup>87</sup>.

Os jogos da linguagem é outra das recorrências na direção daqueles “saques, piques, toques & baques” (2013b, p. 29), tal e como aparecia no subtítulo do livro *Caprichos & relaxos*:

via sem saída  
via bem

via aqui  
via além  
não via o trem

via sem saída  
via tudo  
não via a vida

via tudo que havia  
não via a vida  
a vida havia (LEMINSKI, 2013b, p. 88)

---

<sup>87</sup> Seguindo, de certo modo, o seu anseio: “Na mesa da poesia, prefiro a carne sem gordura, os ovos crus, a água na temperatura ambiente, a voz natural. Poesia tem que me surpreender. Poesia envolvente e insinuante me cheira a vigarice. Eu vejo logo o truque. Eu quero o susto e o eco do susto” (2007b, p. 194).

A ambivalência entre “via” enquanto “caminho”, “estrada”, e como forma da primeira e terceira pessoa do singular do verbo “ver” do pretérito imperfeito do modo indicativo é a base do poema. Entre sentidos topográficos e sensoriais vão se construindo os versos, todos eles breves, marcados por aliteraões e repetiões como refrões (“via sem saída” e “não via a vida” se repetem uma vez cada um deles) e grupos fônicos recorrentes (“-ia” sobre tudo, mas também “-em”). Isso faz a estrutura tomar uma forma envolvente, cuja última estrofe resolve, a partir da retomada dos elementos imediatamente anteriores dela, o poema em uma afirmação fruto de um jogo evidentemente dialético: “via tudo que havia” (tese), “não via a vida” (antítese), “a vida havia” (síntese). A força da lógica, mais uma vez, está presente na definição do poema que bem poderia ser considerado, autonomizando os seus elementos, como uma série de haicais. Mas o predomínio do movimento racional faz ao poema ficar do lado de cá, se fechando só em uma surpresa que é meramente da ordem intelectual, possível admiração do raciocínio alheio, não chegando a atingir o meu corpo. O poema, assim, é passível de ser desmontado como o mecanismo de um relógio: nele não sobra nada, todo é motivado, nada é gratuito nem dispendioso. A intensidade não é uma coisa que possa ser dosificada nem controlada à vontade.

As vezes o poema é o aprendizado da revelação, quer dizer: a revelação já aconteceu em um momento imediatamente anterior ao poema e este se nos aparece como uma descrição daquilo, como um (pacífico ou pacificado) estado da questão, enfim: como uma exposição lúcida de uma ideia. Sendo assim, o poema se fecha sobre si mesmo e não deixa o

espaço-tempo para o leitor sentir a sua perda: todo está dado, só resta, sob ordem da voz, conferir:

confira

tudo que respira  
conspira (LEMINSKI, 2013b, p. 95)

A voz já tem em si a certeza e a compartilha com o outro: ela é dona do conhecimento. O saber é dado, mas o leitor não participou da sua obtenção, ele só o recebe. Caso houvesse um satori, ele foi prévio ao status que apresenta o poema. Dessa vez, podemos intuir, foi o poeta que teve a iluminação, agora apaziguada e mudada em conhecimento, trasladado à linguagem, disposto em versos. Ainda nesse outro,

inverno  
é tudo o que sinto  
viver  
é sucinto (2013d, p. 315)

a tradicional estação do haikai japonês não se apresenta como uma coisa exterior ao sujeito senão enquanto um sentimento que, de alguma forma e talvez graças às homofonias, tem nos últimos dois versos sua causa ou consequência: “viver / é sucinto”. Porém, e novamente, esse aprendizado sob forma de afirmação pertence pura e exclusivamente à voz do poema,

o leitor tendo um papel extremamente passivo. Devemos, claro, reivindicar uma atividade co-participativa do leitor no desenvolvimento do haicai e seus efeitos: a leitura, lembrava Barthes, deve ser feita como uma espécie de mantra, repetindo o poema três vezes. O leitor deve estar pre-disposto ao acontecer, ao acontecimento, deve estar ouvindo o murmúrio do poema: “Todas as coisas estão aí / para nos iluminar”, dizia “Hieróglifo”, de *O ex-estranho* (2011, p. 41). Devemos, também e ao mesmo tempo, esperar ou atender certa sedução vinda do poema. A decidida presença do eu do poema, como no caso daquele poema invernal, apaga grande parte das possibilidades da intensidade que guarda cada uma das partículas dos versos.

Por fim, em

o tempo  
entre o sopro  
e o apagar da vela (LEMINSKI, 2013a, p. 23)

encontro o que buscava: o mistério, a impossibilidade de fechar o que (me) diz o poema, o ganho através da perda, o murmúrio impossível de apagar, uma coisa – alguma coisa - que está me atraindo, me chamando. De que tempo se trata? Qual é esse tempo-entre? Que acontece nesse mínimo espaço de tempo? Quem soprou: o vento, uma pessoa, o poeta? A quem pertenceu aquele hálito de vida? Que estatuto mágico define esse tempo? Na fotografia de Jack Pires que acompanhava o poema, na primeira edição, vemos a um homem maior olhando para abaixo alguma

coisa fora do enquadramento da foto e preenchendo, com certas dificuldades visuais, um papel com caneta: seria um cartão de loteria, um divertimento do jornal, um papel burocrático? Não podemos sabe-o. Talvez seja o acaso o que há nesse tempo-entre. Talvez, a vida. Esse tempo, definitivamente, esconde algo, é misterioso. O mínimo acontecimento parece predizer alguma coisa que há de suceder no imediato, embora esteja fora do poema. A iminência dessa catástrofe, a chegada da escuridão antecipada no poema, não pode senão ferir o corpo. A iluminação súbita é agônica: se anuncia para deixar passo as trevas. E assim:

lua à vista  
brilhavas assim  
sobre auschwitz? (LEMINSKI, 2013c, p. 240)

“Ler trevas. Nas letras, ler tudo o que de ler não te atrevas”, tinha escrito Paulo Leminski no rodapé da página do poema “R (anos-luz, anos-treva)” de *La vie en close*. E continuava: “Ler mais. Ler além. Além do bem. Além do mal. Além do além. Horas extras ou etcéteras, adeus, amém. Busquem outros a velocidade da luz. Eu busco a velocidade da treva” (2013d, p. 275). O tópico japonês da impossibilidade ou negação de dormir para contemplar o resplendor da lua sobre as coisas da noite é colocado, aqui, sob a forma de um interrogatório no centro da história ocidental: foi possível o brilho, a beleza, no horror de um campo de concentração? A consigna adorneana da escrita após-Auschwitz está no fundo ou, melhor dizendo, na superfície do poema, do haicai. A beleza é

cúmplice do horror? Essa lua de hoje foi a mesma daquela? O seu brilho cobrirá novas massacres, ainda hoje? Por que não se aventurar a ler sob o brilho das trevas? E essa lua, ainda, será a mesma que aquela outra “lua limpa / à beira do abismo / todas as coisas são simples” (LEMINSKI, 2013d, p 321)? O brilho da lua traz as coisas à luz, as torna simples? Sobre “auschwitz” repousa a potência do poema, reforçada pelo signo de interrogação, pela curva tonal que ele desenha no tom da leitura. A vibração do ar final e a potência da história que encerra essa palavra não podem senão deixar em aberto o poema e, ao leitor, com um complicado resto. Ninguém nunca disse que as iluminações seriam simples de sobrelevar. Nem que trariam a luz sobre as trevas.

Trevas.

Que mais pode ler

um poeta que se preza? (LEMINSKI, 2011, p. 62)

A ordem recorrente pergunta – resposta está alterada. As trevas aparecem subitamente, sozinhas, no primeiro verso, como algo total e absoluto. E isso deverá ler aquele poeta que vale, quer dizer, que cumpre com as exigências da poesia e está a sua altura. Que cumpre com as exigências do presente, do seu tempo, da história. Deverá resistir o brilho da lua sobre o horror e ler a escuridão. Essa é, aliás, a característica do contemporâneo segundo Agamben; vai dizer, é contemporâneo “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”

(2009, p. 62), é contemporâneo “aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, p. 63). Muito benjaminiano ele, Mario Cámara fechava a sua antologia *cartonera* da poesia de Paulo Leminski, *Desastre de una idea*, afirmando que ele foi “un poeta que atravesó tiempos turbulentos, y se definió como un centauro, con un ojo atento al pasado y una mirada curiosa sobre el presente y el futuro” (2012, p. 4). A leitura do poeta é uma leitura agónica, da catástrofe, uma leitura melancólica, estrábica e lúcida do tempo intempestivo: todo poeta é profeta. Não há como não colocar o corpo nessa leitura, nesse fazer a poesia. Não há como se manter afastado, agora, na nossa leitura, dessa intensidade.

Por que, me pergunto agora e por fim, transcrevi tão poucos poemas? Terá sido por medo a mostrar minhas feridas, pelo resguardo da intimidade? Terá sido pelo cansaço de múltiplas leituras dos mesmos poemas, do mesmo corpus? Por que não fui capaz de perceber a potência do haikai, aquele “sangue dos três versos escorrendo na parede da página” (2013c, p. 233), tal e como colocou, porta do Inferno, Leminski na imagem-signo-ideograma que abre a secção chamada “kawa cauim” de *Distraídos venceremos?* Será o satori uma coisa que só aparece na primeira leitura? Será possível recuperar a sensação do primeiro contato com o poema? Por que me deteve tanto em verificar a composição do poema? Por me sentir, agora, na distância, enganado? Ou por carecer do feliz assombro da intensidade? Escrevi tanto para tão pouco? Terei sabido, talvez desde o começo, que toda tentativa de se deter no satori estava condenada ao fracasso? O centro da minha escrita mostrou-se, subitamente, vazio. E essa não era a sua finalidade? Chegar, também e em algum momento, a sua própria, a minha própria, iluminação?

“Poema que é bom / acaba zero a zero”, começava afirmando Leminski em “sem budismo” (2013c, p. 196), de *Distraídos venceremos*. Sim: sem toda aquela pretensão budista o poema dito “bom” terá de acabar como começou, perfeito, se fechando no final. Ou não: o poema acaba em uma perda irreparável, em um ganho além da língua. O poema é pura potência, que perpassa ao poeta, se transforma momentaneamente em um espaço-tempo de convivência com o leitor para, por fim, deixar na sua solidão um resto. O poema desenha uma elipse do afeto, anacrônica e fora do régimen da espacialidade. A intensidade do poema, logo, será parte do ar. Essa é a finalidade de um haikai, sobre todo. Então sim: Leminski escreveu haicais. Não sempre foi capaz, por pressa ou por suas amarras lógicas, de atingir o satori. Mas continuou a caminho, caminhando.



**Rotura**

*Todo anhela conocer un asombro  
no un alfabeto nuevo, no  
una simulante escritura.*

“Un mapa sereno, 3 de marzo '84”, ARTURO CARRERA

*¿Qué nos falta  
sino un conocimiento  
de lo discontinuo?*

“Jaula de los tucanes”, ARTURO CARRERA

*la fiebre de un instante  
que desorientará la dicha.*

“El color índigo”, ARTURO CARERA

*¿cómo simular un continuo  
para alertar sobre la discontinuidad?*

“Arpad del sueño”, ARTURO CARRERA

*que accedería, recién, al “tiempo”,  
aunque negándolo a medida de los ahondamientos, tal vez,  
por duraciones de eternidad...*

“Oh, el mar de los gemidos, el mar...”, JUAN L. ORTIZ



## Lapsus del espacio intenso

*de otra  
pureza del pensamiento precipitado en un espacio  
que llamamos infancia y que no es sino un tiempo  
de horror a la completud*  
“El cuadrado nocturno”, ARTURO CARRERA

*¿Te acordás?*

*no tengo memoria sino  
de súbitos desentierros*  
“Los recuerdos con nudos, 18 de abril '85”, ARTURO CARRERA

*el infinito no llega a lo real sino inmerso en lo continuo*  
“Niños médicos”, ARTURO CARRERA

Em *Nacen los otros*, Arturo Carrera recolhe alguns cantos pré-colombianos, “encantamientos de cuna”, que tiveram “la eficacia de la poesía, que sabe de remedios” (1993, p. 28). A parteira, nesses cantos, enquanto entra e sai da casa e a rodeia, em um itinerário próprio que se define como tarefa da esperança, arremetida contra os limites e luta contra a dor propiciada por “una cantidad enorme de diablillos y seres acechantes y peligrosos” (1993, p. 29). Esse caminhar da esperança era o caminhar sagrado da vida: “En los misterios estaba ese grano que aparecía en forma de espiga en la luz. Esa semilla era la posibilidad, algo que hace volver la luz en la vida y que germina después de la vida” (1993, p. 29). De certo modo, e a partir desse momento, o Mal é e será invencível: a parteira luta contra os *diablillos* não para vencê-los senão para afastá-los,

momentaneamente, para trazer à luz à criança. Esse entre-lugar é a possibilidade, conforme Arturo e via Bataille e via Pizarnik, da poesia, espaço-tempo da junção da vida e do Mal, da infância e do sagrado:

Alejandra vuelve sensibles las condiciones elementales de esa vida salvaje (fuera del mundo): y esas son las condiciones de la poesía. La sociedad no podría vivir, añade Bataille, si se le impusieran esos impulsos soberanos que liberan los niños. Pero sí, por suerte, los niños tienen el poder de olvidar por un tiempo el mundo de los adultos, hay que partir de que, de todas formas, están destinados a este mundo. ¡La partera canta! La catástrofe se produce. (1993, p. 75)

O nascimento na vida, e isso está nos dizendo o canto da parteira, é a licença de ir contra a vida. Devir *infans* é acreditar na poesia enquanto tarefa da esperança que arremete contra o mundo tal e como está disposto. O canto-pharmakon da parteira que abençoa o nascimento é catastrófico porque, localizado entre o Bem e o Mal, além e aquém deles, cria as condições da possibilidade do dizer poético, do fazer a poesia, potência que arremete contra o mundo. A soberania, só possível por impulsos - quer dizer: intermitente e brevemente, por tanto: violenta -, não pode senão ser imaginada enquanto intensidade dentro de um *continuum*, sendo que é a recuperação sempre inacabada e infinita do momento inaugural do caminhar e do canto da parteira, a chegada no mundo na companhia dos espectros que, no final das contas, são a origem e justificativa dos cantos, das preces e da sua terrível lucidez, “puesto que la plegaria sería / todavía ahogarse en la lucidez que excluye / la desesperación” (CARRERA, 2005d, p. 26-27).

A escultura de terracota ou barro, *barrosa*, de uma mulher sem cabeça, acéfala, sustendo uma criança no seu colo para amamentá-la está na capa da primeira edição de *La partera canta*. Peça do Museu Arqueológico Nacional de Siracusa, chama-se “Kurotrophia de Megara Hyblaea”, e pertenceu àquela antiga colônia grega na Sicília, ilha-pátria dos avós de Carrera, refletindo ou espelhando, assim, os exílios e os nascimentos: “una escultura de silencio duradero: una escultura de instantaneidad duradera: el breve nacimiento .....

(CARRERA, 1982, p. 17). Entre esses dois pontos extremos, o começo e a ruptura, o vestígio: “vestigio sobre las cosas, / de las cosas sobre mí” (1982, p. 31). Com isso, o poema vai se erigir enquanto vestígio de uma escultura acéfala e vital de um espaço-tempo catastrófico e o poeta, longe da melancolia, é as coisas, aquelas coisas. E é, também, o vestígio (aqui sendo plausível de ser considerado tanto substantivo quanto possibilidade verbalizada: “yo *vestigio* sobre las cosas”), dos exílios, dos instantes duradouros, do breve nascimento, dos outros: “yo era tu cuerpo y remaba / hacia ti” (1982, p. 134). “NO TODA ES FAMILIA LA DE LOS OJOS ABIERTOS” (1982, p. 65): afetos afetantes que se afetam, reciprocamente, migrantes e / ou anacrônicos (macedonianos) e presentes e / ou ausentes acontecem ou são acontecidos no espaço-tempo vestigial do poema<sup>88</sup>. Nesse sentido, a recuperação da voz e do corpo da parteira,

---

<sup>88</sup> “Mi poesía no es autobiográfica sino una memoria de ella. Una memoria de la “autobiografía inmemorial” en todo caso –de la especie. Creo en esa forma absoluta de la autobiografía, pues toda la literatura es absolutamente autobiográfica y negativamente referencial”, dizia Arturo na entrevista com Nancy Fernández (2003, p. 20), explicando a paráfrase macedoniana. Nessa direção vai apontar a própria Nancy Fernández quando afirmar: “En esta poesía que podríamos llamarla *autobiográfica*, el tiempo inmemorial del yo coincide con el de la especie, como una suerte común entre lo perpetuo y lo puntual. De esta manera, los versos toman la medida del tiempo, ya sea en su extensión o en la

do seu canto, significa a afirmação da indissociabilidade do tempo e do espaço na intensidade e nas suas quedas, quebras e rupturas: “Lugar y tiempo son linealidades que se cruzan a cada momento en su poesía. El lugar se hace tiempo. El tiempo se manifiesta gracias a la memoria” (CHEFJEC, 2014, p. 47). Nessa direção, Nancy Fernández afirmava: “Carrera piensa desde una concepción de continuo donde el tiempo toma la medida del acontecer y su despliegue juega con los extremos de la coexistencia y la simultaneidad” (2008, p. 159). Esse é o estatuto do “lapsus del espacio intenso” (1982, p. 58), que aparece aqui e que bem poderia, postulando uma leitura crítica dos textos de Carrera não enquanto separados ou delimitados por etapas rígidas senão enquanto integrados por linhas de força seriadas que vão se definindo como o movimento da ressurgência do mar, se constituir na nossa guia na procura do intenso instante soberano na sua poesia.

O devir *infans* aparece, de uma forma brilhante e soberana, no poema que abre *Arturo y yo*, de 1984, “Un día en “La Esperanza””. Talvez esse poema seja uma das manifestações mais perfeitas da imagem-conceito de *carmen perpetuum*, o que dá ao poema o movimento (barroco) das vagas do mar, a cadencia de uma partitura minimalista<sup>89</sup>, a

---

brevedad del instante, permitiendo la captación de la eternidad en lo simple y dejando que a partir de allí, cobre impulso la vivencia inestable de la irrupción espontánea, artificialmente ingenua. (...) El tiempo (y el espacio), en Carrera, no se mide en la generalidad de grandes ciclos, sino en los momentos cuando las imágenes suspendidas, devienen sensación” (2008, p. 58).

<sup>89</sup> Sendo o minimalismo alguma coisa entre o que diz Arturo (“La única música o el único minimalismo musical ligado a la poesía es el del ritornelo, porque es la música del territorio de la infancia. Que tiene un ritmo aparente, un simulacro de ritmo” (em FERNÁNDEZ, 2003, p. 19) e o que imagina seu amigo Héctor Libertella (“Minimalismo. Es el lento, imperceptible cambio que la luz produce

prática da ruptura (“rotura” é o anagrama de “Arturo”, conforme Antelo “um significante em rotação”: “da mútua exclusão entre significante e significado deriva então a diferença original sobre a qual, em última instância, está assentado o sentido” (2008, p. 65)) irruptiva própria da intensidade em uma determinada extensão, que será agora não só tempo (o tempo da infância, da memória) senão também lugar (o campo, o espaço pampiano pringlense). Sobre isso se detinha Arturo Carrera em 2006:

Lo que yo puedo llamar humildemente experimentación posterior a *Escrito con un nictógrafo* y *Momento de simetría* es el libro *Arturo y yo*, y provino de mi estudio de la tesina universitaria de Cesare Pavese, sobre Walt Whitman. De ella tomé la idea de producir un extenso poema con núcleos temáticos específicos, que produjeran el efecto del poema llamado por los latinos **carmen perpetuum**. Es precisamente allí donde entreveo un eslogan posible y practicable en mi obra: “la concisión en lo extenso”. (2006, p. 5)

O trabalho da interrupção, continua explicando Arturo, provém, aliás, da ideia mallarmaica do “fio condutor”, “le fil conduteur latent” (MALLARMÉ, 2011b, p. 5), e tem a ver com o verosímil, o verso livre e o poema em prosa. A reunião desses elementos estará dada pela influência estranha ou estrangeira (“une influence, je sais, étrangère” (2011b, p. 6)) “de la Musique entendue au concert” (2011b, p. 6), fazendo do poema “une partition” (2011b, p. 5), da sua leitura em voz alta um canto, e do

---

en poquísimos objetos, y en el breve lapso que va de las seis a las siete de la tarde. (Confirmar)” (2009, p. 19).

conjunto, uma Sinfonia. Agora, essa música mallarmaica é trabalhada, em *Arturo y yo*, a partir da prática da pintura oriental *sumi-è* que, como explicará o próprio Arturo muito depois, em “1982: Juanele”, texto do ano 2009, tinha muito a ver com a poesia de Juan L. Ortiz e a sua “prueba de soledad en el paisaje”<sup>90</sup>:

Están el blanco y negro de la tinta, porque se pinta sobre el papel y casi no se aplica color. Podría decirse que es una especie de boceto en negro y blanco. La tinta se prepara con hollín y cola, y el pincel es de pelo de oveja o tejón; se confecciona así para que absorba mucho fluido. El papel debe ser delgado y absorberá, también, mucha tinta. De modo que si el pincel se demora mucho, el papel se rasga. Las líneas han de dibujarse lo más rápidamente posible y en la menor cantidad. No se permite la deliberación, ni el borrado, ni las correcciones. ¿Qué quiere decir todo esto? Que el artista debe seguir su inspiración volcando la energía de su espíritu en esos trazos, sin hacer demasiadas concesiones al realismo. Aquí otra vez la semejanza con la práctica de Pollock adquiere nuevo sentido. El papel, el soporte es el que realiza la obra sin que lo sepa el artista que se mueve, diríamos en Occidente, con movimientos “inconscientes”. (2009d, p. 80)

“El campo destruyó el dolor / y eso se percibía como prueba de soledad / en el paisaje” (2014b. 265), inscreverá em “La familia”, poema também de *Arturo y yo*. A confluência da poesia, a música e a pintura é o substrato

---

<sup>90</sup> A associação entre a pintura *sumi-è* e a “prueba de soledad en el paisaje” volta a aparecer na série de poemas reunidos em *Fotos imaginarias con nieve de verdad*, de 2008. A atenção do momento e o seu registro definitivo desenha uma figura de poeta e um se posicionar frente ao mundo: “Sólo en la fusión o atención de / las formas de los cristales que son la clave del secreto / dominaremos, venceremos, cumpliremos / “la prueba de soledad en el paisaje” (2008b, p. 20).

de uma ideia nova da Natureza, do ritmo (o mistério-ritmo) e da vida, que outorgará, finalmente, à poesia a tarefa da esperança:

(...) las variaciones sigilosas de una idea nueva de Naturaleza: aquella que miramos desde el cuadrado de la página, en los versos, en las sílabas, en los acentos, en su sonido, en los intervalos repetidos pero diferentes – lo que rememora una noción de ritmo distinta, también nueva, la que acepta que el ritmo no es únicamente una mueca de repetición sino una puesta en marcha de una acción. Y entonces lo que miramos es también la vida, la otredad de la vida del otro.

Para los poetas que nacimos en la provincia, cerca del campo, de esa ventana a la Naturaleza, en la página su resonancia tiene un sentido de esperanza. (2009d, p. 67)

Arturo Carrera encontrou no devir *infans* o caminho para pôr em prática o *carmen perpetuum*, o sentimento do tempo e seus vértices e vórtices e a alegria (que fazia do poeta, segundo Juanele, um ser perigoso para a sociedade “porque presenta la conciencia de la felicidad perdida. Es decir, de la justicia perdida” (em FERNÁNDEZ, 2003, p. 18)) de tentar captar (e captar, com sucesso e só as vezes, e de forma súbita) a vida de uma forma rotunda, tal e como deixava inscrito a partir da epígrafe de Suzuki que abria *Arturo y yo*: “La vida es una pintura **sumi-é** que debemos ejecutar de una vez y para siempre, sin vacilación, sin intelección, sin que sean permisibles ni posibles las correcciones” (2014b, p. 233). O ritmo e a concretude do poema vai se definir “no en la percepción sino en la captura” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 52). O poema, de novo, é o canto e os passos da parteira, o desenvolvimento da tarefa da esperança.

“Dejé de escribir porque ese poema ya había sido escrito”, disse Daniel Link para si depois de ter lido “Un día en “La Esperanza”” (*apud* SCRAMIM, 2011, p. 169). E, não por acaso, Susana Scramim escolheu esse mesmo poema para vincular as poéticas de Juanele e de Arturo a partir da distorção, que pode ser conduzida tanto pelo procedimento da transfiguração mística quanto pela via erótica da experiência interior: “A união requerida do humano consigo mesmo e com o mundo é similar àquela que os místicos experimentavam nos estados estáticos para quem a união com a divindade tem o sentido de perder-se do “eu”, produzindo uma experiência interior” (2011, p. 162). Por isso, o que Scramim afirma, retomando Bataille, sobre Juanele, bem poderia ser imaginado também para Arturo:

Retomando as características da experiência interior de Bataille, percebemos o quanto esse ir e vir entre natureza e cultura na poesia de Juanele tem a ver com uma posição erótica diante do mundo, porque permeada pela interrogação, pelo questionamento de si por meio da relação com o outro que já não é idêntico a si mesmo e sim um ser atravessado pela angustia da perda de si. (2011, p. 162)

A parteira cantava rodeada dos *diablillos*: a vida e a morte no canto eram nos apresentadas como indiferenciadas partes de um contínuo que se estendia entre a vida e a morte, entre a morte e a vida, em um tempo cíclico do sagrado onde a palavra na sua descontinuidade infinita e insistente não podia ser senão catastrófica.

A distorção, finalmente, na sua brusca alteração sensorial, aproxima as coordenadas temporais e espaciais. O campo pampiano, no caso de Carrera e sobre todo aquele re-criado na memória, é o espaço-tempo da experiência interior, da soberania da intensidade:

(...) a paisagem autobiográfica se configura no campo, entretanto, esse campo está distorcido, parte da realidade mais imediata da vida campestre e transmuda-se em espelho para a experiência mais complexa e indecifrável: a do campo do desejo. E Esperança de espaço geográfico, pequeno povoado do interior da Argentina, se trasmuda em um lugar de experiência interior que promove na escritura que se pratica no poema um autoquestionamento dessa escritura mesma, ou seja, pergunta-se por sua origem que é enigmática e não encontrável, pergunta-se por sua finalidade, que é sem fim, e por seu gênero etc. etc. (2011, p. 169)

O campo será, com isso, além ou aquém do campo concreto, o campo anacrônico da (economia da) agricultura familiar, prévio às monoculturas transgênicas das multinacionais, o campo da memória e o campo do desejo, obliterando as divisões e diferenças entre o espaço interior e o espaço exterior, entre o eu e as coisas, entre o tempo presente e o tempo passado. Precisamente ali, nessa grande extensão sem aparente finitude, miragem da terra, o poema configura-se “como um lugar erótico de atravessamento de nós mesmos” (SCRAMIM, 2011, p. 171), continuidade onde convivem até perder as identidades a parteira, a criança e os *diablillos* e os outros *seres acechantes y peligrosos*.

A ação começa sendo narrada já desde o conflito por Arturito (aliás: quem é esse Arturito? Arturo Carrera, o poeta, ou Arturo Carrera pai, que assinava as cartas que enviava para a sua namorada como “Arturito”?):

Martincho y Luciana  
me tiraron pasto podrido  
y después Juan me escupió  
el agua verdinegra del mate  
sobre la libretita y el pantalón

Esther (28 años) salió a defenderme.  
¿Qué le hacen a Arturito?  
No le tiren pasto a Arturito  
que está escribiendo

Pero Arturito no sabe escribir.  
Arturito es pasto de las llamas  
de los niños (2014b, p. 237)<sup>91</sup>

Versos breves e com escassa pontuação, construídos a partir de uma dicção infantil (o sobrenome a partir do diminutivo: “Martincho”; a importância ressaltada da idade daquela pessoa que tem juízo e defende àquele que está sozinho e afastado e se encontra em desvantagem

---

<sup>91</sup> Na primeira edição do livro, aquela da Ediciones de la Flor de 1984, o poema está dedicado a “Esther y Martín Bruzzo”, provavelmente os mesmos que aparecem no espaço do poema. Essa dedicatória, como muitos dos textos que acompanhavam os poemas (sejam prefácios, posfácios, contracapas, orelhas e dedicatórias), foi apagada da edição da poesia reunida de 2014, *Vigilámbulo*, debilitando com isso a potência do poema e emagrecendo o universo que propunha cada uns desses livros sempre corais, sempre, de certo modo, coletivos.

numérica: “Esther (28 años)”); o giro coloquial da língua: “salir a” por “atuar rapidamente”; o tratamento de si como outro – se refere a si próprio desde uma terceira pessoa do singular e não desde a primeira - pelo nome em diminutivo que, provavelmente, foi dado pelos outros e pelo qual costuma-se responder e que aparece repetido várias vezes, sempre que há verbo, o que demonstra, no final das contas, um incipiente uso da língua, pelas construções básicas de sujeito – predicado, estando o sujeito sempre expresso e nunca tácito) que enumeram, quase que choramingando ou gaguejando<sup>92</sup>, os atos de escatológica violência que Arturito sofreu há pouco, impressão que dá o uso do presente do indicativo e, colado dele, o passado perfeito. O universo da escrita - o fetiche da escritura materializado na *libretita*<sup>93</sup> e a disposição meditativa do corpo de Arturito, afastado do coletivo na sombra de uma palmeira -, podemos imaginar, é o que produz ou provoca a zombaria e a prematura profanação do sagrado (mas isto por parte, ao mesmo tempo, dos dois grupos: ruptura do encanto da escrita pela irrupção da violência por parte dos amigos de

---

<sup>92</sup> Diz Arturo sobre “el tartamudeo”: “Ni corte, ni plegado, ni doblez o doble robo como en el cut-up, sino “multiplicidades en direcciones crecientes”. El **tartamudeo** resulta entre ensoñaciones e ideas. Grumos de ideas, citas o noticias de nosotros mismos que se van desterritorializando como nubes unas en otras”. Es casi una “definición” de lo que hago. Ganas de vivir que van saltando como ranas en la fálaz realidad de ese “instante absoluto” –el **carpe diem** del poema” (em FERNÁNDEZ, 2003, p. 16).

<sup>93</sup> A *libretita* de Arturito se encontrará disposta enquanto *potlatch* em outra cena entre amigos: “Hablo de Alejandra Pizarnik y de su misterio, que era el de su voz. ¿Hay algo más misterioso que la voz? Yo me extraviaba en su voz y ella aprovechaba esa desaparición para robarme la lapicera nueva o mi libretita. Y al mismo tiempo me mostraba ese cuadrado del Bosco donde hay un prestidigitador y un bobo que lo mira embobado, y una mano boba que se apoya en un monedero medieval, acaso falso, del que extrae unas monedas cuadradas, de oro” (1993, p. 69). Devir infans, devir bobo, devir Arturito: devir menor que, dirigindo-se na direção de uma inocência do mundo, não consegue senão a interrupção e o dano para si. E ainda assim, passe de carambola, a amizade e o afeto saem robustecidos.

Arturito, ruptura pela mentira e a simulação da escritura por parte do próprio Arturito que ainda não sabia escrever e estava fazendo de conta que). Nessas três primeiras estrofes, então, todo já está colocado: os personagens, o conflito, o tempo e o espaço. O desenvolvimento daquele dia na Esperanza será disposto na longitude do poema e, como o terreno do campo, terá as suas regularidades e irregularidades, extensões planas e saltos abruptos ou buracos supressivos. O percurso do dia e o percurso do poema são uma e a mesma coisa: um *continuum* indiferenciado de vida e escritura, passado e presente, memória, pensamento e sensações.

O espaço do poema está habitado por um amplo leque de imagens sensoriais. Algumas estrofes bem parecem se aproximar à forma clássica do haicai na disposição da ordem do universo:

Los chiquitos bajo la palmera más amplia  
y el dálmata sobre las manchas de luz en  
copos que filtraban las lentísimas hojas  
acribilladas (2014b, p. 238)

O foco do poema vai variando de estrofe em estrofe e, assim, desde aquela cena inicial narrada pelo próprio Arturito, alternativamente em primeira e terceira pessoa, se passa a um narrador em terceira pessoa por fora da ação que, se afastando, descreve às crianças e o campo e começa a esboçar afirmações de índole poético-filosófica. No amplo espaço do poema, na extensão aparentemente infinita do campo, há lugar

para multiplicidade de vozes, com seus tons e entonações, ritmos e prosódias, concepções e respirações do mundo<sup>94</sup>.

No golpe da contingência a transcendência desaparece: “Imanência absoluta. Nenhuma transcendência” (ANTELO, 2008, p. 77): a partir daquela espécie de transmigração mística-zen do mundo ao redor no sujeito, o corpo ganha outro estatuto que implica, decididamente, uma oposição aos padrões estabelecidos e contra os quais a poesia se debate<sup>95</sup>:

Forzar  
el ideograma de la alegría:  
el cuerpo como único retrato,  
único espejo, único pie de la temible  
locura.

---

<sup>94</sup> Ana Porrúa traça a partir das vozes o itinerário da escrita de Carrera desde o preto do nictógrafo até seus últimos textos: “Sobre lo que se oye trabaja el poeta (aunque también sobre lo que se ve) porque lo audible es su materia; pero además, el poeta es el que escucha atentamente a los otros, a las tías y los tíos, a los vecinos, a la abuela del Coco. Toda la poesía de Carrera podría pensarse, en este sentido, como un trayecto que va de la escritura a las hablas, o mejor, de la escritura como experimentación con la grafía y el significante, a la recuperación de las hablas para la poesía” (2006, p. 13). Sergio Chefjec, por sua vez, também chamará a atenção sobre a presença desse conjunto de vozes que, segundo ele, constituem um dispositivo que produz um questionamento constante: “El dispositivo de Carrera consiste en prestar la voz a distintos emisores o testigos que se esconden tras su propio murmullo. De ahí la sensación de estar frente a una poesía que cuestiona las propias premisas. Distintos testigos y diferentes formas de decir, hablar y predicar” (2014, p. 25). As vozes, sua escuta e escrita, sua lembrança e retenção, formam parte, assim, de um trabalho paradoxalmente arqueológico poético e desgastante com a memória que, reconstituindo o passado, intervém no presente.

<sup>95</sup> “Mientras escribo, todo se desvanece / menos lo que contemplo”, dizia o poema “La mañana” de *Arturo y yo* (2014b, p. 310). A concentração na tarefa da escrita permite a aproximação ao mundo até chegar à dissolução de tudo aquilo que não é comunicação do poeta com as coisas.

Forzar la música de los nombres que se  
arrastran en la cacería de los estrechamientos  
y besos y gestos del amor e innumerables  
abrazos.

Forzar y destruir todo simulacro de Belleza y  
atender el disimulo de estas bandadas de loros  
querellando a lo lejos, en las nubes,  
como ranas. (2014b, p. 239)

A voz poética se apresenta como um corpo deseante postulando a relevância dos corpos como primeira política, como primeira poética, em pós de destacar o mínimo: o nome e a sua sonoridade, o gesto amoroso, o mundo que está sendo habitado no aqui-agora. *Carpe diem*: a voz do poeta corta e recorta, *carpe*, escande o corpo dos simulacros e padrões da Beleza para definir os contornos da possibilidade da experiência interior e o abandono no erotismo. Agora, subitamente, a “maldita música country”, paradoxalmente influência estranha e estrangeira como queria Mallarmé, irrompe no campo - pringlense, do poema e do desejo<sup>96</sup> - e o recolhimento silencioso vê se dificultado até se confundir com o mau humor. A distorção acelera o ritmo do poema e desordena tudo aquilo que parecia se conduzir na direção de uma proposta de vida. Essa interrupção, a sua vez, vai ser cortada por outra, mas desta vez de um modo ainda mais abrupto: a tipografia vira negrito e o tempo do poema se instala na proximidade do presente em um diálogo entre Arturo-poeta-pai e seus filhos, Fermín e Anita, aos quais fala em um “vosotros” totalmente

---

<sup>96</sup> “Si, en término de Marcaccio, el paisaje es una palabra llave en Lezama Lima, a partir de Arturo y yo el campo será eso mismo en Carrera, en el misterio de su extensión infinita que da forma al deseo de la lengua y a la lengua del deseo”. (FERNÁNDEZ, 2008, p. 36)

bizarro, tanto para a cena pai-filhos, quanto para o espanhol rio-platense e as convenções poéticas dessa época, década de 1980. Como vimos, esse *continuum*, que foi sendo estabelecido pelo poema no seu reflexo ou, melhor dizendo, na sua transmigração do campo e a sua extensão, já teve várias interrupções e irrupções. Delas surge ou se manifesta a intensidade: *carmen perpetuum*. Ostranenie (остранение) do poético –

**Fermín y Anita** –dije anoche.  
**¿Cómo luciré ya para vosotros, con este  
 sombrerón fantasma y estos huesos porosos  
 con el ligero dolor del mundo: ¡bufón!  
 y con este bastón y esta caperuza y este  
 sonajero contra el rumor de una indestructible  
 carcajada**

**Es la madrugada y estoy sollozando todavía,  
 mordiendo la servicial almohada y  
 comprendiendo que ustedes no están para  
 saltar como monitos en nuestra cama**

**y yo buscaba mi libretita de apuntes  
 mi libretita de apuntes  
 con mi terco dolor en “la boca del estómago”.**  
 (2004b, p. 240)

- a cena porque abrupta, intensa, porque intensa, volta baralhar a configuração do poema, retomando a *libretita* e com isso, e de forma imediata e metonímica, a ação do começo que tinha sido deixada do lado no fluxo do poema. Clímax e anticlímax, ali onde parece vai se manifestar a epifania o tom do poema vai descendo até quase se apagar para,

subitamente, começar de novo, recomeçar com outra cena. E esse ritmo, porque não permite o descanso nem a pausa, é também intenso: escansão da extensão, a partícula do intenso impede o repouso e mexe o corpo do leitor. Aquelas três estrofes, que poderiam ter aparecido perfeitamente isoladas e se definir enquanto poema autónomo do resto, se dispõem na oposição absoluta daquela via política-poética que tinha anteriormente cortado o devir da história de Arturito e a violência dos amigos. O sentimento é outro: a dúvida, a dor. O tempo passa e a pergunta (imaginária) para os filhos não tem fechamento senão na dor no centro do corpo, justo no meio do poema.

As cenas se espelham: Arturo adulto, perto da sua *libretita*, soluçando como aquele Arturito, fazendo de conta que escrevia nessa mesma *libretita* (o fetiche é anacrónico) e sendo atacado por seus amigos, escandindo os versos no ritmo das lágrimas. “¿**debo** escribir?” (2014b, p. 241), se perguntam, esse e aquele, Arturo e Arturito, preto sobre branco, branco sobre preto.

Oh Poeta,  
el rayo de la pequeña confianza  
te alimenta. (2014b, p. 241)

súbito alguém diz, chegando sem avisar e irrompendo no campo do poema. A quem pertence aquela exclamação tópica do universo poético? Por que o poeta é nomeado com maiúsculas? Não há tempo para responder as questões: o poema continua avançando até se deter no

pequeno milagre, a iluminação, que confunde os tempos e os espaços, que transtoca a generalidade em particularidade, que mexe com o eu e regala a breve iluminação gratuita:

Y el campo del Ser Humano,  
el campo de su Eternidad: Tomábamos  
el té y Martín dijo, como Séneca, la  
vida es **breve**. (2014b, p. 242)

Martín, Martincho, devem Séneca (e Séneca devem Martincho), e em uma situação corriqueira chega ao mesmo pensamento que teve o filósofo, dando por terra a cronologia evolutiva da história e a hierarquia e autoridade do pensamento. Porque a vida, como a pintura sumi-é, aprendemos, deve ser executada de uma vez e para sempre, de modo definitivo, final, cada vez. O dia em La Esperanza, que foi este e que foi aquele, que foi vivido tanto por Arturito quanto por Arturo, no passado, no presente e no tempo absoluto da memória, vai se encerrando. “del campo de la diferencia / del campo de la repetición” (2014b, p. 243) chegam os últimos barulhinhos: as pombas, a água da torneira, a chuva que cai, os louros e os grilos. O campo parece tragar e dissolver tudo na noite. O dia acabou e com ele o poema, que está se apagando no que vai permanecer.



## Libretita

*¿No es así el dicho?: «El poema comienza al mismo tiempo que el tiempo».*  
Fastos, ARTURO CARRERA

“El sistema de placeres que yo invoco ahora es mínimo: cambiar la metáfora por otra figura menos jactanciosa, la metonimia, que liga las palabras y las cosas mediante leves y rústicas asociaciones” (2012, p. 20), afirmava Arturo Carrera em “Misterio ritmo”. E continuava: “Incorporar fragmentos de conversaciones, decires de niños o viejitos y gente común que charla con un poco de rima apenas, y siempre con un desenlace como un derrumbe, como una decepción que intensifica lo viviente... Porque todo final, como quería el Dante, también decide la diferencia entre prosa y poesía” (2012, p. 20). As vozes dos outros sempre estiveram presentes no trabalho de Arturo, desde o seu primeiro texto até o último. O convite desses tons faz do espaço do poema um espaço do convívio e transformam o fazer a poesia em uma coisa no caminho entre o informe (assim foram por ele próprio denominados os seus primeiros textos) e o registro (tal como foi praticado, por exemplo, por Georges Perec mas com uma apropriação diferente dos materiais), profundamente marcada pelos trabalhos da memória e por uma concepção *amorosa* da voz: “La voz cada vez más humana a pesar de la guerra, que todavía nos sigue nutriendo con su riqueza de deseo y su miseria de explicación” (2009h, p. 29).

Essa tarefa assume seu máximo desenvolvimento em *El Coco*<sup>97</sup>. Na distância, desde Arlés, na França, Arturo foi pedindo e recolhendo testemunhas e lembranças sobre o Coco, trabalhador público com *capacidades diferentes*, Pringles e alguns dos seus habitantes, familiares e amigos. O texto, assim, vira mosaico em movimento da cidade, com várias vozes emergindo e se manifestando, dispostas em pequenos textos entre a prosa e a poesia, entre a crônica e a instantânea fotográfica. A recuperação dessas vozes mexe o espaço do poema porque com elas entram, também, os corpos dos falantes e assim, por exemplo, a “disonancia infinita” dos gestos trágicos no rosto e no corpo com Parkinson da avó do Coco (2003, p. 31) escande os versos e faz do poema um “Pequeño Tratado de Prosodia” (2003, p. 33) e da comunidade dos amigos de Arturo um coletivo cuja entonação ganha outra intensidade, outro ritmo, outro acento, outra felicidade:

XXIII.

Intento captar qué ritmo, qué remota prosodia rige lo que habla la abuela.

Lo que yo atribuí a la voz del Parkinson, muy pronto se apropió de nosotros. Empezamos a hablar –yo, sobre todo– con esos “tremores”, con ese grito oscuro. Y lo que había empezado en la abuela hacía unas horas, se extendía ahora como las rachas del grillo...

Al salir, ya de noche, de la casa del Coco, comprendemos que los chicos hablan así también; comentan el partido así. Como si más allá de la voz y de los acentos laboriosos, otros

---

<sup>97</sup> *El Coco*, antes da pequena edição da Vox e com algumas leves variantes, foi um capítulo de um livro coletivo, chamado *Historia de la vida privada en la Argentina* e organizado por Fernando Devoto e Mirta Madero.

timbres nuevos, otras intensidades se hubieran despertado  
para nosotros como un brío

como otra inesperada tonalidad. (2003, p. 35)

A surpresa da vida do outro no próprio corpo evidencia a não rigidez da identidade e uma nova definição da felicidade no se deixar tocar pelo outro. A vida, assim, se descobre pura potência afetiva em ato, conectada aos outros pelas sensações e as vozes, em uma rede em constante e intensa expansão. Nessa direção pode ser lido o texto XXXI, a citação de Deleuze – disposta em verso - sobre a crônica moderna enquanto escrita da vida a partir do acidente e não a partir de uma essência do sujeito. Nas quedas e cortes da subjetividade, então, se desenha outra identidade conformada no convívio com os outros. O registro da poesia, assim, quer atingir esses instantes porque será neles que o sujeito, se perdendo, acaba se achando. Como o Cruz e Sousa de Leminski, as identidades, no final, são confundidas na ressonância da voz do poema:

XLIX.

“Yo también soy el que mira el plano de la ciudad de su  
infancia y no comprende.”

Que yo traduzca hacia mi otro sentido: el de la lejanía, que  
nos acerca a la infancia. El sentido de una “medida de la  
discapacidad” que me transforma en el que busca  
disfrazarse, ensayar el pasito, saltar apenas para medir cada  
piedra, cada diferencia de tierra entre las piedras. Y alcanzar  
así una noción dificultosa: algo que me estrecha en lo  
viviente a la saliva que salta cuando empieza a hablar el  
Coco. Yo negro como la noche y él reluciente como un dios

que escupe con estrellas. Para que nadie y todos seamos esas mismas siluetas encendidas por el atardecer, cuando todo parece estirarse hacia la vida de la luz más débil, que también se aleja.

(...)

Y yo.

Y vos. (2003, p. 65)

O afã do Coco é mudar o mundo, diz um dos últimos *quadrinhos* do texto, datado em 1999 em Arlés. E é um trabalho diário, cotidiano, marcado “por la fuerza de un gesto que está lejos de / toda evidencia y cerca de nuestro cada día” (2003, p. 70). Acaso não era essa a tarefa da poesia? Mas, será que a tarefa da poesia pode ser igualada ao trabalho de um gari com capacidades diferentes? Sim, nos diz Carrera através do Coco ou, talvez e melhor dizendo, o Coco através de Carrera.

O procedimento do registro<sup>98</sup> voltará a aparecer no seguinte texto, *Potlatch*, onde os finais de cada “capítulo” estiveram a cargo de uma “Data”, reunião *ready-made* em prosa ou em verso, indistintamente dispostos, de diversas vozes e testemunhas sem identificação de pessoa, idade, tempo nem lugar, que constroem ou reconstroem uma história do dinheiro na infância ou do dinheiro conforme o menor (a epígrafe de *Potlatch* pertence a Kafka), seja uma criança, seja uma pessoa pobre ou alguém preso em uma crise econômica. Tanto os poemas como as “Datas”

---

<sup>98</sup> Conforme Chefjec “un relato del desvanecimiento: la poesía es lo que se disuelve cuando algo es contado, de ahí la máquina verbal un poco desacoplada que deriva de esa transformación: lenguaje de la memoria y discurso de la cultura, anécdotas de la vida, perfil de una idiosincrasia y nostalgia de la vida en el pasado” (2014, p. 51).

pesquisam o vínculo entre o poema e o consumo ou, com Bataille, o dispêndio. A poesia, como nos primeiros textos, como sempre, vira “oro” para Arturo, sentido e valor em perpetuo eco, perda e ganho indissociáveis, merda e moedas, gratuidade voluptuosa e gozosa, afeto. Porque, por fim, o que perpassa essas vozes é o murmúrio do afeto, se levantando a história do dinheiro na infância, a partir daí, como a tentativa por encontrar o toque do surgimento do valor, ali onde a moeda deixa de ser um objeto maravilhoso para se converter na parte fundante do fluxo dos corpos e das coisas. O espaço-tempo do poema se consolida, assim, como uma tentativa do conhecimento sensível.

A escanção da história em moedas permite aos trabalhos da memória a possibilidade de outros cortes e outras temporalidades e, na indistinção entre o prazer e a dor, o ressurgimento do mistério. O dinheiro, metonímico como o desejo, vira agora alegoria sempre inacabada, em constante movimento, representação e encenação:

Pringles, 4 de enero de 2004.  
 Viene un chico a la puerta y grita desde afuera:  
 “Señor, ¿tiene una monedita?”  
 Abro la mirilla grande de la puerta negra,  
 le digo entre los relieves oscuros: “¡Sí, ya  
 vuelvo!” Y voy hasta la caja donde guardo  
 los títeres de guante; me calzo uno y  
 lo llevo hasta la mirilla, ahora Boca del Teatrino:

- ¿Sfiiiiiiiiiiii? –y el chiquito se ríe.

Y el títere de la moneda le da la moneda.

¡Por suerte no soy yo!  
 El títere de la moneda le da la bienvenida a mi puerta.  
 ¡Por suerte no soy yo!  
 El títere le dice que todos los remordimientos  
 son esa monedita trucha que le da.  
 Que todo el dinero del mundo  
 es su mentira que le entrega.  
 Que toda la falsedad de la Tierra cabe  
 en nuestro dolor, en la mísera alegría  
 de ese instante: “¡Gracias, Señor,  
 hasta mañana!” (“Títere de la moneda”, 2004, p. 190)

Para apagar a culpa que a esmola representa, o poeta encena de improviso um ato mágico: a aparição de um títere da moeda, a quebra do corpo se justificando no dom, a representação sendo “el derroche por otra vía” (CHEFJEC, 2014, p. 43). Mas a criança entende o gesto e não esquece a distância: continua o chamando de “Señor”. A moeda define os atantes, se colocando no centro do intercâmbio, dispondo a alegorização dos significantes, das sensações e dos gestos na intensão anacrônica do presente.

A captura metonímica do registro gera vestígios e será a partir deles, e não tanto das anotações imediatas do registro, que a escrita tome corpo e que o escriba não cesse nunca de sumir e se apagar. A anedota conta que as fotos feitas por Arturo Carrera e sua filha, Ana, durante a grande e extraordinária nevada de julho de 2007 em Buenos Aires, foram perdidas na passagem da máquina fotográfica ao computador. A série de poemas intitulada *Fotos imaginarias con nieve de verdad* será, assim, a escrita desses vestígios na tentativa por proteger no grafo os instantes mágicos de brincadeiras sob a neve nas ruas do inverno portenho:

Que no se borre todavía  
aunque las fotos se perdieron,  
tu sonrisa de ayer  
bajo la nieve. (2008b, 3)

A quebra da fotografia enquanto recurso contra o esquecimento coloca na atividade posterior da escrita o anseio ou a vontade por resgatar aqueles instantes fotografados, aparecendo a vaga ideia, aqui e ali, de que aquilo que se perdeu foi algo mais do que a foto enquanto documento ou lembrança. Foi, talvez, uma réplica miniaturizada da vida, o pequeno e fugaz monumento de um tempo mágico: “¿Cuál era, de entre todos los copos, / nuestra vida?” (2008b, p. 4). Foi, talvez, a possibilidade de, graças ao contato, atingir o mundo: “al comprender que sólo a partir de su pérdida / el mundo puede ser rozado y otra vez // temido” (2008b, p. 19). Foi, talvez, “un resto de felicidad que casi alcanzamos” (2008b, p. 25). A escrita vem reparar a morte da fotografia, a dizer aquilo que foi detido em bits no tempo feliz da nevada e logo depois perdido no processo tecnológico. A dimensão do tempo é a dimensão da perda. Aquele registro primeiro, mais uma vez: registro *sumi-é*, dobrou em dois a memória, o espaço tempo onde os copos continuam caindo: se o sucesso da nevada era de por si extraordinário (“Fue esta única vez: la gran nevada” (2008b, p. 23)), a perda do seu entusiasmado registro fotográfico o faz ainda mais misterioso, ainda mais aurático:

Sin embargo en la memoria, ahora,  
 nos queda el abanico leve, el limpiaparabrisas  
 de un instante que hurtó la plenitud de  
 otros instantes. Ese tiempo apenas que vivimos para  
 decir: “¡somos eternos en la levedad pasajera!”. (2008b, p. 7)

A memória, frágil *continuum* de interrompidos instantes auráticos, descobre nos vestígios da vida uma plenitude cotidiana embora parcialmente esquecida que, como os copos da neve caindo do céu, mistura de graça, gratuidade e acontecimento, fugazmente evidencia nas sensações corporais o mistério. A neve da “estación más antigua del mundo” (2008b, p. 26) mexe o tempo cronológico instalando no presente uma série de intermitências da breve eternidade que fazem da intensidade a medida da extensão e assim, por exemplo, a luz da neve traz uma canção de ninar cantada na infância de Ana que tinha sido, ao mesmo tempo, escrita em um dos textos de Carrera dos anos oitenta.

Essa série de poemas da nevada extraordinária será incluída mais tarde, em 2010, em *Fastos*, cujo prefácio explicava: “Día feliz, *fastus*, derivado de lo lícito y permitido. (...) Un continuo de fastos conservaría la memoria de algunos hechos notables y de esos días felices que a veces nos precedieron” (CARRERA, 2010b, 9). Fastos das sensações intermitentes que começaram sendo registrados e acolhidos nas “libretitas de panadero, adonde cae el polvillo de una pasión: escribir escribir escribir, o lo que es igual a: “no poder dejar de pensar nunca en lo que había experimentado **aquel** día...” (2010b, 9). “La frase fastuosa”, como afirmava Sergio Chefjec, “vendría a rescatar al ingenuo momento de la amenaza de disolución en su misma fugacidad” (2014, p. 30). A escrita

constante, do dia a dia, nas libretitas, descobre seu fim: como a gota de água que cai sobre a pedra, o registro tenta na sua insistência atingir aquela experiência armazenada na memória que não deixa de voltar e se escrever, intervindo no presente, tocando o corpo, produzindo ou fazendo consciente a felicidade vestigial:

Que me quedara con la sensación  
como en la luz de un fruto,  
como un vestigio imantado porque

*allí habitaba la felicidad.* (“Y niños; sí, niñas”, 2014i, p. 72)

A vida, como os poemas, é concebida enquanto extensão de intensões, quer dizer: *carmen perpetuum*, espaço-tempo do “infinito que llega a lo real / disimulado en lo continuo” (2010b, p. 25). A escrita do registro quer desenhar ou imaginar esse fluxo do contínuo temporal onde, em algum ponto, poema e vida são uma e a mesma coisa: “... porque al pasar el Tiempo y no escribir / ya no puede retomar el hilo de lo vivido” (2010b, p. 30). Por fim, nas suas libretitas as linhas da escritura, do tempo e da vida se entrecruzam e deixam como rastros desse encontro animações suspensas, epifanias, vestígios “de las formas antes / de que entraran de nuevo / al mundo de las cosas” (2010b, p. 43).



## Mirá, papá

*¿No es la inocencia  
la ley del deseo?*

“Besos”, ARTURO CARRERA

*Cada imagen de la infancia pone en nuestra razón  
el peligro de su música,  
la medida de un tiempo que volvió más confusa  
cada palabra de la realidad.*

“Abuelo, ¿fauno?”, ARTURO CARRERA

*La poesía crece, imperceptiblemente, como la electricidad. (...) Mi pasión  
es esclarecer la presión que ejerce la infancia sobre los instantes de su vida  
posterior, entendiendo que también la vida posterior es eléctrica.*

“Nota” em Revista *El Cielo*, ARTURO CARRERA

Uma concepção de mundo se descobre na organização formal do haikai japonês: o primeiro verso exprime uma intuição do cosmos, do todo; o segundo, o evento, o acontecimento breve; e o terceiro, o resultado ou o resto da interação do todo com o acontecimento, isso dito muito esquematicamente, claro. Na poesia de Arturo Carrera nos toparemos, no *continuum* da extensão, com breves estrofes autossuficientes, que repetem ou se aproximam à forma do haikai<sup>99</sup>. Inesperadamente, a iluminação e até o sorriso:

---

<sup>99</sup> Arturo Carrera coloca como epígrafe de *Animaciones suspendidas* (Buenos Aires: Losada, 1986) a mesma frase de Bashô que Leminski costumava citar: “No sigo el camino de mis antepasados, / busco lo que ellos buscaron” (2014d, p. 9). O tom e a pessoa do enunciado diferem entre as duas traduções: não é muito arriscado ver ali uma postura frente ao mundo, uma ética e uma estética.

El sol se extingue bruscamente y un insecto  
 con lunares negros, bruscamente anaranjado  
 se posa en mi muñeca: “Mirá, papá. Una  
 vaquita de sanatorio”. –dice Ana. (2014b, p. 271)

O trecho encontra-se em “El agua rosilla” de *Arturo y yo* e bem poderíamos relembrar, agora, aquele prefácio já citado aos *Haikus de las cuatro estaciones*: Arturo traz o haicai para Pringles a partir da surpresa do gesto indicativo da criança (presente textual e explicitamente aqui: “Mirá, papá”), de não definir nada senão só designar - e muito levemente - as coisas<sup>100</sup>, de pautar os versos por “cierta regularidad interior (pulsional, personal)” (CARRERA, 2014, p. 9) que a sua vez encontra-se dentro de ou desemboca em um ritmo mais abrangente, de deixar transluzir uma determinada devoção pelo mundo ao redor que evidencia, no final das contas, uma aproximação de índole ético-religiosa as coisas do mundo. O encontro do animalzinho sagrado com o poeta se dá em um tempo propício e mágico. Mas isso talvez não passaria de uma simples e feliz coincidência se não fosse pela surpresa e alegria da filha que, para movimentar definitivamente o sorriso na última partícula do verso, produz um involuntário trocadilho e cheia de graça a nomeação: a “vaquita de Santo Antonio” virá a “vaquita de sanatorio”. A voz da

---

<sup>100</sup> Esse gesto aparece de vez em vez nos textos de Arturo e poderíamos tentar fazer uma história do gesto indicativo e sua relação com o mundo a partir dessas manifestações. O começo estaria relacionado, como descreve no “Prólogo” a *El vespertillo de las parcas*, com “ese dedo índice de las mujeres de nuestra infancia que indicaba un color, un rumor y hasta el silencio de las cosas”, o mesmo que propiciava “en la misma época, nuestro asombro” (1997, p. 12)

criança toma conta do poema e na sua confusão (que, se temos em conta que, tradicionalmente, a chegada de uma “vaquita de Santo Antonio” traz sorte, a troca na sua nomeação traz já não a sorte senão a morte) produz novos sentidos que recolocam ao poema, a partir dessa descontinuidade, dentro do contínuo originário do qual formava parte.

A recuperação do gesto da criança significa o esforço por adotar outro ponto de vista fundado na tentativa de reconquistar a inocência e a esperança que implica, também, participar de outra ideia do tempo além do meramente cronológico<sup>101</sup>:

El tiempo  
que contrae  
el abismo  
de los niños. (“El potlatch de las siestas”, 2014b, p. 297)

¿razones de que aun lo duradero es fragmentario,  
y pequeño?

el tiempo interrumpe y corta  
la brevedad en lo pequeño;  
el tiempo crea vertiginosamente  
otra certeza en el lugar  
más silencioso del sueño. (“Roturas, chatarra de juguete, 14  
de enero '85”, 2014d, p. 48)

---

<sup>101</sup> Nessa direção talvez pode ser lida a epígrafe de Suzuki que abre o poema “La inocencia” do livro homónimo: “Debemos reconquistar **la inocencia** a través de largos años / de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos. Logrado / esto, pensamos sin pensar. Pensamos como la lluvia. / De hecho, somos la lluvia” (2005d, p. 97).

Outra certeza: esse participar do gesto da criança forma parte, no caso de Arturo, de um plano:

yo observo lo más pequeño  
 lo más simple, lo más insignificante.  
 mi plan de operaciones respecto de los niños  
 debe ser modificado.  
 no hay nada que desarrolle más armoniosamente  
 a un niño  
 que mantener un plan a pesar de todo  
 (...)
 ... mantener un plan a pesar de todos: es la poesía ...  
 (2014c, p. 119)

Plano que lembra, certamente, outro olhar, anterior e próximo. O poema “23” de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik, um fragmento de uma carta a León Ostrov, seu ex-analista, com data no dia 21 de junho de 1961, e uma entrada do diário do dia três de agosto de 1962 as cinco da manhã oferecem o anseio de um plano para a poesia:

una mirada desde la alcantarilla  
 puede ser una visión del mundo  
  
 la rebelión consiste en mirar una rosa  
 hasta pulverizarse los ojos (2010, p. 125)

Sólo puedo decir lo que ve alguien que mira el mundo desde  
 debajo de una alcantarilla. (Y yo sé que ve, que ve mucho, que  
 es una manera de ver como cualquier otra). (2012, p. 75)

Una mirada desde debajo de la alcantarilla. También desde aquí se ve. Y se juzga, se condena, se reprobaba. (2013, p. 1002)

“También desde aquí se ve”: esse espaço próprio, esse isolamento é uma postura política porque configura um olhar, uma visão do mundo, no final das contas: uma ideologia. O olhar que nasce da possibilidade desse espaço íntimo leva em si a marca da partilha dos tempos e precisamente por isso mesmo é que pode se configurar como uma rebelião que envolve tanto o olhar como a linguagem porque, como vai escrever em uma carta a Rubén Vela, na mesma época parisiense, “Esto es todo: lo demás se limita a ver -aprender a ver- y a hacer poemas –que también es aprender a ver” (PIZARNIK, 2014, p. 52). E talvez seja nessa instância que a vida e a poesia, no final e no caso dela, se encontraram.

Na recuperação do gesto da criança por parte de Arturo se manifesta a possibilidade do devir minoritário que vincula definitivamente a poesia com o político e que tem a ver, diretamente, com a tarefa de esperança da poesia e o atingimento de “la fragilidad de la dicha” (“*Una noche de campo*, enero ‘85”, 2014d, p. 24). A arqueologia da infância descobre vestígios e supervivências. O trabalho, porém, será empreendido aos poucos, devagar e de um modo dubitativo e interrogante (“Cada interrogación es ahora / la luz fugitiva de toda respuesta” (CARRERA, 2014i, p. 65)), mas recompensado, de vez em vez, nas intensidades:

Tormenta sorda, intermitente, con luces

para aceptar una variedad de laminillas  
 en que cada escena infantil podría reflejarse,

o donde cada uno de nosotros puede estallar  
 en un infinito número de vestigios (“*Un decir: los niños*, 22 de  
 enero ‘84”, 2014d, p. 28)

O poema tira da opacidade da referência um momento transparente, onde algo parece vai se manifestar. O dizer poético se define como plena perda: para capturar um instante o poema tem que rodar e rodar no seu próprio percurso. Distraidamente atento, o poeta deverá *carpir* o instante intenso para si, sabendo a tarefa profundamente dispendiosa. Sem o prazer do potlatch a intervenção sobre o tempo carece de fundamento e até, talvez, de justificativa.

Aquilo que estamos perseguindo, o satori ou a epifania, “esos momentos donde la realidad se ofrece como evidencia” (CARRERA, 2014h, p. 391), de vez em vez, aparece tematizado, *figurado* na superfície do poema:

La sospechosa perfección  
 de instantes trágicos  
 y los pactos con la ternura  
 que se extiende  
 que no se distrae  
 y  
 se extiende...

las películas; la finura,  
 la libertad de los cortes y  
 las multiplicidades

O como cuando en ellas  
 la pantalla se quema:  
 súbitamente adquiere la apariencia  
 de un Mal que nace

Carcoma súbita. Y  
 corrosión de un instante  
 que nos suspende y anula.  
 ... pero

Llueve, llueve... torrencialmente.

.....  
 .....

No es angustia –dice. Apenas un  
 deslumbramiento. Una epifanía  
 como un suave “tremor”  
 de la tristeza

Eso que la poesía y el amor,  
 como torrentes de ininterrupción  
 agolpan.  
 Paciencia y elocuencia del terror  
 más antiguo. (“Splanck”, 2014e, p. 641-642)

Tudo aquilo que tentei ir desenvolvendo e descrevendo, vagamente, nesse meu percurso, está aqui (e por isso me permiti citar o poema *in extenso*), na bela e terrível imagem da fita do filme pegando fogo no cinema. Os amantes do cinema (do cinema enquanto acontecimento e espaço de comum-união) conhecemos aquele pânico súbito que significa a queimadura da fita do filme, o fogo se espalhando na tela. Antecipo do trágico ou manifestação do Mal, esse instante nos suspende e anula e coloca ao descoberto um dos momentos quizá mais gráficos e temidos

onde o intenso atravessa a extensão. A epifania, dessa vez, chegou de fora e nos arrebatou. Deslumbrados, somos raptados pelo tempo intempestivo. E o poema tenta recriar, de uma forma cubista ou neodadá<sup>102</sup>, essa sequência atrapalhada de sensações e pensamentos: o acontecimento breve, o terror do rapto, a volta ao real (a chuva lá fora), o novo equilíbrio dos planos (a linha pontuada) que possibilita, em uma instância posterior, a racionalização do momento imediatamente passado. *Lumbre e deslumbre*, em “Splanch”, poema que toma o nome de “un deporte practicado recientemente en Alemania, que consiste en avanzar en los torrentes, acostado sobre una hoja de plástico inflable” (2014e, p. 637), a epifania se produz e logo se congela no raciocínio para, finalmente, aproximar essa situação limite, como tinha feito, entre outros, Georges Bataille, ao amor e a poesia. Conjunção das forças aparentemente contrárias (violência e paciência, tragédia e ternura), o breve acontecimento da fita queimada funciona como metonímia da vida enquanto *continuum* interrompido pelo instante intenso da surpresa e / ou do terror (“oído del grillo durante el relámpago” (2014e, p. 646)) que recupera ou lembra o gesto indicativo da criança levemente subtraída ou fora de si: “¡mirá!”.

---

<sup>102</sup> O qualificativo corresponde a César Aira, conforme o qual “La poesía de Arturo Carrera inició su camino hacia la simplicidad en la galería de espejos del neodadaísmo de los años sesenta” (2003b, p. 81). Essa busca de um termo alternativo para se referir à poesia de Carrera foi analisada por Jorge Wolff como parte da estratégia de Aira por gerar novas nomeações: “Es Aira el que se ha referido a la “permanente militancia antineobarroca de Arturo Carrera”, quizá por la necesidad de encontrar términos alternativos para decir lo mismo, o sea que no hay concretismo, tropicalismo, neodadaísmo o neobarroso sino en *anamorphosis*” (2010, p. 80).

Outro dos possíveis cortes entre o tempo e o espaço onde a epifania se (nos) revela enquanto juntura são as “animaciones suspendidas”, aquela “sensación de animación y de plenitud”, segundo Arturo, onde “volvemos a revivir, como el agua del Nilo a los pececitos en “animación suspendida”, atascados en el limo” (2001, p. 16). As “animaciones suspendidas” aparecem, e não só literalmente, de vez em vez e percorrem todos os textos de Arturo:

Me acuerdo cómo cerraba los ojos el gato de mi abuela,  
apretándolos, despacito, como para no ver, y sólo aspirar  
la humedad cargada de rojizas consignas, animaciones  
suspendidas en los vacíos del cerezo... (“Pintura”, 2014f, p.  
396)

Oh, único Eco: ¿Me oís? Te estoy llamando.  
Ya no hay plata ni sueñera ni barro: es  
sangre que en su coagulación eterna imita  
el prestigio de otro río: el Nilo, el limo  
donde viven como ideas, cuerpos intactos  
en animación suspendida... (“Río de la Plata”, 2004, p. 94)<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Os desaparecidos voltam a aparecer em outra “animación suspendida”, no mesmo rio, o Río de la Plata, onde eram jogados desde aviões que faziam os “vuelos de la muerte”. Nessa imobilidade Arturo encontra uma das possíveis manifestações da memória, e um dos seus principais deveres: “¿te durmieron y arrojaron dormido, / en un paracaídas más grave que tus pesadillas, / hasta el légame de un río que no llamabas pátria / pero su sentido en tu inmovilidad / todavía la reclama, la señala, grita / con memoria de agua quieta / y la confirma? // no vivas el día, explora / su memoria // Porque el pícaro poeta Horacio dice lo que los poetas / quisiéramos repetir pero tenemos miedo: // “... la parte más noble de nuestro ser / triunfará de la Parca...”” (CARRERA, 2004b, pp. 46-47). O *continuum* escandido pelo *carpe diem* assume, com isso, um vínculo com a história recente e apaga os limites entre a vida e a morte, entre os vivos e os mortos, e coloca tudo não no passado senão no presente imediato, no aqui-agora e o seu futuro, imaginando outra forma do(s) espaço(s) habitar(em) o tempo.

A epifania, definida sob a forma de uma “animación suspendida”, manifesta-se enquanto um renascimento, um voltar à vida. A epifania, definida sob a forma de uma “animación suspendida”, ganha a evidência de uma dimensão espacial, colocando de manifesto o caráter de inseparabilidade do tempo com respeito ao espaço na irrupção do tempo intempestivo da contingência. A epifania, definida sob a forma de uma “animación suspendida”, recupera o tempo para fazer do barro ouro, para trazer de volta à vida os “cuerpos de hermosos jóvenes / que pagaron con su vida inocente el precio / de otro macabro potlatch” (“Río de la Plata”, 2004, p. 94), para colocar no aqui-agora do presente as vítimas do horror, vestígios da história, os desaparecidos. Por isso, as podemos encontrar, também, na recuperação de uma fala, de um diálogo trazido ao presente pela memória, na pequena maravilha de um mínimo gesto, aí:

Pero ahora está el tiempo reunido  
 en cada chispa de tu voz;  
 cada susurro de tus palabras  
 intenta despertar cada cosa  
 entre sístole y diástole. (“Apariencias defectuosas”, 2014f, p. 421)

Na mínima existência do silêncio ou vazio ou suspensão que mora entre cada sístole e diástole (chamada, aliás, de “pequeña plegaria” no poema “La calle Stegmann” de *El vespertillo de las parcas* ou já de “perfecta plegaria” em um dos numerosos “Carpe noctem” de *Noche y día*) está

radicada, nos diz a *animación suspendida* enquanto chamada de atenção, a intensa extensão da epifania.

Desse modo, o momento epifânico provoca um pequeno abalo sísmico no interior do eu que gera a dúvida e tira ao corpo do repouso: “súbita intensidad y / súbito exterminio” (CARRERA, “Ticket”, 2014e, p. 654). Assim, postular e acreditar em um *continuum* interrompido por esses raptos onde o inacessível quer se fazer sensível é imaginar, desde o corpo, um tratado sobre a (in)certeza, tal e como tinha feito Wittgenstein. A sequência randomizada dos instantes intensos constrói, assim, o edifício da dúvida que, como tal, nunca passa dos primeiros tijolos, cada vez que o sujeito volta a ser, pelo devir ou pelo surto das perguntas sem respostas, criança, poeta, bobo: “El niño aprende a creer al adulto. La duda viene *después* de la creencia” (WITTGENSTEIN, 2010, p. 687; sublinhado no original)<sup>104</sup>. A poesia, como o amor e as outras possíveis experiências eróticas, é perigosa pelo fato de provocar a ruína do nunca o suficientemente estável edifício da certeza: “Que estemos completamente seguros de tal cosa no significa tan sólo que cada uno aisladamente tenga certeza de ello, sino que formamos parte de una comunidad unida por la ciencia y la educación” (WITTGENSTEIN,

---

<sup>104</sup> O estatuto da pergunta e da resposta é, segundo César Aira, um dos elementos que definem a poesia de Arturo Carrera: “Una poesía de preguntas y respuestas, pero unas y otras en distintas orillas del torrente de la experiencia, nunca enfrentadas, con puentes caprichosos que sólo sirven para la pesca, o las zambullidas, no para pasar de un lado al otro. Las preguntas en la poesía de Carrera nunca se responden con un «sí» o un «no» porque esos trajinados monosílabos quedan debajo del impávido avance de la felicidad. Es como si hubiera descubierto que la afirmación y la negación no hacen más que complicar las cosas, y la poesía es un dispositivo taoísta de simplificación. En esa indiferencia al «sí» y al «no» está una de las figuras que lo identifican, la espiral de indiferencia que lleva sus contemplaciones a otros planos”. (2003b, p. 82)

2010, p. 719). Quanto tempo dura o dilatamento da luz, daquela luz? Quanto, a mínima manifestação básica da micro-utopia poético-política? É – ou será – possível estabelecer uma relação com o mundo que não esteja baseada exclusivamente em uma produção de sentido?

Porém, há uma certeza:

Yo dije:  
 «Pienso en los niños.  
 Me da miedo el vivir  
 sin su consenso». (“El río”, 1998, p. 77)

Certeza que é a base, o fundamento, do poema enquanto a mínima expressão de uma política (que é também uma poética, se lembrarmos o reparo à sentença aristotélica) de vida escandida em versos e silêncios, no mistério ritmo da *dicha*. O consenso da criança permitiria morar no presente, “no como algo que huye sino como el equipaje que lleva consigo el vértigo” (AIRA, 2003b, p. 91), fazendo dos poemas o espaço-tempo da conjunção dos “discursos de la memoria, versiones de la experiencia y testimonios de la percepción” (CHEFJEC, 2014, p. 11). O compromisso com essa certeza promete o ganho inestimável e inatingível da voz da inocência, a última arma que resta. Nessa busca sempre constante de algum tipo de sabedoria, Arturo Carrera imaginou encontrar a soberania da intensidade, o mínimo instante que, como pergunta de criança, nunca acaba porque, simplesmente, não está nele acabar senão proliferar sob a

forma de um ritornelo que o tempo foi e continuará acumulando como vestígio.



**As escritas da vida**

*le nostre vite sono fiumi un piena  
e non abbiamo parole per dirlo.*  
“Uniamoci”, PIER PAOLO PASOLINI

*Todo gran artista sabe hacer de su mito personal un mito a secas.  
Pasa a valer como relato.*  
*Copi, CÉSAR AIRA*



## Arturito, a ocupação do tempo

*Quizás el modo de ser pleno de un procedimiento en literatura  
sea el del esbozo incompleto.*

*Alejandra Pizarnik, CÉSAR AIRA*

*Quiero decir que es probable que las prácticas artísticas hayan tenido como  
fin principal (por raro que suene) ocupar el tiempo. Ocuparlo del modo más  
absorbente, más pleno, con menos culpa, con más justificación. Ocuparlo  
para la eternidad, pero dentro de la vida cotidiana del artista. Se dirá  
que esto equivale a poner al arte en el mismo lugar que sacar palabras  
cruzadas o mirar televisión. De acuerdo. ¿Qué tiene de malo?*

*Continuación de ideas diversas, CÉSAR AIRA*

*La vida es un arte: el arte de mantener la vida. Todo lo demás es engaño.  
Pero la vida es el engaño supremo, la única mentira que puede alzarse  
contra el tiempo.*

*Ema, la cautiva, CÉSAR AIRA*

*Hablo de Alejandra Pizarnik y de su misterio, que era el de su voz. ¿Hay  
algo más misterioso que la voz? Yo me extraviaba en su voz y ella  
aprovechaba esa desaparición para robarme la lapicera nueva o mi  
libretita. Y al mismo tiempo me mostraba ese cuadrado del Bosco  
donde hay un prestidigitador y un bobo que lo mira embobado, y una  
mano boba que se apoya en un monedero medieval, acaso falso,  
del que extrae unas monedas cuadradas, de oro.*

*Nacen los otros, ARTURO CARRERA*

*meu tempo é minha força*

*“Carta do dia 10 de julho de 1979 a Régis Bonvicino”, PAULO LEMINSKI*



## As três datas

Três são as alusões a Arturo Carrera no *Diário* de Alejandra Pizarnik<sup>105</sup>. No dia 4 de setembro de 1969, Alejandra Pizarnik escreveu: “Vino Arturito y no hice casi nada. La obra me aburre cada vez más. Ahora es

---

<sup>105</sup> Ao menos, no diário tal e como foi publicado até agora e na sua segunda edição e seleção, feita também - como a primeira - por Ana Becció para a editora Lumen da Espanha. A diferença entre as duas edições encontra-se no número de páginas, que passaram de 504 a 1100, quer dizer: a diferença está dada pela generosidade da censura, explicitada nos prefácios das duas edições. Nesse sentido, podemos observar nos textos introdutórios como Ana Becció outorga-se a legitimidade para cortar e publicar. Na “Introducción” da primeira edição relata o seu (último) encontro com Alejandra Pizarnik na tarde do dia 24 de setembro de 1972: “Para la presente edición me he guiado por el deseo de Alejandra Pizarnik, expresado verbalmente en la tarde del domingo 24 de septiembre de 1972, cuando fui a visitarla a su casa de la calle Montevideo 980. Estuvimos conversando un buen rato y en un momento dado, refiriéndose a sus diarios, dijo que había estado pensando en que le gustaría que se hiciera una selección para publicarla un día como un «diario de escritora». Esa tarde, ni remotamente pasó por mi cabeza que treinta años después me tocaría a mí ocuparme de preparar el material para su publicación” (2003, p. 7). A linguagem é claramente a correspondente àquela de um testemunho, virando a letra, declaração e o registro literário, judiciário, sendo que aquele foi o cenário, poucas horas depois, do suicídio de Alejandra Pizarnik. Ana Becció devém a responsável em cumprir uma das últimas vontades da poeta. Por isso, não terá problemas em afirmar nesse mesmo texto: “he tenido en cuenta el principio de respeto a la intimidad de terceras personas nombradas, aún vivas, y a la intimidad de la propia diarista y de su familia” (2003, p. 9). Esse critério é mantido e reafirmado em “Acerca de esta edición”, texto que precede a segunda edição dos diários: “Sigue siendo forzosamente una selección pues, como he dicho antes, acepto y asumo el principio de respeto a la intimidad de la autora y de su familia, y de las personas aludidas que aún viven y podrían reconocerse. Por esta razón, el único documento del que no he seleccionado entradas es la libreta-agenda (muy desordenada en las anotaciones y las fechas) que correspondería a algunos meses de 1971 y 1972, todas ellas de carácter muy personal e íntimo: las personas allí aludidas, así como sus familiares, figuran con nombres y apellidos” (2014, p.12-13). A vida póstuma da Pizarnik chega até nós filtrada pelos férreos e sumamente interessados parâmetros do relato hagiográfico.

cuestión de paciencia y esfuerzo, no de invención. Debo reconocer, por otra parte, que la visita de A. no me disgustaba. Al lado de él me siento joven” (2014, p. 900). Mais adiante, no sábado 11 de outubro do mesmo ano:

Esta noche no dormí. Aguardaba alguna felicidad en la mañana: leer, escribir... pero tuve que llamar a S. y con ello perdí mi estado un poco exaltado. Por otra parte, es absurdo no dormir: nada hay, en la poesía, que urja. Adelantar un libro es un hecho personal sin ninguna importancia. Por otra parte, poco importa cuántos poemas se escriben. Pero ayer, al ver todo lo que trabajó Arturito, sentí celos. (2014, p. 906-907)

E finalmente, na sexta 19 de dezembro daquele mesmo ano de 1969, pode ler-se: “Terminé de copiar el libro. Hacia el final me ayudó Arturito” (PIZARNIK, 2014, p. 919). As três alusões, como podemos observar, relacionam a presença de Arturo Carrera na sua casa com o trabalho da poesia e seu tempo. O tempo compartilhado, o tempo da amizade, é também o tempo do trabalho e da poesia, do trabalho com a poesia (que parece ter, aliás, duas fases: aquela primeira da invenção e uma posterior de esforço - na correção e disposição dos poemas feitos). Em Alejandra Pizarnik, a equação tempo e trabalho / dinheiro e poesia, as mais das vezes, está motivada pelo cálculo, a eficácia e a produtividade (KOZAK, 2014, p. 197). Quase que diametralmente oposta é a ideia que Arturo Carrera sustenta a partir do dispêndio e do potlatch. Ambos, porém, colocam no tempo da amizade ou do afeto grande parte da potência da poesia. A tentativa comum é a de adelgaçar o tempo do trabalho para dar

mais espaço ao tempo da poesia e da amizade. Se “o trabalho habita o tempo, e o constitui” (AIRA, 2014b, p. 172), a vontade de Alejandra Pizarnik e de Arturo Carrera seria aquela de fazer do tempo da amizade e da poesia, o tempo do trabalho. Para eles, como para Raymond Roussel, a ocupação do tempo será a pre-ocupação fundamental.



## Cuadernos

*Debemos escoger sin cesar entre el interés por lo inmediato y la preocupación por el futuro: el instante está en juego en el más mínimo deseo.*

“Postulado inicial”, GEORGES BATAILLE

Na sua carta do dia 21 de junho de 1961, Alejandra Pizarnik escreve para quem tinha sido o seu analista em Buenos Aires, alguns anos atrás, León Ostrov:

Sigo trabajando en *Cuadernos*. Angustiada un poco de trabajar en una revista “reaccionaria” políticamente y tener que justificarlo ante mis amigos marxistas y fidelistas que por supuesto no trabajan en ningún lado. Anduve tan temerosa de complicaciones políticas que en un momento dado pensé dejar todo y retornarme chez moi. Hasta que renació el humor y me reí de mí como corresponde. (2012, p. 76)

Nessa correspondência, Alejandra Pizarnik vai se mostrar preocupada pelo tempo e as suas equações: tempo e poesia, tempo e trabalho, tempo e dinheiro. A pergunta última, nela, é a mesma do começo: como unir arte e vida. Mas, agora, já não vai ter só aquela modulação surrealista dos primórdios, senão que, na sua primeira independência e autonomia, lá, em Paris, fora da casa da mãe e do pai, vai ser ainda mais fundamental e simples: como viver ou, talvez, como sobre-viver. O tempo do salário

parece se contrapor ao tempo do dispêndio da poesia, descobrindo entre eles uma rachadura, uma falha: o tempo da política e as suas opções. Podemos imaginar que, em Paris, tentando encontrar a poesia, a sua “grande poesia”, se topa surpreendentemente com a necessidade e com a política. Porque, conforme afirmava Raúl Antelo seguindo as percepções de Josefina Ludmer para o seu livro impossível, a poesia “quando trabalha no entre-lugar de duas culturas, politiza-as de um modo imediato e irreversível, porque funde o político com o cultural e porque não há relação, entre culturas heterogêneas, sem política, uma vez que entre essas duas vozes e culturas, só pode haver guerra ou aliança” (2010, pp. 8-9). Nessa personagem sempre em pose que ela construiu constantemente e com muito esmero<sup>106</sup> - e que a crítica que virá depois dela só exaltará

---

<sup>106</sup> O que foi denominado, aliás, por Sylvia Molloy como a “performance Pizarnik” e que deve ser pensado “no como rasgo incidental, ni tampoco como alternativa a su escritura sino como una manifestación más de esa escritura, acaso la más notable: pensarla como una construcción tan calculada y pulida como cualquiera de sus textos” (2014) e onde *posar* não “sería aparentar ser algo que no se es. Yo propongo, en cambio, que posar, para Pizarnik – como para Oscar Wilde, como para Norah Lange – es aparentar no lo que no se es sino lo que se es (o se construye como tal); posar es construir una figura que, lejos de esconder algo, lo revela, exageradamente, promiscuamente, a plena luz. Posar no es mentira, no es disfraz, es *performance* del yo” (2014). Em certo sentido, essa “performance del yo” é identificada por César Aira no fazer poético e no interior do poema mesmo a partir da figura do “maniqui de Yo”: “en el sistema personal de A.P., de una subjetividad exacerbada, se hace necesario poner en escena un maniqui de Yo que dé continuidad y contenga el caos” (1998, p. 17), que não pode ser entendida, certamente, sem ter em conta a sua ideia do “mito biográfico”: “el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra” (2001, p. 26). As duas intervenções críticas são tentativas lúcidas para não apagar a potência da poesia de Pizarnik no hagiográfico, para não continuar cultivando o perigoso culto ao personagem pagando o preço do esquecimento da sua poesia (AIRA, 1998, p. 45).

como pedra fundamental da sua hagiografia<sup>107</sup> -, então, a política não esteve ausente.

Como muitos dos argentinos (e sul-americanos, em geral) que foram para França, seja para completar a sua educação sentimental seja como exilados conforme o contexto histórico, ela vai se encontrar diante da sua “extradición”: “La extradición supone una relación forzada con un país extranjero. (...) La figura de la extradición es la patria del escritor, del que construye los enigmas, del que intriga y trama un complot. Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera” (PIGLIA, 1991, p. 61). Jovem poeta judia e sul-americana<sup>108</sup>, Pizarnik tem que arrumar um emprego, mesmo sendo “reacionário” segundo os seus amigos esquerdistas, para sobreviver em Paris<sup>109</sup>. Entre

---

<sup>107</sup> É de muita importância ter presente, aqui e durante o resto do trabalho, as bases propostas nas “Hagiografias” por Flora Süssekind: “Há a construção frequente (mesmo quando se produzem hagiografias malditas) de algo próximo às histórias de santos quando se toma qualquer um deles como objeto de estudo. São vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade. (...) Eleitos cujas obras são vistas como de eleitos também. Nesse sentido a perspectiva crítica parece se deixar contaminar quase sempre por esse dado hagiolátrico inicial”. (2007, p. 30)

<sup>108</sup> “El escritor argentino y la tradición”, ensaio fundamental de Borges, foi parte de sua escritura, como pode ler-se em uma reportagem do jornal *El Pueblo* (Córdoba, 1967), onde Pizarnik o cita extensamente, evidenciando a sua consciência da margem. Cfr.: “Reportaje para *El Pueblo*, Córdoba, 17 de abril de 1967”, *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen, 2005. pp. 307-308.

<sup>109</sup> A revista em questão era *Cuadernos por el Congreso de la Libertad de la Cultura*, revista parisiense editada em espanhol de 1953 a 1965, dirigida primeiro por Julián Gorkin e em um segundo momento por Germán de Arciniegas, e feita pelo Congreso por la Libertad de la Cultura (CLC), destinado a contrapor-se à propaganda do Movimiento por la Paz e ainda por cima financiado pela CIA, segundo foi denunciado pelo *The New York Times* em 1966. No começo esteve integrada pelos intelectuais espanhóis que tinham se afastado do comunismo e, aos poucos, foi se formando a partir de liberais, europeístas e intelectuais progressistas não comunistas. No seu artigo “*Cuadernos del Congreso por la*

a culpa e a irreverência, a sua postura pode ser pensada desde o “entre-lugar” de Silviano Santiago. Mas (e devido a diferença dos contextos) com um reparo: não será tanto “falar contra, escrever contra” senão “falar com, escrever com”. A sua escrita nasce desse reparo, dessa consciência de estar trabalhando em um lugar errado segundo os ditados dos seus amigos e colegas – aliás: de estar se contaminando<sup>110</sup> -, mas sem ter a possibilidade imediata de deixar o emprego. A partir daqui o tempo do emprego e o tempo do trabalho poético se encontram e misturam, virando tempos políticos os dois.

Se a “irregularidade leva à destruição” (BATAILLE, 2014, p. 222), a estabilidade laboral significa, também, estabilidade econômica, afetiva, sexual, domiciliar, familiar. Isto é: a aceitação dos parâmetros da “normalidade” dentro dos dispositivos sociais de controle e fixação: “mi visión de la felicidad es siempre la misma: un poder trabajar en y con las cosas que uno quiere. Me pregunto si hay posibilidad de cura cuando

---

*Libertad de la Cultura: anticomunismo y guerra fría en América Latina*”, Marta Ruiz Galvete explica: “Escrita en París por un equipo esencialmente español, se trata en principio de una revista europea destinada a América Latina. Pensada desde planteamientos antitotalitarios, su mensaje va a tener que abrirse camino en un continente infestado de dictaduras anticomunistas. Y, leída en el área de injerencia norteamericana, las decisiones del Departamento de Estado la pondrán siempre en situaciones mucho más comprometidas que al resto de sus homólogos atlantistas” (2006). No meio da Revolução Cubana e no contexto geral da Guerra Fria, a revista teve “lo que Coleman llamaba un deseo de *«presentar a los lectores latinoamericanos una interpretación favorable de la política norteamericana»* pero dicha interpretación fue siempre crítica y se fundó, más que en las disposiciones concretas de la administración Eisenhower, en los principios y valores que ésta tenía el deber de encarnar en tanto que gran potencia democrática” (RUIZ GALVETE, 2006).

<sup>110</sup> Em uma carta daquela época a Ana María Barrenechea, escreve: “Yo ando mejor que nunca. Escribo, publico en las revistas de aquí y -lamentablemente- trabajo en sitios infames para ganarme el duro pan de cada noche” (2014, p. 78).

alguien no lo puede. Si no puede trabajar es porque no quiere, no tiene cosas que quiere. ¿Y alguien que es así está enfermo?” (PIZARNIK, 2012, p. 48). Estabilidade que, é claro, choca direto com a vida de poeta, de artista maldito, que Pizarnik levava (e se esforçava para levar) adiante dia a dia, sendo, nesse sentido, a poesia definida enquanto “criação por meio de perda” (BATAILLE, 2013, p. 23). Ao que parece, os tempos da vida e os da poesia nunca estiveram tão longe no percurso de Alejandra Pizarnik como nesse período parisiense registrado na correspondência com Ostrov. A pergunta sobre como viver, vai descobrir em Paris, será também a pergunta sobre como continuar fazendo poesia apesar de tudo:

No dejé de pensar en esa voz durante todo el día, no sé por qué la asociaba con el abismo que existe entre la poesía y la vida, entre un gran poeta que en general vive como un oficinista y un ser que hace un poema de su vida pero que no puede escribir poemas. Pensé si no habrá que elegir: orden, método, trabajo fecundo, existencia mesurada, estudiosa: entonces se escriben grandes poemas y grandes novelas, o lo otro: un sumergirse en la vida, en el caos de que está hecha, en las aventuras “oh la vida de aventuras que cuentan los libros para niños ¿me la darás a cambio de todo lo que he sufrido?” (cito y deformato de memoria). En suma, ¿cómo vivir? (2012, p. 42)

A pergunta sobre como viver vai se traduzir, no cotidiano, na disposição das horas empregadas para as distintas tarefas: “La musa comienza allí donde cesa por completo el trabajo. El tiempo de la musa es *otro* tiempo. El imperativo neoliberal del rendimiento transforma el tiempo en tiempo de trabajo” (HAN, 2014, p. 58; sublinhado no original). Assim, o tempo e a sua utilização se mostram políticos, imediatamente. Conforme o

ditado do dândi, segundo Roland Barthes, “le temps est le temps de ma vie” (2010, p. 128), guardar o próprio tempo, cuidá-lo e colocá-lo à mercê do dispêndio<sup>111</sup>, será sua maneira de resistir:

¿cómo es posible preocuparse por el dinero? Pero me gustaría no enajenar mi tiempo en un trabajo prolongado –lo que probablemente tendré que hacer. Pero quiero mi tiempo para mí, para perderlo, para hacer lo de siempre: nada (PIZARNIK, 2012, p. 41).

Porque después de todo mi tiempo es mío y yo debiera ser dueña de gastarlo y malgastarlo según mis ganas (PIZARNIK, 2014, p. 425).

De uma forma similar as anotações de Sarmiento nas suas viagens pela Europa<sup>112</sup>, os dias que passam se relacionam, de um modo obsessivo, com o dispêndio do dinheiro:

---

<sup>111</sup> Devemos considerar a escrita de Pizarnik, constante e compulsiva, do pranto de não ter tempo no seu diário e na sua voluminosa correspondência como uma das formas do dispêndio do tempo contra os parâmetros da utilidade, produção e rentabilidade. Ao se queixar da falta do tempo ou da venda do seu tempo para o emprego está utilizando a sua energia, seu tempo e seu trabalho, desperdiçando-o, entesourando-o como o seu primeiro luxo.

<sup>112</sup> E, em uma forma inesperada, com Roberto Arlt. Na carta a Ostrov do dia 10 de janeiro de 1962, AP escreve: “Pero tengo ganas de publicar mucho, de ser tan famosa que por ello me den una pieza con agua y calefacción, porque el invierno es cruel y mi piecita inenarrable y mi tarea en la revista más fatigosa que nunca” (2012, p. 81), o que se aproxima muito daquela “Aguafuerte brasileña” em que Arlt comenta que graças a seu romance *El juguete rabioso* conseguiu cama e quarto no Rio de Janeiro: “También dije que la casa constaba de dos colchones y una cama. La cama me la concedió en honor a mi novela” (ARLT, 2013, p. 77).

Hice tantas idioteces, he bebido tanto, he gastado todo mi dinero, y ahora no sé qué hacer, si bien no me angustia demasiado. El mes pasado me fui a vivir a un hotel y después tuve que volver chez mon oncle, a causa de carecer de medios. Pero qué puede significar el dinero si estoy luchando cuerpo a cuerpo con mi silencio, con mi desierto, con mi memoria pulverizada, con mi conciencia estragada (PIZARNIK, 2012, p. 37).

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo (PIZARNIK, 2014b, p. 78).

Esta é, também e de fato, a situação dos outros argentinos: “Me veo con algunos pintores argentinos: todos angustiados por el dinero” (PIZARNIK, 2012, p. 41). O tempo e o dinheiro se mostram indissolúvelmente ligados e a produção artística, se quer se desmarcar da “angústia da transgressão” e da “experiência do pecado” (BATAILLE, 2014, p. 62), tem que entrar nesse vínculo: o que é produzido é produzido para ganhar dinheiro e se manter. O prazer, por ficar do lado da arte, da poesia e do corpo, do dispêndio, vai se definir nessa relação como anti-produtivo, oposto ao mundo do emprego e por isso será nele, precisamente, que Alejandra Pizarnik encontrará as suas iluminações. Ela está se negando a aceitar para a poesia e a arte um papel subsidiário, como se tão só fossem uma concessão ao tempo produtivo, um descanso, um placebo. Ela está se negando a aceitar que “a parte mais apreciável da vida”, como dizia o seu vizinho parisiense, Georges Bataille, seja “dada como a condição – às vezes mesmo como a condição lamentável – da

atividade social produtiva” (2013, p. 20)<sup>113</sup>. Esses angustiantes silogismos contraditórios aumentam exponencialmente o gozo: “*A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo. É a sensibilidade religiosa que liga sempre estreitamente o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia*” (BATAILLE, 2014, p. 62, sublinhado no original)<sup>114</sup>.

O prazer cuida e resguarda o corpo da vida de autômato que o emprego em *Cuadernos* supõe para ela, porque se o corpo se define pelo prazer, ele vai se encontrar (ou esconder) na arte e na vida do corpo, em todo caso, na vida além do emprego: “Imposible ninguna orgía si me levanto a las 8 para ir a la oficina. Si es orgía tiene que abolir el tiempo y

---

<sup>113</sup> As ideias sobre a soberania e o mundo do trabalho de Georges Bataille, fundamentais no nosso texto, estão diretamente vinculadas e são devedoras da sua leitura, via Kojève, de Hegel: “El Esclavo, para Hegel, no es solamente el esclavo de la sociedad antigua, objeto de una propiedad individual. Es en general el hombre que no es libre de hacer lo que le place: su acción, su trabajo, los productos de su trabajo les pertenecen a otros. No obstante, Hegel lo define en primer lugar con relación a la muerte. Lo que distingue al Amo es arriesgar la vida. El Amo prefirió la muerte a la servidumbre. El Esclavo prefirió no morir” (2001i, p. 316). A imaginação do tempo, o interesse no instante e a condenação da preocupação pelo futuro surge, também, da dialética do Amo e do Escravo: “*Voluntariamente*, el hombre rehusó dedicarse al crecimiento; no quiso subordinar el presente al futuro como lo implica humanamente la preocupación de crecer; sólo el Esclavo debió subordinar su tiempo presente al futuro del Amo. En primer lugar fue entonces la servidumbre, o sea la ausencia de libertad, la que asumió la preocupación por el futuro: la libertad afirmó la vida soberana o divina en el instante” (2001i, p. 334).

<sup>114</sup> Embora a consciência da divisão do mundo do trabalho e do mundo da poesia também estivesse presente em Paulo Leminski, e apesar de parecer tão próximo a Pizarnik a partir de sua opção “maldita”, essa angústia nunca existiu nele: “eu me entrego muito fácil ao 1º impulso / exatamente porque / EU VIVO PARA FAZER POESIA / (meu trabalho é secundário / não quero ficar rico nem consumir / montei minha vida para me sobrar todo o tempo do mundo / para ficar olhando o sol se por / e pensar o q bem entender...” (2007, p. 158).

si el tiempo está abolido no tengo por qué levantarme temprano para ir a trabajar” (PIZARNIK, 2014, p. 1067). O tempo do trabalho não é, claramente, o tempo *nefasto* da orgia, mas o tempo neutro de anulação da emoção intensa (BATAILLE, 2014, p. 284):

Podemos dizer apenas que, em oposição ao trabalho, a atividade sexual é uma violência; que, enquanto impulsão imediata, ela poderia atrapalhar o trabalho: uma comunidade laboriosa, no momento do trabalho, não pode permanecer a sua mercê. Somos, portanto, levados a pensar que, desde a origem, a liberdade sexual deve ter tido que receber um limite a que devemos dar o nome de interdito, sem nada poder dizer dos casos a que se aplicava. Quando muito, podemos crer que, inicialmente, o tempo do trabalho determinou esse limite. (BATAILLE, 2014, p. 74)

Da orgia procede um aspecto arcaico do erotismo. O erotismo orgíaco é em sua essência excesso de perigos. Seu contágio explosivo ameaça indistintamente todas as possibilidades da vida. (...) A orgia não se orienta para a religião *fasta*, extraindo da violência fundamental um caráter *majestoso*, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia se averigua do lado *nefasto*, ela leva ao frenesi, à vertigem e à perda da consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizamento cego rumo à perda, que é o momento decisivo da religiosidade. (BATAILLE, 2014, p. 137)

Se agora coincidirmos com Bataille segundo o qual “o trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva, é constante” (2014, p. 64) e que na exuberância sexual a soma da energia limitada de que todo sujeito dispõe é subtraída à sua utilização no trabalho (2014, p. 184), concluiremos que o tempo do trabalho usurpa a liberdade

soberana do sujeito<sup>115</sup> e apaga a intempestividade do tempo no tempo tanto porque “trabalhar é subordinar o instante-já, o momento presente, a um resultado futuro” (SCHEIBE, 2014, p. 17) quanto porque acaba se erigindo como o contragolpe frente à morte, ao seu erotismo. Na incompatibilidade do tempo do trabalho com o tempo da intensidade e do êxtase da vida voluptuosa, Pizarnik achou o entrecruzamento do interdito e a transgressão: eis, nesse intervalo<sup>116</sup>, a rachadura do fazer a poesia, o entre-lugar do poeta, a manifestação do mundo *sagrado*<sup>117</sup>. Daí, então, a violenta persistência na busca desses “instantes suspandidos. Los actos fuera del tiempo” (PIZARNIK, 2014, p. 706), os atos eróticos e excessivos da super-vivência. Nesses atos interditados pelo pavor e o terror, ela encontrou a sua glória.

“Ganarse la vida” é a frase que, como um ritornelo, vai se manifestar nessa correspondência e nas entradas dos diários do mesmo período e que resume a política do tempo de Pizarnik:

---

<sup>115</sup> “La libertad no es otra cosa que disponer plenamente del instante presente (¿soy libre si tengo *algo que hacer?*). Soy libre viviendo *actualmente*, para un *ahora* y no para un *más tarde*” (BATAILLE, 2001b, p.39; sublinhado no original).

<sup>116</sup> “Desde os tempos mais remotos, o trabalho introduziu um intervalo, graças ao qual o homem cessava de responder ao impulso imediato comandado pela violência do desejo”, diz Georges Bataille em *O erotismo* (2014, p. 64). O trabalho seria, assim, desde os primórdios do homem, um freio para a desordem. A revolta de Pizarnik, que bem poderia passar por infantil capricho de poeta maldita *démodée*, se descobre agora resposta firme frente à divisão histórica ancestral do tempo e do desejo.

<sup>117</sup> Determinado ou delimitado, aliás, pelo trabalho e seu tempo: “O trabalho determinou a oposição entre o mundo sagrado e o mundo profano”. (BATAILLE, 2014, p. 138)

“Pero no puedes pasarte la vida encerrada leyendo y haciendo poemas como Calipso, la tortuga-electrónica-poeta”. ¿No puedo? ¿No se puede? ¿Por qué no se puede? ¿Por qué hay gente que trabaja diez y quince horas por día en lo que le gusta y no siente que “no se puede”? Pero “no se puede”. Está dicho. Hay que trabajar en cosas serias y ganarse la vida (2012, p. 46-7).

“Ganarse la vida” entende que significa e é sinônimo - para os outros - de “traballar”, dispor eficazmente do próprio tempo, ter dinheiro para se manter, fazer coisas sérias e ser adulto, o que quer dizer, no fundo, para ela: deixar a poesia enquanto vínculo maldito de absoluta perda: “Al mismo tiempo necesito trabajar, me resulta muy difícil encontrar dónde. Ya ves que la vida “a lo Rimbaud” se transforma” (2014b, p. 42). Porque a poesia assim praticada é gasto total e sem concessões e vai contra o que ela chama de “realidade”: tudo aquilo está do lado de fora do seu quarto, aquela sua modulação própria da torre de marfim, o espaço lúgubre, noturno e fechado que foram os seus quartos: “Cada cual se forja su mundo. Mi mundo es esta habitación. Fuera de ella está lo desconocido, lo indiferente, que no tengo deseos de explorar” (PIZARNIK, 2014, p. 134). Por isso mesmo, “ganarse la vida” é trair a poesia: “trabaja, si trabajas te vas a salvar” (PIZARNIK, 2012, p. 51). Os termos em que ela marcou a contraposição parecem ser excludentes e perigosos: não há saída possível, as intensidades dos polos são bem distintas, não há pacto a fazer entre a poesia e o emprego: “Comienzo a darme cuenta. La economía existe. La política existe. Todo eso existe a causa de que yo no puedo pasarme el día leyendo y haciendo poemas” (PIZARNIK, 2014, p. 387-388). A vida, em Paris, foi separada da arte. E o emprego está do lado da vida. Ela, que foi até Paris para ampliar e concluir a sua formação

surrealista, se encontra com outra exigência: ou trabalhar e continuar vivendo com o altíssimo preço de abandonar a poesia ou se deter na poesia com o custo de não poder se manter, quer dizer: voltar para a Argentina com a sua mãe e o seu pai e adotar o papel da “hija pródiga” e “prometer ser buena y pedir perdón por haber nacido” (PIZARNIK, 2012, p. 57). Daí a extrema, embora esperável, conclusão: “Estoy absolutamente convencida de que la vida es invivable” (PIZARNIK, 2012, p. 53).

Essa vida nos limites e a eleição sempre postergada entre um dos dois polos significam, em primeiro e último lugar, um ensaio sobre a própria vida: “En verdad, París es el pretexto, el lugar de ensayo, sólo por ver si puedo vivir, aprender a vivir” (PIZARNIK, 2012, p. 73). Um ensaio sobre a possibilidade de uma forma-de-vida pessoal: “No se trata tanto de aplicar una forma (o una norma) a la vida, sino de *vivir* según esa forma, o sea, de una vida que, en la escuela, se hace forma ella misma, coincide con ella” (AGAMBEN, 2013, p. 141)<sup>118</sup>. Nessa direção e mesmo que os preceitos malditos sejam também uma forma de vida, de agora em diante Pizarnik vai tentar levá-los até uma nova definição, no sentido da realidade do emprego e do dinheiro<sup>119</sup>. Por essa razão, na sua volta a

---

<sup>118</sup> “Forma-de-vida” que, para tentar abandonar a trilha agambeniana, pode ser aproximada ao conceito que Deleuze via Nietzsche vai chamar de “modos de vida”: “Os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver. A vida *activa* o pensamento e o pensamento, por seu lado, *afirma* a vida” (2005, p. 17-18; sublinhado no original). Nos dois casos trata-se de refletir (embora desde tradições bem diversas) sobre uma vida que seja inseparável do pensamento e que, nesse vínculo, consiga configurar uma forma ou modo próprio e intransferível na sua potência.

<sup>119</sup> “Debo determinar qué parte de mi tiempo dedico a un trabajo de creación literaria que al mismo tiempo me permita vivir. Para ello debo desmitificar previamente todas las condiciones de esa creación” (2007, p. 231), pode ler-se na entrada do 2 de maio de 1972 do diário de Rodolfo Walsh. Nesse sentido, podemos pensar, agora e a partir daí, que a confiança nos preceitos malditos e a

Buenos Aires, vai trazer consigo como aprendizado parisiense uma coisa fundamental: como se tornar uma escritora profissional. E isso implica colocar um custo ao seu trabalho poético, aceitar artigos não transcendentais e uma escritura diária controlada no ritmo, na frequência e na intensidade:

Es más: muchas veces quise ser periodista, pero sé bien que lo quise por juego de niñas. En el fondo me horroriza escribir sobre no importa qué para ganar dinero. (2012, p. 65)

(...) sólo decirte que hace un mes salí del hospital en el que estuve 5 meses... necesito publicar más a menudo en Venezuela, mi pobre madre malversó el dinero que dejó papá y yo ahora, recién salida del hospital, no veo más que deuda y estrecheces, cosa nueva para mí en buenos aires. (...) Como

---

sua mitificação na vida e obra de Alejandra Pizarnik foi parte de uma das estratégias na sua constante luta por guardar para si o tempo da poesia. Aliás, embora as imagens dos dois escritores podem parecer extremamente distantes, uma história das tentativas fracassadas por escrever um romance os aproximariam: Walsh, sob mecenato do editor Jorge Álvarez, tentando escrever o romance argentino do “boom literário latino-americano” abandonado finalmente pela decisão da ação revolucionária clandestina; Pizarnik, demorando anos e anos para achar a forma do seu romance que, no final, acabaram sendo (involuntariamente?) os seus diários. Essa história, como comentou faz pouco tempo Daniel Link, começa de maneira muito portenha, no tango: “Pero la historia de la implantación de Barthes en Argentina no es sólo escolar, sino, sobre todo, intelectual. El nieto de Mabel, Miguel Rosetti, ha recuperado el mito de que fue el letrista de tango Homero Expósito quien trajo *Le degré zero* y se lo pasó en su momento a los lectores de la casa editorial Jorge Álvarez, Piri Lugones y Rodolfo Walsh, la nieta de Leopoldo Lugones y el padre del non fiction argentino, por entonces unidos sentimentalmente. “No es arduo conjeturar”, señala borgeanamente Rosetti, “que esa lectura refuerza y termina de modelar la resistencia de Walsh a la forma novela, que el grado cero utópico que sostiene el crítico se convierta en la práctica de Walsh en la confirmación del aplanamiento de la ficción, de la escritura bajo las formas testimoniales. La aclimatación del dilema barthesiano al panorama argentino de comienzos de la década del setenta forma literatura nacional”” (2015c, p. 3).

ves, en bs. as. hay muchos que me admiran pero que no aceptan que una poeta “TAN PURA” tenga necesidades. Oh que se vayan a la mierda. (2014, p. 172)

Se tentarmos seguir, agora, os rastros da política na sua escrita podemos ver como, devagar, e através precisamente do uso do tempo, a política vai entrando no seu discurso até se confundir com os outros elementos com que trabalhou e, inclusive, modificando o seu olhar no que tem a ver com a concepção do tempo e da realidade, isto é: a sua ideologia do cotidiano. Por isso, a concepção maldita da poesia vai se transformar, já no final dos seus dias, em uma forma de vida radical que encarna a própria bio-política extrema e absoluta: “Solamente vos comprendiste (*atendiste a*) mi última frase (“la libertad absoluta... es terrible”) que tanto escandalizó a los izquierdistas de salón que, para fortuna de ellos, nada saben de la falta *absoluta* de límites, sinónimo de locura, de muerte (y de la poesía, de la mística...)” (2014b, p. 423; sublinhado no original), escreverá a María Eugenia Valentié no dia 4 de setembro de 1971. A própria vida é o primeiro e o último lugar da política. Os tempos, agora, no final, são todos parte da mesma política e economia.

Com o seu emprego em *Cuadernos*, Alejandra Pizarnik descobre mais uma modulação do seu tempo: o tempo da política. E, entre o tempo do emprego e o seu resultado, o dinheiro, vai tentando construir ou solidificar a sua própria política de vida: a política do prazer. A redução do tempo do emprego visava atingir a “possibilidade de dispor inteiramente de si mesmo” (BATAILLE, 2013b, p. 130). A resposta dela, escritora judia e sul-americana, em Paris, foi a exploração rigorosa e

angustiante dessa rachadura, dessa falha que foi encontrando entre os tempos do emprego, da política e da arte: a vida do corpo, a via do prazer, possíveis entradas ao mundo *sagrado*<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Entendendo por “sagrado” “la vida más intensa, más audaz” (BATAILLE, 2001g, p. 166) sendo, daí, o mundo sagrado “un mundo de comunicación o de contagio, donde nada está separado, donde precisamente es necesario un esfuerzo para oponerse a la fusión indefinida”. (2001g, p. 158)



## O nictógrafo

*Pocas letras: “Usa la tinta como si fuera oro”.*  
 “La noche escribe”, SEVERO SARDUY

*Pero no se trata de eso, me digo, no se trata de eso:  
 no escribo para remendar huecos y hacerle creer a alguien  
 (a mí misma) que aquí no ha pasado nada sino para atestiguar  
 incoherencias, hiatos, silencios. Esa es mi continuidad,  
 la del escriba.*  
*Desarticulaciones, SYLVIA MOLLOY*

“Nossa literatura demorou muito tempo em descobrir o objeto” (2011, p.85), começava afirmando Roland Barthes no seu ensaio “As lâminas da *Enciclopédia*” e podemos lembrar agora, ao nos determos no *nictógrafo*, máquina-dispositivo imaginada por Lewis Carroll para escrever a insônia no escuro da noite<sup>121</sup> e transformada em procedimento por Arturo Carrera

---

<sup>121</sup> Em uma carta à revista *The Lady*, datada em outubro de 1891, Lewis Carroll escrevia: “Any one who has tried, as I have often done, the process of getting out of bed at 2 a.m. in a winter night, lighting a candle, and recording some happy thought which would probably be otherwise forgotten, will agree with me it entails much discomfort. All I have now to do, if I wake and think of something I wish to record, is to draw from under the pillow a small memorandum book containing my Nyctograph, write a few lines, or even a few pages, without even putting the hands outside the bed-clothes, replace the book, and go to sleep again”. No caso de Arturo Carrera, essa escrita da noite significou “escribir un texto à *contrainte*. Escrito a partir de la oscuridad. La oscuridad “verdadera” y no la oscuridad hermética, ficcional, el hermetismo de la oscuridad “real” propiciaba un espacio de encantamiento ritual y compulsivo, con artistas suicidas. La *contrainte* era asimismo, créase o no, la supresión de todos los afectos y la inauguración de un afecto nuevo, innostrado: **la sensación**, el común denominador de los afectos: **el ritmo** (como quiso mi filósofo favorito: Deleuze)”. (CARRERA, 2006, p. 5)

no seu primeiro texto, *Escrito con un nictógrafo*, de 1972, ponto inicial do seu projeto de “producir una obra que sea la vida cotidiana mostrada como una obra” (2006, p. 4). Será Severo Sarduy quem, no prefácio intitulado “La noche escribe”, fará evidente a apropriação de Carrera da máquina carrolliana e, mediante a alusão a Raymond Roussel, a ressignificação enquanto procedimento<sup>122</sup>:

Escribiendo en lo oscuro, con su caja de hacer textos, infalible como las máquinas de Locus Solus, escribiendo en lo oscuro, iluminado sólo por la luz mortecina, cenicienta, de su Enana Blanca -la de los pies de paloma- Arturo Carrera nos muestra la galaxia negra, la que centra -cenit- el mediodía, su reverso: el día cegador de medianoche. (2005, p. 6)

A escrita da noite (a qual também formava parte do quadro de Malévich, “Carré noir sur fond blanc”, que servia de capa na primeira edição do texto) na escuridão da noite graças à máquina, ferramenta e técnica carrolliana (VERA BARROS, 2014, p. 11) devinda procedimento poético-rousseliano<sup>123</sup> evidencia a possibilidade de continuar escrevendo sem o

---

<sup>122</sup> Procedimento que, em outro lugar, precisamente no seu *Escrito sobre el cuerpo*, o próprio Sarduy vai aproximar a Lezama Lima e, com isso, ao neobarroco: “Otros giros idiomáticos aparecen con toda nitidez si practicamos lo que podía llamarse una *lectura lacunaria*, considerando la secuencia lezamesca como una órbita trazada alrededor de un *idioma* reprimido, frase-hecha mecánicamente recortada en el lenguaje que no asciende al discurso manifiesto, a la superficie textual. Ese mecanismo recuerda al empleado, en algunos de sus libros, por Raymond Roussel: un proceso de sinonimización que queda encerrado en otro, y éste en otro”. (1987c, p. 293)

<sup>123</sup> O procedimento (“procédé”, em francês) era parente da rima e, com Arturo, poderíamos adicionar agora, do Ritmo. Era, segundo Roussel, “essentiellement un procédé poétique” (2015, p. 45), cuja fatura estava ligada à lógica porque era

recurso da luz. Quer dizer: de continuar produzindo. O acaso do procedimento rousselfiano instaura outra temporalidade<sup>124</sup> marcada pela diferença e a repetição (o Ritmo, nos termos de Arturo) na poesia que significará, aliás, outra espacialização do poema: “a mancha das páginas é negra e as palavras são objetos de luz em que o sentido estala em fragmentos “vazios” de linguagem” (WOLFF, 2005, p. 35), gerando nesse movimento “el espacio de un lenguaje que estalla en palabras e imágenes de caos y vacío” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 23). A galáxia haroldiana será vista na noite<sup>125</sup>. Essa temporalidade do procedimento faz

---

logicamente que deviam ser resolvidas as “équations de faits” que o procedimento trazia à escrita.

<sup>124</sup> Temporalidade que, no caso de Alejandra Pizarnik, foi a do “Último Poeta”, segundo Aira. O uso da tradição e das citações colocado enquanto procedimento deu a base para ela ser a “poeta después de la poesía” (AIRA, 1998, p. 81), a poeta do tempo em que tudo já foi feito, a poeta que só tinha que assinar o texto, agora um *ready-made*.

<sup>125</sup> Tanto *Escrito con un nictógrafo* e *aA momento de simetría* quanto as *Galáxias* de Haroldo de Campos são livros sem paginação, livros constelacionais, infinitos, mallarmaicos, livros de areia, livros “de linde e deslinde / de rumo e desrumo de prumo e desprumo” (CAMPOS, 2011, s/p), se definindo tanto como aquilo “que está fora do livro”, sendo o livro “o vazio do livro” (CAMPOS, 2011, s/p) quanto “livrovida livro ivro de vida” (CAMPOS, 2011, s/p), livros onde se ouve a “insistencia de un barullo celeste” (CARRERA, 2014, p. 47). Livros, em suma, e podemos pensar agora, moradores do entre-lugar, “do espaço entre do entre-espaço” (CAMPOS, 2011, s/p), que nasceu da imaginação que semeou a carreira espacial da guerra fria, só diferentes na performance do preto e do branco na página, na disposição nela da escrita e na fragmentariedade dos versos e seus ritmos segundo as diversas intensidades da “pulsão bioescritural” (CAMPOS, 2011, s/p) que rege o vaivém entre as epifanias e as antiepifanias (CAMPOS, 2011b, 120). *Escrito con un nictógrafo* ganha paginação no último volume da obra poética reunida de Arturo Carrera, *Vigilámbulo*, de 2014. As grafias estranhas, o realce dos tipos e as rachaduras a mão são apagadas e o livro perde um pouco da sua potência. Uma coisa similar acontece com *aA*, onde o texto ganha um novo subtítulo (“Mapa-homenaje a Alejandra Pizarnik”) e perde todos os pré e para-textos cosmológicos, neobarrocos e antropológicos, e onde a escrita já não será disposta branco sobre preto em uma expansão similar às cartas topográficas de antanho, mas no simples formato tradicional de preto sobre

da noite o tempo da poesia que, no seu dispêndio, confronta as divisões estabelecidas da produtividade rentável do tempo para, finalmente, desajustar tudo no tempo da simultaneidade e apagar os limites do preto e do branco, do branco e do preto, da figura e do suporte, do positivo e do negativo, do ying e do yang, da noite e do dia (SARDUY, 2005, p. 5).

Posta em cena “de una poética tensionada entre un principio constructivo fuerte y la acción de lo aleatorio” (CÁMARA, 2010, p. 332), o nictógrafo carroll-rouselliano de Arturo significa, também, a perda da marca autoral sobre o texto e a ocupação do espaço pela sensação, o ritmo e a linguagem, no sentido como se fala “okupar uma casa”<sup>126</sup>. A casa do ser se esvazia: “**Hazte objeto**” (CARRERA, 2005, s/p) é uma das consignas que no preto da página pode ser lida. O autor some na sua disseminação depois de ter escrito, dito ou registrado os versos. “**el escriba ha desaparecido**” (CARRERA, 2005, s/p)<sup>127</sup>: é o primeiro verso do poema, a sua abertura. Do autor só fica a lembrança do seu gesto

---

branco, aproximando o texto sem querer das galáxias haroldianas, pagando o preço de esquecer sua maravilhosa e primigênia fascinação.

<sup>126</sup> A variação lumpen-derri-giriana indica uma ação (“ocupar ou tomar ilegalmente uma casa ou propriedade” ou, segundo o DRAE: “Tomar una vivienda o un local deshabitados e instalarse en ellos sin el consentimiento de su propietario”) e um *actante* (“pessoa que ocupa ou toma ilegalmente uma casa ou propriedade para morar nela”). O deslizamento semântico manifesta, primeiro, uma violência linguística contra o estatuído (não custa lembrar que a Academia da Língua Espanhola pertence à Realeza que diz e define, no seu órgão repressivo, o *Diccionario*, “*Acort.* de ocupante, con k, letra que refleja una voluntad de transgresión de las normas ortográficas”), uma política do cotidiano e uma economia de vida que quer ser, e é, uma ética, uma estética e uma moral, surgida da contracultura dos anos 60 e amparada no anarquismo. Anarquismo que vira anartismo na linguagem poética de Arturo Carrera que okupa o espaço todo e se dispõe em expansão perpétua.

<sup>127</sup> O texto não tem paginação e os jogos gráficos e visuais são vários, começando pela escrita da letra branca sobre o espaço preto. As citações, por isso, serão só aproximações tentativas do que se encontra no livro.

primeiro e será nesse gesto onde se encontra, agora, a sua definição<sup>128</sup>. E nem só o autor: qualquer outra marca pessoal está definida enquanto uma ausência dentro desse espaço do simultâneo e indefinível e configurada na imersão em um processo inacabado e infinito de apagamento dentro dessa “viagem ao fundo da “galáxia negra”” (WOLFF, 2005, p. 35). A prática da escritura do nictógrafo enquanto *découpage*, tal e como foi apresentada por Arturo Carrera<sup>129</sup>, tenta tirar da escrita grande parte dos condicionamentos e intenções pessoais e contextuais que a geraram para passar a operar “con una latitud sin fronteras personales” (AIRA, 2011b, p. 48)<sup>130</sup> para deixar no escuro só a linguagem ressoando nos seus ecos e vazios:

---

<sup>128</sup> Gesto que Tomás Vera Barros vai chamar de “comprometido” ao estar ligado a uma busca experimental e “decidido en la experimentación con la materia y con la *tekné* a partir de una premisa instrumental: escribir en la oscuridad con el auxilio de un artefacto extraño a la tradición letrada, real o imaginario, y representar, poner en escena esa práctica” (2014, p. 11). Essa *tekné*, enquanto modo de experimentar saberes, vai se confrontar por sua vez com “una sensibilidad de la eficacia acomodada más a criterios de rendimiento” do mundo técnico contemporâneo (KOZAK, 2014, p. 194). Gesto que, no final das contas, poderia ser lido enquanto gesto barroco: “En el barroco, la poética es una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, *cargada*, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida de signos” (SARDUY, 1987b, p. 175).

<sup>129</sup> “... escribiendo en lo oscuro, `a ciegas`, en las hendiduras de una caja cúbica –también ese espacio primario busca la exención del sentido- fui acumulando fragmentos, ínfimos templos-textos planos que informan –desaparecido el escriba- ese sitio vacío donde las palabras se divierten: preeminencia del lenguaje ante todos”. (CARRERA, 2005b)

<sup>130</sup> Esse fato sublinhado por Aira também é destacado por Fernando Scheibe no momento de definir o procedimento rouselliano: “o essencial a observar é sua capacidade de abrir um espaço em que a literatura fica nua. O procedimento a preserva da psicologia. A partir de uma equação de fatos gerada na e pela linguagem, trata-se de inventar uma resolução. Entramos, como se faz com

**voy desapareciendo de a poco**  
**voy desapareciendo de opaco** (CARRERA, 2005)

**TU CUERPO ES UNA PALABRA**  
**quiere ser escrita y borrada** (riscado no original;  
 CARRERA, 2005)

Melhor dito, o autor e as marcas da subjetividade são uma ausência-presença, sendo que no texto os limites – conforme vimos - foram colocados em suspenso e a morte da avó, motivo fundamental do livro, é ocultada na linguagem e no preto da página. Liberado dos rigores do real e da referencialidade, achamos a força do poema: “**E L P O E M A S E A B R E / esa es tu fuerza**” (CARRERA, 2005). O poema, agora configurado enquanto espaço e livre da autoridade do autor, é aberto ao outro, ao alheio: citações, referências, vozes, falas, números, tudo ou quase tudo entra nesse espaço configurado pela máquina-procedimento do nictógrafo. O nictógrafo, assim, coloca em evidência que na linguagem não existe a propriedade privada e que, em certa medida, todo discurso é uma “**EXPERIENCIA DE VENTRILOQUÍA**” (CARRERA, 2005). A escrita da noite é a escrita da perda do sujeito e a sua sobre-vida no seu gesto. A escrita da noite significa o devir da intenção em *intensão*.

O nictógrafo espacializa a noite no preto da página e vai se afirmando progressivamente a partir da corroboração de ser nenhum lugar

---

Mallarmé, no labirinto da linguagem ao infinito” (*apud* REINERS TERRÓN, 2015, p. 12).

até devir a extenuação desse lugar-nenhum. O nictógrafo torna possível a escrita durante a noite com a contrapartida da perda do espaço, do tempo e do sujeito. A escrita, nessa micro-utopia da liberação das marcas da subjetividade, devém uma dança que alguém está fazendo e que é só perceptível pelo rastro dos movimentos:

**-no se sabe quién escribe**

///

**-no se sabe quién danza** (CARRERA, 2005)

No final será a noite, espaço-tempo de reunião e dissolução dos agentes, quem escreve. A escrita, com essas qualidades, aproxima-se da morte e dos mortos e o espaço-tempo da escuridão da noite gera aquela dança de travestismo hermafrodita da vida em morte, da morte em vida:

**el libro/el salón de baile de los muertos**

**el poema/la causa de los disfraces de los muertos**  
(CARRERA, 2005)

Se, como se lê quase chegando no final do texto, “**la página es tu tablado**” (CARRERA, 2005), lembrarmos, agora, do gesto teatral “dramático-cômico” (CARRERA, 2005b) de riscar os versos e o fato do livro ter sido lançado com uma leitura performática de Pizarnik no Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires em 1972, podemos supor em

alguns dos seguintes textos de Carrera, denominados por ele próprio enquanto “informes”<sup>131</sup>, a presença e a transformação do procedimento, tabuleiro de jogo e tabuleta de escrever. Em *aA Momento de Simetría*, logo depois e imediatamente, em 1973<sup>132</sup>, a página vira “**constelaciones de fragmentos**” (CARRERA, 2005) de “letras-luzes” (CORONA, 2010, p. 346) e o poema não tem começo nem fim instaurando “um momento de simetria entre um passado que não cessa de passar e um futuro já escrito nas estrelas” (ANTELO *apud* CORONA, 2010, p. 343) onde a morte e a vida, espelhadas no ponto zero daquele momento de simetria<sup>133</sup>,

---

<sup>131</sup> Como dizia na nota da “contra-capá”, se é possível chamar assim a parte branca do texto que não tem começo nem fim e cujos limites bem melhor poderiam ser considerados enquanto limiares, seus “informes” demonstrariam “certa paixão (por que não certa “atração apaixonada”?) pelo isomorfismo” (CARRERA, 2005c, s/p). Aliás, na última página de *Oro*, tinham sido anunciados dois textos de Carrera, ainda hoje inéditos, um dos quais, *CORO/CERO/ORO* (sequência significante que aparece tanto em *aA* quanto em *Oro*) é definido enquanto “informes” (o outro, *SOR*, enquanto “disparate rococó”) (CARRERA, 1975, p. 95). Tarefa árdua definir por completo os “informes” carrerianos, porém podem ser atribuídos a eles a heterodoxia dos materiais, o erotismo da escrita, o prazer do jogo entre a repetição e a diferença, a busca constante por uma saída da autoridade do autor, a referencialidade difusa, entre outros traços que bem poderiam ser considerados barrocos.

<sup>132</sup> Sobre a origem de sua escrita, Arturo Carrera disse: “En *Momento de simetría*, la astronomía y los mapas de Fred Hoyle, dieron el soporte a las galaxias líricas que lo integran. Pero antes hubo un sueño que tuve en Francia durante uno de mis viajes. Yo iba de visita a la casa de Henri Michaux. Michaux, que se mostraba muy atento, me pedía que me acercara a una lámpara de su escritorio cuya pantalla no era sino un mapa. Cuando me acercaba constataba que los nombres de los diferentes lugares geográficos no eran sino palabras de un inmenso poema en dispersión que ocupaba todos los territorios posibles pero desterritorializándolos, y al mismo tiempo, veía que el poema no era otra cosa que una lámina de planisferio común unida en sus extremos. No pude más que escribir el *Momento* con ese sueño de base y el plano cosmológico de Fred Hoyle como soporte”. (2006, p. 4-5)

<sup>133</sup> Segundo explica na nota ao texto, a ideia do texto “surgió de la contemplación de un gráfico de Fred Hoyle” (CARRERA, 1973), o mesmo que ilumina o céu cubista de *Triano*, “novelita” de César Aira onde o “pintor discípulo de Petrutti que había llegado a Pringles y que fue amigo personal de Juanele” (CARRERA,

---

2011) os faz “entrar en su mundo”, segundo a lembrança do próprio Arturo e a escritura de César Aira: “Hay dos teorías opuestas sobre el origen del Universo: una, la que vino llamándose hasta hace poco hipótesis de Lemaitre” postula la expansión a partir de un momento dado, un momento que es un punto (simplificando), momento y punto que son el origen a partir del que empiezan a formarse el espacio y el tiempo. Es decir que postula un inicio para todo. La teoría opuesta, llamada por su principal expositor, Fred Hoyle, “estado estable”, afirma que el Universo es eterno y que podemos descartar cualquier idea de comienzo. Las observaciones de Hubble que probaron que las galaxias se están alejando, alejando todas de todas en ese “Universo en expansión”, parecería una confirmación de la primera hipótesis, pero los defensores de la segunda lo niegan, pues esa expansión también podría ser como la de un río que fluye sin dejar de ser eterno. Fred Hoyle, que además de astrónomo es escritor, viene haciendo desde fines de los años cuarenta una enérgica difusión, en la prensa escrita, en sus libros, y en la radio, a favor de la teoría del “estado estable”. Considera no sólo errónea a la “hipótesis de Lemaitre” sino anticientífica e ideológicamente perniciosa en tanto podría usarse para un subrepticio retorno del criacionismo y el nefasto concepto de Dios. En esa línea de pensamiento, acuñó para ella un nombre sarcástico: “Big Bang”. (...) Ahora bien, siguió Triano, la infatuación del público con el nombre no fue paralela a la de los científicos con la teoría. Parece que se impondrá a la larga, pero Fred Hoyle y el resto de la banda del “estado estable”, es decir los que sostienen la eternidad del Universo, siguen resistiéndola. Sus motivos, aunque de sólida argumentación científica, están infiltrados de ideología. Afirman que proponer un comienzo sería la plataforma de lanzamiento de una reivindicación de un creacionismo, con Dios de vuelta entronizado cuando ya creíamos habernos liberado de él. Hay que tener en cuenta que en la polémica entra un elemento ad hominem, que no podría ser más ad hominem: Georges Lemaitre es un cura. Y rizando el rizo, la hipótesis de “Lemaitre” sería la de “el Maestro”, lo que podría sugerir un “plan maestro” en una mente divina” (AIRA, 2014c, pp.26-30). Severo Sarduy asociava os fundamentos da teoria de Georges Lemaitre ao barroco: “Quizás no sea un azar que la formulación del *big bang* se deba, como muchas de las teorías que suscitaron el barroco, a un dignatario de la compañía de Jesús: el abate belga Lemaitre; quizás su fundamento teológico esté presente en todo su enunciado: un estadio de génesis, puntual, metáfora del verbo y el semen; un estadio de crecimiento, metáfora de la multiplicación, del núcleo primigenio diseminado, pero también de la corrupción y del exilio; un apagón apocalíptico final, disolución en el vacío, ausencia del sentido” (1987b, 207). Contra isso, a teoria do “Steady State” proporia um “universo en equilibrio perpetuo, *sin comienzo ni fin*, ilimitado en el pasado y en el futuro, renovándose perpetuamente” (SARDUY, 1987b, p. 205). A perda de uma origem única e essencial, o apagamento do Autor (“el escriba ha desaparecido”) e o preto da página como uma constelação em constante expansão fazem de *Momento de simetría* uma escrita diferida daquela conversa digressiva, real ou imaginada, pouco importa, mas certamente neobarroca ou, ao dizer de Aira, neodadaísta, se

são detidas no limiar de um não-lugar e um não-tempo em constante expansão. Os fragmentos surgiram do mesmo lugar: o desaparecimento do escriba que, agora, no ponto exato do momento de simetria, virou sarigüieía (“**la zarigueya escribe**” (CARRERA, 1973, s/p)), animal mítico-simbólico-real que vive dos outros. A máquina carroll-roussel-carreriana, desta vez, olha para o céu para tentar, graças a esse plano de viagem ou maquete em miniatura da galáxia<sup>134</sup>, trazer ou ir ao encontro de Alejandra Pizarnik:

**el tiempo es asimétrico  
perdernos  
el tiempo es asimétrico  
buscarnos** (CARRERA, 1973, s/p)

O procedimento anula a subjetividade para tentar a reunião dos amigos. No preto da página, no silêncio dessa cosmologia em perpétua expansão,

---

atentamos para o seu caráter fundado na “argucia” (SARDUY, 1987, p.19), dos jovens César e Arturo com o pintor cubista e provinciano em uma tarde de Pringles.

<sup>134</sup> “La maqueta, pues, permite la observación, pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo especular o la anula en una pura tautología: la mirada del observador envuelve algo que virtualmente contiene al observador y, por supuesto, a su propia mirada, y además, como lo afirman Dicke y Reeves, esto no ocurre más que en un momento preciso, como si la propia maquete implicara, en el curso de su evolución, la necesidad de contemplarse, de ser observada. O dicho en otros términos: como si el universo tuviera sentido” (SARDUY, 1987, p. 33-34). Na observação permitida pela maquete *aA* e no seu momento especular central, mínimo e fugaz, onde são confundidos observador e observado, escrita e céu, e a partir do qual o suporte estabelece não limites, mas limiares, está o sentido do texto, definido enquanto toque, afeto e re-união.

na noite da tinta, na hibernação da linguagem (CARRERA, 1973b, s/p), a voz vira corpo, as vozes viram corpo e o afeto reúne, junta e confunde os amigos já nunca mais distantes nesse “livro dos corpos” anamórfico de um “barroco celeste”, de um “barroco lactante” (CARRERA, 1973, s/p):

**tu voz a la noche**  
**la noche a las voces**  
**las voces al gusto**  
**de tinta de la noche**  
**de noche de la tinta**  
**de letras que se derraman**  
**de un cuerpo**  
**a otro cuerpo**  
**sobre el libro de los cuerpos** (CARRERA, 1972, s/p)

Em *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*, escrito em conjunto com Osvaldo Lamborghini em Pringles em 1981 (e inédito até o ano 2002, como quase tudo o legado de Osvaldo), o texto “no se presenta como una payada sino como una payasada” (LIBERTELLA, 2010, p. 377) e vira “TEAXTO” (CARRERA, LAMBORGHINI, 2002, p. 45)<sup>135</sup>, “teatro del exceso y la voracidad del aplauso”, teatro que “come silencio”, que “disipa la “interpretación” de lo callado y de lo bullicioso” e que “estalla en un ruido que paya con el gesto y la voz” (CARRERA, LAMBORGHINI, 2002, p. 43), transformando, por fim, ao poeta em um *payador*, aquele “que se adueña en público de su propia letra poniendo la

---

<sup>135</sup> Uma reminiscência de esse “TEAXTO” pode ser encontrada bem na cima do primeiro quadrante de *aA*, onde a palavra “teatro” tem o “a” rasgado por um “x”. O texto é ocupado pela cena e vira teatro ou “tetro” ou alguma coisa nesse espaço entre.

voz, cantándola” (KAMENSZAIN, 2010, p. 353). O procedimento do nictógrafo fundado na monotonia e na diferença e repetição adquire, aqui, outra dimensão. O “*gesto* teatral” (FOGWILL, 2002, p. 62) criado por ambos autores deixava de lado o público do teatro convencional, definido no fechamento em uma sala escura e silenciosa, na vontade manifesta de ir além da escuridão da ditadura militar argentina<sup>136</sup>. Em todo o caso, a escrita da escuridão da noite e a sua ordem em um tablado, etapas do procedimento nictográfico, estão colocando em questão a representação da realidade e propondo, no mesmo movimento, outra coisa. Essa prática poética na noite se insere em uma tradição da leitura: a leitura noturna, que “define un tipo particular de lector, el visionario, el que lee para saber cómo vivir” (PIGLIA, 2006, p.23):

**-Propagabas y ampliabas la lección de tu maestro: escribir es organizar la realidad, no representarla. Desordenar la irrealidad.**

**REPRESENTARLA.** (CARRERA, 2005)

O funcionamento do nictógrafo enquanto procedimento gerador e organizador de fragmentos, “**fragmentante de la noche mecánica**” (CARRERA, 2005), decompõe o real, fazendo da escritura não a representação da realidade, mas da irrealidade. Isto é: do impossível, daquilo que nunca teve lugar nem tempo. Tentando organizar a realidade

---

<sup>136</sup> Fogwill destaca essa qualidade do “teaxto” com lucidez: “En ese teatro –o *teaxto*, en la definición de Carrera-, podía haber todo lo escrito, dicho y hecho por el artista. Pero no habría lugar para convocatorias a públicos sometidos al encierro en la sala a oscuras”. (2002, p. 59)

chega-se à desordem da irrealidade: a sua representação fragmentária. A organização dos fragmentos e a sua imediatamente posterior escritura escondem o procedimento até fazê-lo sumir: “una vez escrita la historia, el procedimiento desaparece, queda oculto, es tan parte de la historia como que el autor haya usado tinta azul o tinta negra para escribir, o cualquier otro dato desprovisto de la menor importancia para entender o juzgar el texto, o para disfrutarlo” (AIRA, 2011, p.47). Os movimentos do nictógrafo vão dando forma a um círculo em espiral que mantém a ocupação do tempo constante e intensa. Essa é a finalidade do procedimento rousseliano conforme César Aira: a ocupação do tempo. A ocupação prazerosa do tempo, lúdica e inocente. E se o fragmento é “la máxima fusión de significado con un mínimo de sentido” (AIRA, 2011, p. 49), o sujeito perde-se e se encontra aí, esperso nas suas marcas e gestos, no dispêndio do tempo.

O dispêndio do tempo no procedimento tal e como foi utilizado por Arturo é a manifestação de outra possibilidade política vinda de outra experiência do tempo: o compartilhamento da vida no afeto e na amizade. A lembrança da avó morta em *Escrito con un nictógrafo*, a tentativa de se reunir com Alejandra Pizarnik em *Momento de Simetría* e o trabalho em parceria com Osvaldo Lamborghini no meio das trevas da ditadura dão testemunho da potência da escrita direcionada pelo afeto e no afeto enquanto prática do fazer junto. A escolha do procedimento, no caso de Carrera, é a escolha do se afetar. A ocupação do tempo, que é a primeira causa para optar pelo procedimento enquanto método de escritura, em Carrera está justificada pelo afeto e a plena perda que ele significa. Os textos passam a se definir de modo similar ao identificado por Luciana di Leone para a poesia contemporânea, isto é: enquanto “roteiros ou

percursos de escrita e leitura formados e deformados – ou seja, afetados – pelos mesmos encontros que propõe” (2014, p. 196). O tempo da poesia vira o tempo do afeto e do dispêndio e cria as condições de possibilidade para se sair do tempo enquanto *continuum* rentável-produtivo e imaginar um espaço-tempo além ou aquém do tempo do emprego. O tempo do afeto contraria a concepção do “trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo privado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum” (RANCIÈRE, 2014, p. 64) e mexe na tensão entre o uso e o valor.

O afeto modifica a intensidade da ocupação do tempo. A partir daquelas referências de Alejandra Pizarnik no seu diário ao trabalho conjunto com Arturo Carrera e como ele próprio iria pôr em prática desde os seus primeiros textos onde, aliás, todos os seus livros por-vir “estão em potência, apenas esperando que o tempo os contemple e consuma” (WOLFF, 2005, p. 34), podemos imaginar que, se a poesia roubasse para si o tempo do trabalho e o redefinisse enquanto tempo do afeto, outra seria a nossa forma-de-vida na cotidianidade definida a partir de “un modo poético de tratar y de sentir al mundo” (FERNÁNDEZ, 2008, p. 17). A ocupação do tempo nos trabalhos do afeto e da poesia faz surgir esse saber ou conhecimento. Esse é o núcleo da “otra poética” que, em um depoimento de 2014, Arturo Carrera atribui ainda ao nictógrafo: a proteção de “un decir exagerado, con el escudo de la sensación” (2014j, p. 29), isto é: do afeto. A máquina carrolliana e o procedimento rouselliano direcionados pela vontade de ocupar o tempo possibilitam o dispêndio da escrita e com ele o surgimento de um modo paralelo à produtividade tal e como foi concebida pelo tempo do emprego.





## O poeta é jogado aos demônios do mar

*Mas viver, nesta vida, não é tudo.*

Vida, PAULO LEMINSKI

*No sé por qué vas hacia ese lugar  
donde todos han descarrilado.*

*¿Por qué no te animás a despegar?*

“No te animás a despegar”, CHARLY GARCÍA

*Um por um estavam todos transformando-se em espectros.*

*Seria preferível passar para o outro mundo de maneira  
corajosa, na glória de uma paixão, que murchar e secar  
lentamente na velhice.*

“Os mortos”, JAMES JOYCE

*Querer engolir a vida de um só trago e depois talvez algo como morrer.*

Um sopro de vida, CLARICE LISPECTOR

*Adivinha-se que o problema que se põe é o do sentido da vida:  
um sentido cristão ou um sentido trágico? No primeiro caso, ela deve  
ser o caminho que conduz à santidade; no segundo caso, a existência  
parece bastante santa por si mesma para justificar por acréscimo uma  
imensidade de sofrimento.*

A Vontade de Poder, FRIEDRICH NIETZSCHE

*A santidade é sempre um projeto.*

O erotismo, GEORGES BATAILLE



## Fábula

No meio do relato de *Guerra dentro da gente*, aquela “fábula zen para crianças grandes”, segundo Haroldo de Campos, que Paulo Leminski escreveu em 1987, aparece, de repente, uma estranha -embora conhecida - figura:

Acordou à primeira luz com alguém gritando do alto do mastro do navio:

*ali  
bem ali naquela pedra  
alguém sentou olhando o mar*

*o mar não parou  
pra ser olhado*

*foi mar  
pra tudo quanto é lado*

A pessoa continuou gritando, repetindo aquelas palavras, sempre do mesmo jeito, até que todos os marinheiros acordaram. (LEMINSKI, 1988, pp. 32-33)

Aquela pessoa é, conforme vamos conhecer logo depois, um poeta. O poeta. Os seus versos podem nos soar um pouco conhecidos: com efeito, com algumas leves modificações lexicais e espaciais poderiam ter sido

encontrados em *Polonaises*<sup>137</sup>, de 1980. Os versos, então, do poeta que grita do alto daquele barco pirata pertencem a Paulo Leminski. E a imagem que se traça dele, do poeta, em certa medida, também. Qualificado de “imbecil”, “vagabundo”, um “homem que fala coisas engraçadas”, “alguém que fala diferente”, o poeta carrega a condenação ou a incompreensão dos outros. O velho mestre de Baita, o jovem protagonista, dirá: “É gente perigosa. Estão sempre por perto dos reis e dos ricos, para conseguir a sua amizade e proteção. Quando eu era general, mandava matar todos os poetas que encontrava” (LEMINSKI, 1988, p. 33), quase lembrando a pobre figura do poeta nos palácios do rei burguês de Rubén Darío<sup>138</sup>.

O poeta está perto do poder ou, para melhor dizer, dos poderosos. Mas também é proprietário de alguns poderes dos quais as pessoas simples têm medo:

Eles são mágicos, feiticeiros. Dizem que ouvem vozes no vento, no barulho do mar e entendem os gritos dos bichos. Alguns carregam um pequeno demônio dentro de uma garrafinha. São muito espertos. Fazem o que querem com as palavras. Nunca acredite no que eles falam. Sempre dizem o contrário do que sentem. (LEMINSKI, 1988, pp. 35)

---

<sup>137</sup> “aqui // nesta pedra // alguém sentou / olhando o mar // o mar / não parou / pra ser olhado // foi mar / pra tudo quanto é lado”. (LEMINSKI, 2013b, p. 68)

<sup>138</sup> No assim chamado entre parênteses “cuento alegre”, “El rey burgués”, incluído em *Azul...*, de 1888, Ruben Darío coloca em cena uma espécie de fábula ou conto de fadas modernista onde um rei fastuoso, o Rey Burgués, cheio de esplendores e riquezas, recebe como presente, entre adorno e divertimento, “una rara especie de hombre”: um poeta. O poeta, agora habitante do palácio, morará fora, no tanque, com os cisnes, e passará os seus dias tocando uma caixa musical, para acabar morrendo no final, de frio, fome e inanição.

Várias figuras estão confundidas nessa condenação que não é senão um intento de definição: o poeta enquanto médium, vate, bruxo, aquele que pactuou com o demônio, mentiroso, fingidor, impostor. A história da imaginação da poesia através das figurações do poeta encontra-se ali manifestada.

Entretanto, e ainda de manhã, o poeta continua gritando seus versos. Dois dos outros três poemas que vai recitar já tinham sido publicados por Leminski: o primeiro deles em *Não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase* (1980), o outro em *Distraídos venceremos* (1987). A descrição da sua pessoa parece se colocar entre o *habitus* (vestimenta e forma-de-vida) daquele decadentismo modernista hispano-americano de Rubén Darío e o *hippismo* da contracultura: “Era um homem ainda jovem, com cabelos compridos, uma capa colorida e carregava um saco de moedas preso na cinta de couro” (LEMINSKI, 1988, pp. 36). Lembrando, além disso, e talvez, a figura dos cínicos: “Desde Antístenes, o cínico tem o vestido e o aspecto ordinário dos homens do povo: capa (que enrosca em si, dobrando-a, no inverno), barba e cabelos compridos, bastão na mão e alforje nas costas” (LEMINSKI, 2013i, p. 129), como até também o retrato de João feito por Mateus que o próprio Leminski resgata: “vestimenta de pele de camelo, com uma cinta de couro, seu alimento era gafanhotos e mel silvestre” (LEMINSKI, 2013j, p. 170). E assim, não será um grande esforço da imaginação ver nesse personagem o próprio fantasma de Paulo Leminski. O poeta dos

paradoxos, o sujeito parapeitado na *résistance* da poesia<sup>139</sup>, diferente e incompreendido, inútil para a sociedade e cuja morte se produz por ser ele uma carga para o futuro do bem-estar e a sobrevivência de toda a tripulação: “Os demônios do oceano estão com fome. Vamos jogar alguém ao mar” (LEMINSKI, 1988, pp. 37), gritou um dos marinheiros. Esse alguém escolhido, por inútil ou incômodo, foi o poeta, cuja morte significou o sacrifício oferecido ao mar. O poeta foi consagrado aos demônios: o poeta teve sua paixão, seu martírio, sua “fractura del borde” (SARDUY, 1982, p. 131).

Na entrada da nova *Vida* de Paulo Leminski, apresentada pela Companhia das Letras em 2013, teremos de atravessar por dois hagiográficos prefácios: o primeiro a cargo de Domingos Pellegrini e o outro feito por Alice Ruiz. A modo de epígrafe, Domingos Pellegrini descreve e define as biografias e as suas escritas:

---

<sup>139</sup> Resistência do poético, então, no sentido que Jean-Luc Nancy dá ao termo e não enquanto, conforme Marcos Siscar, um dos indícios do discurso da crise da poesia contemporânea e seu “dispositivo sacrificial”: “A vitimização do poeta como tom dominante tem servido, ao longo do tempo, não exatamente para assentar o fato sociológico de sua condição marginal, mas frequentemente, e indiretamente, como modo de instituir um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência*” (2010, p. 32). Segundo Nancy, a resistência poética “é uma resistência ao discurso; no sentido preciso em que não é uma resistência ao conceito, à razão, nem ao juízo, à lógica ou à prova, mas uma resistência ao infinito (ao «mau infinito», em termos hegelianos) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem e contudo esgotante, esgotando-se, se é possível dizê-lo, sob a injunção paranoica de constituir o verdadeiro constituindo-se a si mesmo, assumindo-se e absorvendo-se na sua auto-constituição e na sua auto-compreensão” (2001, p. 34). Enquanto pode se descobrir na ideia de Siscar um resquício elitista ou quando menos uma superioridade da poesia sobre todos os outros componentes do social, Nancy deixa entrever naquela resistência da poesia uma pluralidade proliferante fundada no dispêndio do potlatch e a sua própria justiça e ética de vida.

(...) são vidas recuperadas  
por golpes fundos e agudos  
sem intenção de mostrar tudo,  
só querendo, no fim das facetas,  
revelar vidas lapidadas  
pela visão de um poeta (PELLEGRINI, 2013, p. 9)

Segundo Domingos Pellegrini, então, a tarefa empreendida por Leminski nestas biografias bem poderia se assemelhar à de um paleontologista: a recuperação e reconstrução de uma vida pelos fragmentos encontrados debaixo da terra. Se toda biografia implica uma atualização de uma vida passada, no caso das escritas por Paulo Leminski, essa tarefa será feita de um modo metonímico: o todo pelas suas partes. Agora, Domingos Pellegrini atribui à *presentização* daquelas vidas um matiz senão místico, esotérico: aquelas vidas trágicas, cujas mortes foram ou por assassinato ou por precariedade, como bem vai destacar Alice Ruiz logo depois, serão “reveladas” pela “visão” de um poeta<sup>140</sup>. A vontade de trazer vidas do passado para o presente adquire, assim, nuances místicas e o poeta devém, com isso, um sujeito que pode ir além do nosso mundo: a visão do poeta enquanto médium perpassa os tempos e as coisas para os revelar e dotar, então, aquelas vidas lapidadas de uma nova vida, de um outro presente. As vidas passadas voltam ao presente na escrita, assinatura e voz de Paulo

---

<sup>140</sup> Em certo sentido, uma qualificação similar vamos poder encontrar na primeira adjetivação do primeiro biógrafo de Paulo Leminski: “o mais iluminado e reverenciado poeta curitibano” (VAZ, 2001, p. 7). A hagiografia do poeta converte-se em plural e a reunião delas vai marcando a trilha do processo de canonização da sua figura.

Leminski, o poeta que mexendo com os tempos e as vidas fez de sua escrita o espaço onde os tempos e as suas vidas se confundem. As vidas passadas, todas já escritas, todas definidas já desde os seus começos enquanto palavras - vidas de poetas e escritores - e não tanto enquanto corpos, fazem da escrita de Leminski uma re-escritura que é também uma sobre-vida. Vampira eslava ou antropófaga tropicalista, a escrita espectral de Leminski se configurará como o espaço onde acontece a confusão da voz do sujeito, “o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012d, p. 57).

Alice Ruiz, por sua vez, vai qualificar as quatro vidas escolhidas por Leminski para biografar como “espelhos” ou “parâmetros de outra vida”, “exemplos de radicalidade” que o destino colocou diante dos dias dele, importantes para entendermos a “visão da trajetória do poeta” (2013, p. 11)<sup>141</sup>. Como se estivéssemos observando um fractal, aqueles poetas, santos, mestres e revolucionários “representam quatro aspectos de uma mesma vida. Um holograma completo em cada uma de suas partes” (2013, p. 11)<sup>142</sup>. As biografias dos outros (como também as diversas traduções que o próprio Leminski fez nessa mesma época) são partes fundamentais da própria auto-biografia: a escrita se detém no limiar entre o eu e os outros para fazer desse espaço o ponto de partida de uma possível enunciação da própria poética e política de vida. Porque, lembremos a

---

<sup>141</sup> Uma caracterização similar encontra-se no texto de Sússekind: “É quase indisfarçável a intromissão de um auto-retrato leminskiano como santo em meio a essa lista de qualidades sacras” (2008, p. 49).

<sup>142</sup> Holograma e espelho foi, por exemplo e de modo explícito, a vida de Trotski para Leminski. Na sua carta do dia 17 de junho de 1979, escrevia para Régis Bonvicino: “viver é duro. mas é bom. (quando fraquejo, me lembro de trotsky, meu exu, e viro hulk de novo)”. (LEMINSKI, 2007, p. 131)

pergunta de Roland Barthes, “¿cómo contar la vida de cualquiera sin proyectarse en él?” (2011, p. 104). De algum modo, Alice Ruiz está repetindo e levando para o mito do poeta (ou, nas palavras de Domingos Pellegrini, “o bolo mitobiográfico”, misto de biografia, mito e invenção / mentira (2014, p. 21)) aquilo que, em um depoimento de 1985, encontrado entre seus escritos esparsos, Paulo Leminski deixava bem em claro: as suas quatro biografias são “quatro modos de como a vida pode se manifestar”, porque “a vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trótski, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus” (LEMINSKI, 2013g, p. 10). A sua vontade era, afirmava, “homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos” (2013g, p. 10)<sup>143</sup>. Os seus quatro biografados, então, seriam modos em que a vida pode se manifestar, manifestações súbitas da força da vida. O sujeito perde, nesses instantes repentinos, a sua unidade, para ser não só o outro, senão todos, a vida enquanto intensidade. É por isso que a narração das vidas dos seus

---

<sup>143</sup> Dentro desse corpus radical também poderia ser incorporada a vida de Yukio Mishima que Leminski comenta no seu prefácio a sua tradução de *Sol e Aço*. Recupera o “gesto supremo” que foi o seu suicídio (na forma de um haraquiri) e como ele foi a última consequência da Segunda Guerra Mundial. Em Mishima, também, a vida e a arte são indissociáveis: “Mais que fazer apenas obras de arte, Mishima quis se fazer todo, corpo, história e vida, uma obra de arte, entidade além e acima da mudança, da corrupção e da perda de sentido, condição natural de todos os seres deste mundo sublunar” (2012i, p. 228), e a morte aparece como o único modo válido de “ultrapassar as contradições entre corpo e espírito” (2012i, p. 232). Um gesto similar, por ser definitivo e final, é recuperado da vida de Rimbaud, no momento da “recusa do “sucesso”, a escolha do “fracasso”, a derrota da literatura, a inimiga da poesia, para que esta triunfasse” (2012j, p. 305). Poderíamos propor uma arqueologia desses gestos que fundem, de um modo visceral, a vida e o poético-artístico nos textos de Leminski para tentar começar a definir a escolha ético-estético de uma vida desde a sua mínima partícula significativa. Esse gesto é o primeiro e último passo no projeto da santidade, entendido tanto a partir de Bataille quanto na sua variante martiriológica, as duas formas tendo em comum uma forte vinculação da experiência do erótico com a morte.

biografados é interrompida por desvios, imagens, derivas e outras vidas: a biografia de Trotski é, por exemplo, ao mesmo tempo a vida de Lenin, de Stalin, de Maiakovski, da arte de vanguarda e da Revolução Russa. A força da vida foi tão intensa nos seus quatro biografados que atravessaram copernicanas transformações, fazendo do próprio percurso vital uma série impossível de definir, levando – segundo Leminski - a vida em direção a uma utopia subversiva:

todo ser em movimento  
 é perigoso  
 todo ser que se transforma  
 incomoda (LEMINSKI, 2007, p. 83)

“Por vezes avizinhandose de uma ética, de um conjunto de princípios comportamentais, por vezes apontando para uma série de procedimentos”, como assinalava Flora Süssekind (2012, p. 53), as biografias de Paulo Leminski nada mais são do que a extensão do seu “Contranarciso”<sup>144</sup>. As biografias de Paulo Leminski nada mais são do

---

<sup>144</sup> Estou fazendo extensiva as biografias uma ideia que Mario Cámara colocou em “Contranarciso”, seu prefácio a *Leminskiana*: “Podemos postular el “contranarciso” como el motivo que circula a través de sus textos, tanto en las anomalías ópticas con las que Descartes ausculta el trópico –puesto que la imagen obtenida contiene una diferencia irreconciliable– como en la fuente en la que Narciso, en vez de registrar su rostro, se deleita con una sucesión de mitos. En uno y otro caso, se ve lo “otro”, aunque en el caso de *Metaformose* asistimos a una transformación interesante. La superficie reflejante de esa “otredad” contiene, por momentos, la propia imagen de Narciso difuminada por el movimiento del agua. Lo mismo sucede en “contranarciso”, pues de la inicial contraposición entre “yo” y “otro”, el poema cierra con una multiplicidad que habita el “yo”, siendo éste uno más de ese

que a extensão do pequeno fechamento da biografia de Cruz e Sousa levado aos extremos, onde não só o sujeito e objeto se perdem no desastre da escrita<sup>145</sup>, mas também escritor e leitor, os tempos e os espaços<sup>146</sup>, para, em um instante dado, atingir uma espécie de conhecimento:

Perfeição só existe na integração/dissolução do sujeito no objeto.

Na tradução do eu no outro.

É por isso que você gostou tanto deste livro.

Você, agora, sabe.

Você, eu sou Cruz e Sousa. (LEMINSKI, 2013h, p. 75)<sup>147</sup>

---

repertorio y perdiendo con ello su carácter fundacional sin que por ello desaparezca. De acuerdo a lo expuesto, “contranarciso” podría ser interpretado como una oposición problemática entre lo “otro” y lo “mismo””. (2006, pp. 26-27)

<sup>145</sup> “Escribir es encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal, que ya no se sepa más de qué lado del espejo uno está” (LINK, 2015).

<sup>146</sup> O eco de Stephen Dedalus, em certa medida não tão identificado com o terror da história, como aparecia em *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, pode ser escutado na biografia de Jesus: “Um dia, esta vida será o depois desta vida. Essa *pro-jeção*, Jesus herdou dos profetas hebreus, dos quais ele foi o maior, inventando o futuro, já que o presente histórico é insuportável. Foram os profetas que inventaram o futuro, assim como os poetas inventarão o presente e os homens de ação inventam o passado sem cessar” (LEMINSKI, 2013j, p. 166). Continuando nessa trilha, sendo Jesus, profeta, Basho e Cruz e Sousa, poetas, e Trotski, o homem de ação, a escrita de *Vida* se nos manifesta como uma indagação sobre o tempo e as suas possibilidades, limites e limiares.

<sup>147</sup> Leminski tem se referido várias vezes à tradução, seja desde os parâmetros concretistas da trans-criação, seja desde a sua impossibilidade radical enquanto ato de violência e agressão. Mas essa imagem que aparece aqui ocupa um lugar aparte, por vincular diretamente a tradução à vida, tal e como aparecia, também, no seu prefácio a *Sol e Aço* de Mishima: “Guevaras, Mishimas: mortos, somos invencíveis” (2012i, p. 239). Aqui, ao se afirmar enquanto Cruz e Sousa, apaga a pretensão do duplo e do se espelhar no outro oferecendo o seu corpo como espaço-tempo da sobre-vida daquele outro, agora próximo. A tradução é, assim, ao mesmo tempo uma prática apropriadora e uma dádiva. Com isto, estas

---

biografias focadas no momento da intensidade radical a partir do desejo de *se* traduzir no outro poderiam ser aproximadas ao olhar definitivo e vital entre Cruz e Fierro na “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” de Borges, onde Cruz descobre, por fim e de modo epifânico, quem ele era. Era o outro. Sendo ele, era o outro. A tradução assim compreendida também aparece, aliás, nas epígrafes de *La partera canta*, de Arturo Carrera, onde as traduções “dejan imaginar la literatura como una fábrica perpetua de traducciones” (CARRERA, 2007, p. 8): a epígrafe primeira corresponde a Antonin Artaud (“Je pensais en 1918 que tous les enfants son à refaire par le canal d’un sexe infini, d’un sexe qui n’est pas dans ce monde mais qui de nouveau le forcera, à la place de son sexe à lui” (*apud* CARRERA, 1982, 9) e está datado em Paris em 1950. Essa recuperação da lembrança de Artaud, em 1950, em Paris, de um pensamento que ele teve em 1918, vai ser re-apropriada por uma série de escritores a partir de uma tradução antropofágica: Severo Sarduy, em Saint Leonard em 1977, por exemplo, inscreverá nessa data a morte de Egon Schiele porque será a partir da sua confrontação com o *Autorretrato masturbándose* de Schiele que ele próprio, Severo Sarduy, terá uma espécie de epifania e compreenderá, a sua maneira, o que tinha compreendido Artaud em 1918. O mesmo acontecerá com César Aira e Haroldo de Campos (este sendo aquele que mais mediações trouxe na sua tradução: “ARTAUD, via Lewis Carrol (via Deleuze) via Joyce via Haroldo de Campos” (*apud* CARRERA, 1974, p. 9)). A última epígrafe da série corresponde a Carrera e já não será só Artaud que se encontre traduzido aí, senão o *continuum* de amigos cujas epígrafes antecederam à sua, que ele recolhe, transforma e volta a dispersar. A tradução de Carrera, assim, é a tradução e in-corporação da citação de Artaud e as variações dos amigos, próximos ou espectrais, perto ou não no tempo-espaço. A tradução quebra os limites do eu e os parâmetros cardinais e cronológicos para propor o utópico renascimento contínuo e infinito, “arcaico e hipermutante” do *infans fascinante* que teve, tem e terá lugar no pensamento e na palavra, “pues sólo la palabra nos da la ilusión de efectuar un trabajo contra la muerte, aunque su fracaso sea inevitable” (CARRERA, 1982, p. 9). Essa ideia é, aliás, como o descobre Libertella, uma ideia neobarroca, “la idea neobarroca de la ausencia de origen: “todo es traducción de traducciones”” (2006, p. 78). Contranarciso, a radicalidade da tradução começa no questionamento do eu para se definir, logo em seguida, como um trabalho da vida enquanto *continuum* desenhado pela palavra que, perpassando os sujeitos, apaga a possibilidade de entender o fluxo vital pelos seus limites cronológicos e locativos. No final das contas, “¿no somos acaso una traducción constante, ya no de saberes o cosas inteligibles, sino de sensaciones crudas, oscuras, claras, llamadas “dolor”, “remordimientos”, “inocencia”?” (CARRERA, 2007, p. 8). O trabalho e a praxis da tradução colocam em uma performance contínua, mas sempre atravessada pelo delay da ressonância, a voz dos sujeitos nela envolvidos, perdendo ou apagando a origem.

Naquela breve texto, Alice Ruiz adiantava uma das entradas para ler *Vida*: o anseio de sublinhar e resgatar, “de forma atravessada, o conceito de santidade contido em vidas que foram conduzidas, de forma excessiva, em direção à luz” (2013, p. 12). Na radicalidade de uma práxis vital Paulo Leminski via o excesso próprio da santidade enquanto “autoentrega idealista a uma causa maior” (LEMINSKI, 2013k, p. 286), o que permitiria ao sujeito o acesso a uma “sobrevida” (como se intitula o texto da Alice e como ecoa nas biografias de e sobre Leminski<sup>148</sup>), em sentido literal e metafórico, quer dizer, a possibilidade de ir além, graças ao excesso, da vida. Uma vida de uma intensidade extrema e temível, “que a presença em nós de uma realidade sagrada determina, de uma realidade que pode nos transtornar até o limite” (BATAILLE, 2014, p. 279). A profissão do poeta é perigosa, relatava Leminski naquela fábula zen para crianças antes do poeta ser jogado aos demônios do mar. Em *Vida*, então, podemos ir reconstruindo as qualidades de uma possível vida de santo contemporâneo<sup>149</sup> e de sua própria escrita, isto é: uma hagiografia, sendo que, em um espaço paralelo, vai se desenhando o reflexo diferido e descontínuo da própria vida de poeta enquanto santo - ou enquanto seu

---

<sup>148</sup> Se um dos sentidos possíveis da sobrevivida é “um *viver* no lugar de um outro” a partir de um “*con-viver-com-o-morrer*” (PENNA, 2005, p. 49), pode ser entendida a escrita dessa sobrevivência enquanto uma escrita espectral ou fantasmaticamente testemunhal (sendo que “o testemunho consiste em testemunhar sobre a impossibilidade de testemunhar” e que nesse processo acontece um des-subjetivação no sujeito do testemunho), já que está se falando no lugar de um outro, aquele outro do qual o sobrevivente se apropriou da vida. A representação, o eu e o estatuto do discurso mudam significativamente desta perspectiva ao se definir tudo agora enquanto potência e já não mais enquanto essência.

<sup>149</sup> Vida de santo contemporâneo e sul-americano se lembrarmos que a tarefa da recuperação daquelas vidas famosas foi feita da margem, da província, sendo que Leminski definia-se enquanto “um provinciano que já leu muito e adora James Joyce”. (VAZ, 2001, p. 103)

inverso maldito: “O poeta como assinalado. O marcado (Caim?) por um sinal. Sinal para ver mais longe. Mas para sofrer mais fundo” (LEMINSKI, 2013h, p. 70) - que mantinha como poética e política de vida Paulo Leminski: “radicalidade e extravagância, devotamento e iluminação” (SÜSSEKIND, 2008, p. 49). De forma barroca, *Vida* se define no entrecruzamento da biografia com a autobiografia e a hagiografia<sup>150</sup>: escritas que são “situaciones insoportables en el

---

<sup>150</sup> Que, como marca Flora Süssekind, “são vidas impregnadas, a posteriori, de intencionalidade, são destinos nos quais se enxerga, nos mínimos detalhes, a marca da excepcionalidade” (2008, p. 30). Aliás, foram definidas ou prefiguradas todas desde um pre-texto perdido, mas não esquecido: “O fascínio e o interesse pela secular tradição dos beneditinos, sua história e personagens, teriam levado Leminski a escrever, nestes dias, aquele que seria o seu primeiro (esboço de) livro: as biografias dos principais santos da Ordem. Estudou a vida do patriarca, o venerável São Bento de Núrsia, a partir de uma obra escrita no ano de 593 pelo papa Gregório Magno, em latim. Suas anotações o teriam levado, ao longo de várias semanas, a esquematizar e ordenar esta curiosa árvore genealógica dos beneditinos. O resultado da empreitada parece ter sido um pequeno caderno escolar com dezenas de folhas preenchidas, das quais não se conhece nenhum vestígio” (VAZ, 2001, p. 41). O jogo barroco mostra-se, na sua *mise en abyme*, especular, geológico e profano. Além disso, é importante salientar que São Bento e a ordem aparecem em alguns poemas de Leminski, sobre todo no seu livro póstumo *La vie en close*. Um deles, “in honore ordinis sancti benedicti”, enuncia a santidade de todas as coisas do mundo e as possibilidades que a comunhão com elas trai para o sujeito (“a ordem sabe / que tudo é santo / a hora a cor a água / o canto o incenso o silêncio / e no interior do mais pequeno / abre-se profundo / a flor do espaço mais imenso” (2013d, p. 260)). Aquele pre-texto parece sempre estar voltando para definir uma espécie de ética de vida que é, ao mesmo tempo, poética e política do corpo: “as mãos que escrevem isto / um dia iam ser de sacerdote / transformando o pão e o vinho forte / na carne e sangue de cristo // hoje transformam palavras / num misto entre o óbvio e o nunca visto” (“Sacro trabalho”, 2011, p. 46). Esse trabalho sagrado, que um dia (e aqui o “um dia” já não marca um horizonte utópico / ideal como aquela série de poemas sobre devir-outro-poeta, senão o passado que, no caso, é o passado autobiográfico do próprio Leminski) ia ser a consagração litúrgica do pão e do vinho, agora é o trabalho com as palavras. Não há queda do sagrado para o profano: as duas atividades entram no espaço do poema intitulado “Sacro trabalho”. As mãos que estão escrevendo o poema tecem e mostram a sua história ao mesmo tempo que se projetam até o presente. Esse “misto entre o óbvio e o nunca visto” repõe a

pensamento” (AIRA, 2011, p. 14)<sup>151</sup> e que foram colocadas na direção de uma bio-política da vida e da arte.

Logo no início de *Cruz e Sousa. O negro branco* vamos nos deparar com uma pergunta que bem poderíamos assumir como retórica: “Quais formas exprimiriam a radicalidade com que Cruz e Sousa assumiu a via poética, como destino de sofrimento e carência a transformar em beleza e significado?” (LEMINSKI, 2013h, p. 21). O conjunto radicalidade / vida e escrita / sentido, como em um jogo barroco, perpassa as biografias e, ao mesmo tempo, foi o que deu o nome à coleção onde foram publicadas pela Editora Brasiliense, nos anos oitenta: “Encanto radical”. Nessa triangulação devemos nos deter para entender uma ideia de forma-de-vida, uma vida humana que se subtrai a ser sequestrada pelo direito e onde o uso dos corpos e do mundo jamais se substancia em uma apropriação - que tem na santidade a sua conclusão. “Não era fácil ser Cruz e Sousa” (2013h, p. 44), lemos quase no final da biografia e podemos repor: não era fácil ser Bashō, Jesus e Trótski, como também não era fácil ser Paulo Leminski.

O que é dito sobre Trótski, bem poderia ser aplicado a qualquer outro dos biografados, Leminski inclusive: “Era um obcecado pelo

---

transformação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo (que aparece quase que como um par, assim, em minúsculas) e deixam, nessa união, a lembrança da potência de Cristo. A memória do corpo é a memória do trabalho, é a memória sagrada das metamorfoses.

<sup>151</sup> Referindo-se à escrita de uma vida de artista, Aira arriscava em *Cecil Taylor*: “Los restos, pasado el tiempo, vuelven a girar y engendrar. La multiplicación se vuelve sobre sí misma... Pero la vida, ya se sabe, «es una sola». De lo que resulta que la biografía de un artista se confunde con las pruebas de la dificultad de su escritura; ya no se trata de representar la representación (eso lo haría cualquiera) sino de crear situaciones insoportables en el pensamiento” (2011, p. 14-15).

sentido: não se conformava em viver num mundo sem significado” (LEMINSKI, 2013k, p. 366). A santidade, então, e sempre segundo Leminski, tem a ver com o sentido, com uma intensidade vibrante, uma experiência radical da vida e um excesso, com o intento de modificar o mundo ao redor: “Humanamente, só nos santos dá para ver os deuses: só nos radicais, dá pra ver a Ideia” (LEMINSKI, 2013i, p. 95). A santidade tem a ver com um mistério, transcendental, gozoso e ardente: “Lo santo no es transparente. Más bien, traza una borrosidad misteriosa” (HAN, 2013, p. 38). Se, agora, lembrarmos aquele depoimento do início, vamos entender que naquelas manifestações da vida Leminski estava colocando a divindade: “Deus”, vai dizer logo depois, “é tudo aquilo (ou aquilo tudo) que faz a gente viver, com plenitude mental e espiritual, vida boa de ser vivida. (...) O sentido: a interpretação final do gesto de existir. O para quê. E o porquê” (LEMINSKI, 2013i, p. 95). Se a santidade consiste “em certa entrega a um princípio” (LEMINSKI, 2013i, p. 95) ou na “pureza de um princípio” (LEMINSKI, 2013j, p. 217), santos serão, então, “aqueles que mantêm comunicação privilegiada com alguma transcendência” e que representam “uma das possibilidades humanas: o herói do espírito, da Ideia, do signo. Um exagero, portanto” (LEMINSKI, 2013i, p. 95).

“Para ser poeta, é preciso ser mais que poeta” (em VAZ, 2001, p. 253), escreveu Paulo Leminski no quadro-negro da Biblioteca Pública do Paraná durante uma das suas palestras. A poesia como a exceção e o ilegal (o poeta sendo, em consequência, se não um exilado da sociedade, um

*outlaw*, um bandido<sup>152</sup>) é a evidente concepção que se desprende daquela vinculação com a radicalidade: “Afinal, que é poesia senão discurso-desvio, mensagem-surpresa, que, essencialmente, contraria os trâmites legais da expressão, numa dada sociedade?” (LEMINSKI, 2013h, p. 29). Ilegibilidade é ilegalidade: a poesia de Leminski, afirmava Susana Scramim, “não necessariamente atesta a dependência irrevogável entre a palavra poética e a realidade. Ao contrário, pensa um espaço para a poesia que se configura no deslocamento entre a linguagem e a vida” (2010, p. 225). A poesia, nessa saída das normas estatuídas e estipuladas, nessa definição a partir do exagero torna-se utópica enquanto as “utopias são negações da ordem vigente: o imaginário é subversivo” (LEMINSKI, 2013j, p. 218). Daí que o poeta, então, ao serviço da Utopia, defina-se no exagero: “para ser poeta tem que ser mais que poeta” (LEMINSKI, 2007, p. 49).

Uma das duas vias possíveis que tem a poesia no caminho à santidade pode ser encontrada no “que está acontecendo aqui e agora” (LEMINSKI, 2013i, p. 94), isto é: o haikai e a sua possibilidade de atingir o satori, enquanto via zen em direção a alguma espécie de transcendência na dissolução das dualidades e síntese dos contrários. Em algum ponto da terceira linha do haikai, aquela que “representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (LEMINSKI, 2013i, p.

---

<sup>152</sup> Curiosa, nesse sentido, a sua ideia (recolhida e transcrita na biografia de Vaz) do poeta enquanto aquele que foi gerado por um “erro de programação genética”: “O poeta é aquele produto que saiu com falha. Entre dez mil sapatos, um sapato saiu meio torto. É aquele sapato que tem consciência da linguagem, porque só o torto é que sabe o que é o direito. Então, o poeta seria, mais ou menos, um ser dotado de erro, e daí essa tradição de marginalidade, romântica, do século XIX pra cá, do poeta bandido, banido e perseguido, vivendo socialmente em condições adversas” (em VAZ, 2001, p. 267).

112), entre “momentos de extrema riqueza sensorial” (LEMINSKI, 2013i, p. 116) ou de “profunda identificação com a matéria” (LEMINSKI, 2013i, p. 116), se manifesta, súbita, uma “experiência espiritual intensa” (LEMINSKI, 2013i, p. 115), a “iluminação” pessoal, indescritível e intranferível, o “despertar” impossível de programar, prever ou administrar.

A outra via, também na trilha da ascese, pode ser achada no desajuste dos sentidos, a opção da poesia maldita, dos loucos de Deus, dos mártires, dos suicidas e dos kamikazes. As duas colocam o corpo no princípio da transformação do eu e do mundo ao redor. As duas encontram-se no leque das possíveis opções entre durar e arder - isto é: entre o desejo próprio a cada ser e o desperdício ilimitado (BATAILLE, 2014, p. 86), entre o que seduz, maravilha e arrebatava e uma organização durável e precavida<sup>153</sup> - fundada na certeza extrema de que “o acaso é o contrário de um continuum” (DELEUZE, 1976, p. 21). Jean-Luc Nancy lançava entre muitas perguntas uma que era fundamental: “¿Por qué la duración de una vida es un bien?” (2006, p. 22). Rosario Bléfari, por sua

---

<sup>153</sup> “Em princípio, a vida destruída pelo pecado tem um valor elementar, é o Bem. A vida destruída pela vida divina é talvez o Mal. Mas a morte destrói sempre uma realidade que pretendia durar. Se morro para mim mesmo, desprezo o ser organizado para durar e crescer; o mesmo ocorre se, pelo pecado, destruo a vida espiritual em mim. A cada vez, o que seduz (o que maravilha, o que arrebatava) prevalece sobre uma preocupação de organização durável, sobre uma vontade resoluta de maior potência. O que resiste, muda; ora é o interesse do indivíduo egoísta, ora a organização de uma vida religiosa. Mas sempre a preocupação com um porvir, sórdido ou não, opõe um freio à sedução imediata” (BATAILLE, 2014, pp. 262-263). A *vida sem medida*, a vida longe da atividade produtiva no instante do presente foi uma das preocupações de Bataille. Na desordem que instaurava essa forma de vida sem medida ele tinha achado um análogo contemporâneo da santidade (Cfr. “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor”, 2001e, p. 138).

vez, perguntava-se, em “Condición”, “si durar no es mejor que arder” (2006). Gustavo Cerati pedia a exceção e “que durar sea / mejor que arder, mejor que arder” (2006). Em nenhum dos dois, a certeza pura: a indagação da possibilidade nos limites e os contrastes entre o durar e o arder nas suas vozes. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes<sup>154</sup> protestava contra a lógica do sucesso e do fracasso, a felicidade e a infelicidade e afirmava-se em uma forma de vida de acordo com o acaso que superasse a decisão imediata regida por uma finalidade preestabelecida. O viável, o parâmetro da viabilidade e o bem amoroso, é a duração. De outro lado, a herança romântica: arder<sup>155</sup>. Atingir uma

---

<sup>154</sup> “El mundo somete toda empresa a una alternativa: la del éxito o la del fracaso, la de la victoria o la derrota. Protesto desde otra lógica: soy a la vez y contradictoriamente feliz e infeliz; “triunfar” o “fracasar” no tienen para mí más que sentidos contingentes, pasajeros (lo que no impide que mis penas y mis deseos sean violentos); lo que me anima, sorda y obstinadamente, no es táctico: acepto y afirmo, desde fuera de lo verdadero y de lo falso, desde fuera de lo exitoso y de lo fracasado; estoy exento de toda finalidad, vivo de acuerdo con el azar (lo prueba que las figuras de mi discurso me vienen como golpes de dados). Enfrentado a la aventura (lo que me ocurre), no salgo de ella ni vencedor ni vencido: soy trágico. (Se me dice: ese tipo de amor no es viable. Pero ¿cómo evaluar la viabilidad? ¿Por qué lo que es viable es un Bien? ¿Por qué durar es mejor que arder?” (BARTHES, 2002, PP. 31-32). Essa dicotomia é, de alguma forma, parodiada e profanada no conto “Melhor do que arder” de Clarice Lispector, incluído em *A via crucis do corpo*. No convento, Madre Clara não pode deixar de chorar:

Até que disse ao padre no confessionário:

- Não aguento mais, juro que não aguento mais!

Ele disse meditativo:

- É melhor não casar. Mas é melhor casar do que arder.

(LISPECTOR, 2013b, p. 72)

Sair do convento ou amar é ainda melhor do que arder.

<sup>155</sup> Herança romântica que não seria outra coisa que mais uma manifestação do barroco, conforme Eugenio D’Ors: “Porque hay que escoger, escoger y quemar las naves tras de sí. Hay que escoger entre la Vida y la Eternidad. Cada hombre, cada productor intelectual, cada artista, cada escuela, cada país, cada época, reproducen en su propia conciencia el mito de Fausto y se encuentran frente al pacto propuesto por Mefisto - que es Pan - en las agonías de una noche de Pascua

forma nova de duração, a exceção de uma cadeia prolongada com várias iluminações, a conjugação da duração com a intensidade: aí está a dúvida, esse é o núcleo duro e utópico da dúvida. Os últimos e contraditórios versos que Anahí Mallol endereça a Kurt Cobain, estão morando nesse entre-lugar:

vos lo sabés  
 lo sabés bien es mejor  
 arder  
 que apagarse lentamente  
 querido kurt  
 mi luz brillante  
 mi fuego fatuo  
 pido un deseo  
 para que no  
 me sea concedido  
 nunca. (MALLOL, 2012, p. 37)

Aquele poema póstumo que começava dizendo “um homem com uma dor / é muito mais elegante”, acabava postulando uma escolha de vida na dor, mas não tão zen como antanho, mas bem deixando entrever a derrota: “sofrer vai ser minha última obra” (2013d, p. 284). No mesmo texto, *La vie en close*, aparecia essa “lápide 2 - epitáfio para a alma”:

---

primaveral. O la juventud o la inmortalidad. O la tierra tibia o el cielo frío. O la intensidad de la hora presente, de la cual se goza con pasión, o la esperanza de la imposible existencia futura. El barroquismo imita a Fausto: vende al diablo su alma. Y la rúbrica de sangre con que el pacto es firmado implica ya, en su caligrafía, el símbolo del movimiento: es una rúbrica en estilo barroco” (2002, p. 84).

aqui jaz um artista  
mestre em desastres

viver  
com a intensidade da arte  
levou-o ao infarte

deus tenha pena  
dos seus disfarces (2013d, p. 289)

O sofrimento apaga a identidade da voz (e com ela de toda transcendência) para acabar virando “um artista” que, não por acaso, espelha aos artistas kafkianos da fome e do trapézio. José Miguel Wisnik lembra, no seu texto “Nota sobre Leminski cancionista”, a letra de uma música que o próprio Leminski ter-lhe-ia enviado pelo telefone:

Subir  
No raio de uma estrela  
Subir até  
Sumir  
Subir até sumir  
No brilho puro  
Subir mais  
Subir além  
Além de toda a treva  
De toda a dor  
Além de toda a treva  
De toda a dor  
Deste mundo (apud WISNIK, 2013, p. 392)

Uma das duas vias deve, finalmente e em algum momento, ser escolhida, pensou Leminski, para ali depositar a intensidade e a intenção da vida, para ali depositar a dor, para desde ali ser aquele poeta que se preza, aquele que lê nas trevas, além delas. E foi nessa mesma dúvida<sup>156</sup> - entre durar e arder, entre *un coup de dés* e *le hasard*, entre a via do zen ou do martírio, entre a precariedade e a morte violenta, entre a pergunta e o excesso radical, entre a paz e a sua devoção autodestrutiva - que morou também, embora desde o fundo de seu naufrágio, a poética e política de vida de Paulo Leminski na escolha dos seus biografados e na escrita de *Vida*, para acabar repetindo, no final, uma única coisa, um lugar: RIEN / N´AURA EU LIEU / QUE LE LIEU (MALLARMÉ, 2011)<sup>157</sup>. A palavra, as palavras.

---

<sup>156</sup> Essa dúvida será fundamental para Daniel Link ao situar as qualidades da “forma-de-vida” do escritor em um espaço do entre, que é ao mesmo tempo entre-lugar, inter-valo e *entre-dito*, na tentativa de ir além do inter-dito, optando pelo limiar, pelo abismo: “Dominada la práctica del escritor (la escritura) por la coacción (lo que no se puede sino hacer) y el azar (lo que se hace al acaso, sin razón alguna), esa forma-de-vida que el escritor sería no es el juguete de un destino pero tampoco el producto de su voluntad: su lugar es el (entre)dicho”. (LINK, 2015)

<sup>157</sup> O que, seguindo a vertiginosa trilha de Pascal, significaria o retorno do sujeito: “el vértigo del infinito engendra su vórtice: allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente se encuentra el sujeto” (SARDUY, 1987b, p. 1178).

**Coda**



## Uma tarefa

Se o presente trabalho tivesse o seu momento de simetria celestial, poderíamos ver, agora, alguns conceitos ou inquietudes se movimentar formando constelações. As estrelas com mais brilho poderiam ser, assim, a intensidade, a vida, a soberania, o corpo, o tempo, o poema, o acontecimento, entre outras. Todas elas grandes palavras, supernovas cheias (e, portanto: vazias) de sentido. Talvez fossem só a distração para a nunca totalmente rebatida dúvida. Talvez só o brinquedo para alguém que se entretinha fazendo desenhos com as estrelas.

“Nunca fue mi intención escribir una autobiografía” (1980, p. 195), escreveu Guillermo (ou “William”) Enrique Hudson no início de *Allá lejos y hace tiempo* e eu teria que ter colocado nesse trabalho, bem no começo, como seu frontispício. Porque, do mesmo modo que Hudson, acabei fazendo-o. Escrever a leitura do poema desde a ferida do toque não podia, de jeito nenhum, ser uma tarefa a ser feita desde os parâmetros da suposta objetividade da ciência porque, como afirma Derrida, “o discurso poético está *cravado* numa ferida” (2009b, p. 91). Sabia, por isso, que tinha que quebrar os lugares comuns da (minha) grafia da vida: se a análise do tempo-espaço da intensidade no poema e as suas consequências se me aparecia como profundamente subjetivo, devia tentar abordá-lo desde os mais diversos e distantes pontos possíveis, para postergar indefinidamente a encenação da leitura nessa economia de forças e assim tentar fugir das armadilhas da primeira pessoa. Desenhei um percurso que na sua constituição tinha a aparência de um silogismo lógico: começando

pelo rechaço dos parâmetros comparativos, dialéticos e nacionais imaginei um entre-lugar que vinculasse as poéticas de Paulo Leminski e Arturo Carrera, sobretudo no que tinha a ver com uma concepção do tempo além ou aquém da cronologia entendida de forma plana, lineal e mesurável acreditando no intuito derridiano segundo o qual “a verdade do tempo não é temporal. O sentido do tempo, a *temporalidade* pura não é temporal” (2009a, p. 32), para passar, logo a seguir, a pensar (ainda) o neobarroco como imaginação latino-americana do contemporâneo que definiria, em uma última instância, uma série de aproximações ao poema e ao poético. O instante intenso da intensidade, última partícula do poema, sempre foi o alvo a ser atingido pela escritura, ao mesmo tempo o assassino de um romance policial e o aleph que reuniria todas as variáveis dispostas na constelação. Nesse mínimo momento fulguroso o sujeito – o poeta mas também o leitor – ganharia uma espécie de lucidez repentina que o dotaria da consciência breve, embora absoluta, da sua soberania. O corpo, por fim e talvez, poderia ser a base da transcendência. Por essa fugaz, feliz e dolorosa coincidência do tempo e do espaço se configurava, consequência direta do fulgor erótico da soberania, uma micro-política encravada no cotidiano, fundamentada na tarefa de esperança que a poesia propunha a partir da recuperação da inocência. Insistir na leitura dessa tarefa e na recuperação ou explicitação das suas implicações foi o segredo ímpeto da minha escrita e do presente texto.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio; “Bataille e o paradoxo da soberania”. Trad. Nilcéia Valdati. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 91-94, segundo semestre de 2005.

----, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

----, Giorgio. **Altísima pobreza**. Reglas monásticas y forma de vida. Trad. Flavia Costa e María Teresa D’Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

----, Giorgio; “O que é um dispositivo?”. In: \_\_\_\_\_. **O amigo & O que é um dispositivo?** Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2014, pp. 20-51.

AGOSTINHO; **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2013.

AGUIRRE, Osvaldo; **Hablados por la poesía**. Entrevistas a poetas. Rada Tilly: Espacio Hudson, 2012.

AIRA, César; **Alejandra Pizarnik**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1998.

----, César; **Las tres fechas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

----, César; “El ensayo y su tema”. **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, n. 9, Rosario, dezembro de 2001b. Pp. 9-15.

----, César; **Copi**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2003.

----, César; “Epílogo-haiku”. In: CARRERA, Arturo; **Carpe diem**. México: filodecaballos, 2003b, pp. 81-91.

----, César; **Ema, la cautiva**. Mérida: El otro el mismo, 2005.

----, César; **El Congreso de Literatura**. Prefácio de Arturo Carrera. Mérida: El otro el mismo, 2007.

----, César; “El tiempo y el lugar de la literatura. Acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian”. **Otra parte**. Revista de letras y artes, n. 19, Buenos Aires, verão 2009-2010. Consultado no dia 18 de novembro de 2015, URL:

<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura>

-----, César. **Cecil Taylor**. Buenos Aires: Mansalva, 2011.

-----, César; “Raymond Roussel. La Clave Unificada”. **Carta**. Revista del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, n. 2, Madrid, primavera-verão de 2011b. Pp. 46-49

-----, César; **Nouvelles impressions du Petit Maroc**. Tradução de Joca Wolff. Desterro: Cultura e Barbárie, 2011c.

-----, César; **Continuación de ideas diversas**. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2014.

-----, César; “Kafka, Duchamp”. **Revista Landa**. Trad. Jorge H. Wolff, v. 2, n. 2, Florianópolis, 2014b. Pp. 167-173

-----, César. **Triano**. Buenos Aires: Alto pogo, El 8vo. loco, Milena Caserola, 2014c.

ANTELO, Raúl; “Audacioso como a proa e universal como a rosa dos ventos. (Yo hice Joyce)”. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 12, pp. 36-46, 2º semestre de 1984.

-----, Raúl; “A verdade do tempo reversível”. In: CARRERA, Arturo; **Máscara âmbar**. Trad. Ricardo Corona e Joca Wolff. São Paulo: Lumme editor, 2008, pp. 49-86.

-----, Raúl; **Algaravia**. Discursos de nação. Florianópolis: EDUFSC, 2010.

-----, Raúl; “Balé global no confim Brasil-Europa”. **Revista UFG**, Goiânia, ano XIII, n. 14, pp. 7-24, dezembro de 2013.

-----, Raúl; “Cinco minutos de silêncio”. **Remate de Males**, Campinas, n. 34.1, pp. 21-41, janeiro-junho de 2014.

-----, Raúl; “O lugar do erotismo”. In: BATAILLE, Georges; **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b. Pp. 19-24.

-----, Raúl; “El tiempo de una imagen: el tiempo-con”. **Cuadernos de Literatura**, Bogotá, v. 19, n. 38, pp. 376-399, julho-dezembro de 2015.

ARLT, Roberto; **Aguafuertes cariocas**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.

BARTHES, Roland; **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

----, Roland; **El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos**. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.

----, Roland; **Roland Barthes par Roland Barthes**. Tours: Editions du Seuil, 2010.

----, Roland; **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

----, Roland; **Fragmentos de un discurso amoroso**. Trad. Eduardo Molina. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.

----, Roland; **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2013.

----, Roland; “Da ciência à literatura”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012a, pp. 3-12.

----, Roland; “Escrever a leitura”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012b, pp. 26-29.

----, Roland; “Da leitura”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012c, pp. 30-42.

----, Roland; “A morte do autor”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012d, pp. 57-64.

----, Roland; “Digressões”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012e, pp. 81-92.

----, Roland; “O rumor da língua”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012f, pp. 93-97.

----, Roland; “As saídas do texto”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012g, pp. 300-314.

----, Roland; “Uma ideia de pesquisa”. In: \_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012h, pp. 341-347.

----, Roland; **A preparação do romance** vol. I. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

----, Roland; **A preparação do romance** vol. II. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

-----, Roland; **Cadernos da viagem à China**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012i.

-----, Roland; **Diario del duelo**. Trad. Adolfo Castañón. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

BATAILLE, Georges; **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

-----, Georges; “La voluntad de lo imposible”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001a, pp. 20-26.

-----, Georges; “De la edad de piedra a Jacques Prévert”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001b, pp. 31-57.

-----, Georges; “Postulado inicial”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001c, pp. 70-76.

-----, Georges; “La felicidad, el erotismo y la literatura”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001d, pp. 82-116.

-----, Georges; “Carta a René Char sobre las incompatibilidades del escritor”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001e, pp. 135-151.

-----, Georges; “Sociología”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001f, pp. 152-156.

-----, Georges; “La guerra y la filosofía de lo sagrado”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001g, pp. 157-171.

-----, Georges; “Hegel, el hombre y la historia”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001h, pp. 310-337.

-----, Georges; “El soberano”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001i, pp. 227-244.

-----, Georges; “El erotismo o el cuestionamiento del ser”. In: \_\_\_\_\_. **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001j, pp. 338-363.

-----, Georges; “Madame Edwarda”. Trad. Osvaldo Fontes Filho. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 95-98, segundo semestre de 2005.

-----, Georges; “A noção de dispêndio”. In: \_\_\_\_\_. **A parte maldita**. Precedida de “A noção de dispêndio”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica Editora, 2013. Pp. 17-33

-----, Georges; **A parte maldita**. Precedida de “A noção de dispêndio”. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Autêntica Editora, 2013b.

-----, Georges; **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BASHÔ, Matsuo; **Sendas de Oku**. Trad. Octavio Paz e Eikichi Hayashiya. Girona: Atalanta, 2014.

BECCIÚ, Ana; “Introducción”. In: PIZARNIK, Alejandra. **Diarios**. Edição ao cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen, 2003. Pp. 7-11

-----, Ana; “Acerca de esta edición”. In: PIZARNIK, Alejandra; **Diarios**. Nova edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2014. Pp. 9-13

BEHR, Nicolas; **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.

BENJAMIN, Walter; **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.

BLECUA, José Manuel; “Prólogo” In: DE LA CRUZ, San Juan; **Poesías completas y otras páginas**. Zaragoza: Editorial Ebro, 1971. PP. 8-28

BLÉFARI, Rosario; **Misterio relámpago**. Buenos Aires: FAN discos, 2006.

BONVICINO, Régis; “Tantas máscaras (reconhecimento de uma nova poesia brasileira)”. In: LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis; **Envie meu dicionário**. Cartas e Alguma Crítica. São Paulo: Editora 34, 2007, pp. 232-237.

BOPP, Raul; **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympo editora, 2008.

BORGES, Jorge Luis; “El escritor argentino y la tradición” In: \_\_\_\_\_. **Discusión**. Obras Completas I. Barcelona, Emecé, 1996. pp. 260-273

-----, Jorge Luis; “Prólogo a la edición de 1954”. In: \_\_\_\_\_. **Historia universal de la infamia**. Obras Completas I. Barcelona, Emecé, 1996b. P. 291.

-----, Jorge Luis; “El tiempo”. In: \_\_\_\_\_. **Borges, oral**. Obras Completas IV. Buenos Aires: Emecé, 2003. Pp.198-205.

-----, Jorge Luis e KODAMA, María; **Atlas**. Buenos Aires: Emecé, 2008.

BÜRQUER, Peter; **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CÁMARA, Mario; “Contranarciso”. In: LEMINSKI, Paulo; **Leminskiana**. Antología variada. Selecao, cronologia e prefácio de Mario Cámara. Buenos Aires: Corregidor, 2006, pp. 9-32.

-----, Mario; “*Escrito con un nictógrafo*: una galaxia argentina”. In: FERNÁNDEZ, Nancy e DUCHESNE WINTER, Juan. **La poesía de Arturo Carrera**. Antología de la obra y la crítica. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010, pp. 331-334.

-----, Mario; “Nota introductoria”. In: LEMINSKI, Paulo; **Desastre de una idea** (Antología urgente). Selección, tradução e notas de Mario Cámara. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2012, pp. 3-4.

CARRERA, Arturo. **Escrito con un nictógrafo**. Buenos Aires: interZona, 2005.

-----, Arturo; “Nota”. In: \_\_\_\_\_. **Escrito con un nictógrafo**. Buenos Aires: Interzona, 2005b, s/p.

-----, Arturo; **aA momento de simetría**. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

-----, Arturo; “Contratapa”. In: \_\_\_\_\_. **aA momento de simetría**. Buenos Aires: Sudamericana, 1973b.

-----, Arturo; **aA momento de simetría**. Trad. Ricardo Corona e Joca Wolff. Curitiba: Editora Medusa, 2005c.

-----, Arturo; **Oro**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

-----, Arturo; **La partera canta**. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

- , Arturo; **Arturo y yo**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem III. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014b. pp. 231-311.
- , Arturo; **Mi padre**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem III. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014c. pp. 85-229.
- , Arturo; **Animaciones suspendidas**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem III. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014d. pp. 7-84.
- , Arturo; **Ticket**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014e. pp. 633-663.
- , Arturo; **Children´s corner**. Buenos Aires: Tusquets, 1998.
- , Arturo; **Nacen los otros**. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 1993.
- , Arturo; **La banda oscura de Alejandro**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014f. pp. 357-511.
- , Arturo; **El vespertino de las parcas**. Buenos Aires: Tusquets, 1997.
- , Arturo; **Tratado de las sensaciones**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014g. pp. 65-227.
- , Arturo; “Prólogo”. In: CARRERA, Arturo (org.); **Monstruos**. Antología de la joven poesía argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 9-17.
- , Arturo; **El Coco**. Bahía Blanca: Vox, 2003.
- , Arturo; **Potlatch**. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- , Arturo; **Carpe diem**. Buenos Aires: Mate, 2004b.
- , Arturo; **Noche y día**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014h. pp. 389-516.
- , Arturo; **La inocencia**. Buenos Aires: Mansalva, 2005d.
- , Arturo; “Introducción a *Cómo escribí algunos libros míos*”. **El niño Stanton**, Buenos Aires, año I, n. 1, pp. 4-6, setiembre de 2006.
- , Arturo; “Corte de Adán y Eva”. In: AIRA, César; **El congreso de literatura**. Mérida: El otro el mismo, 2007, pp. 7-11.

- , Arturo; **Las cuatro estaciones**. Buenos Aires: Mansalva, 2008.
- , Arturo; **Fotos imaginarias con nieve de verdad**. México DF: Apuntes de Lobotomía, 2008b.
- , Arturo; “La poesía es arte de esperanza; restaurar una estación de tren, también”. **Clarín**, Buenos Aires, 29 de marzo de 2009, pp. 32-33.
- , Arturo; “1948: Hudson, un recuerdo feliz”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009b, pp. 11-26.
- , Arturo; “1949: La voz”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009h, pp. 26-29.
- , Arturo; “1954: El potlatch de los magos”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009c, pp. 50-53.
- , Arturo; “1956: La escuela, Liniers”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009c, pp. 54-56.
- , Arturo; “1982: Juanele”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009d, pp. 67-84.
- , Arturo; “1998: Incertidumbre y poesía”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009e, pp. 97-101.
- , Arturo; “Epílogo: todo sobre el neobarroco”. **Ensayos murmurados**. Buenos Aires: Mansalva, 2009f, pp. 151-158.
- , Arturo; “Prólogo”. In: ASHBERRY, John; **Una canción de arregla todo**. Trad. Arturo Carrera e Daniel Kantorowicz. Buenos Aires: El Niño Stanton, 2009g.
- , Arturo; “Elogio del vacío”. In: BONNEFOY, Ives; **El nombre del rey de Asiné**. Trad. Arturo Carrera. Buenos Aires: Huesos de Jibia, 2010, pp. 49-50.
- , Arturo; **Fastos**. Montevideo: Casa editorial Hum, 2010b.
- , Arturo; “Canon, lo banal, lo perdurable en la escritura”. **Tuerto Rey**, 2011. Consultado no dia 8 de outubro de 2015. URL: <http://www.tuertorey.com.ar/php/autores.php?idAutor=66>
- , Arturo; “Misterio Ritmo”. In: \_\_\_\_\_. **Misterio Ritmo**. Rada Tilly: Espacio Hudson, 2012. Pp. 13-40.
- , Arturo; **O homem mais portátil do mundo**. Trad. Marcelo Reis de Mello e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue / Circuito, 2014.

- , Arturo; **Haikus de las cuatro estaciones**. Buenos Aires: interZona, 2014a.
- , Arturo; **Vigilámbulo**. In: \_\_\_\_\_. **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014i. pp. 55-126.
- , Arturo; “Notas sobre *Escrito con un nictógrafo*”. In: VERA BARROS, Tomás (comp.); **Escrituras objeto**. Antología de literatura experimental. Buenos Aires: interZona, 2014j. p. 29.
- , Arturo e LAMBORGHINI, Osvaldo; **Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- CARROLL, Lewis; “Letter to The Lady magazine”. **Lewis Carroll Society of North America**. Post do dia 7 de fevereiro de 2012. URL: <http://www.lewiscarroll.org/tag/nyctograph/>. Consultado no dia 9 de setembro de 2015.
- CERATI, Gustavo; **Ahí vamos**. Buenos Aires: Sony, 2006.
- CHAMPI, Irlemar (2001): “La historia tejida por la imagen”. In: LEZAMA LIMA, José; **La expresión americana**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 9-33.
- CHEJFEC, Sergio; “El estribillo de la experiencia”. In: CARRERA, Arturo; **Vigilámbulo**. Poesía reunida. Volumem I. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014. pp. 11-53.
- CORONA, Ricardo; “Os livros-livres de Arturito”. In: FERNÁNDEZ, Nancy e DUCHESNE WINTER, Juan. **La poesía de Arturo Carrera**. Antología de la obra y la crítica. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. Pp. 339-349
- DARÍO, Rubén; “El rey burgués”. In: \_\_\_\_\_. **Azul...** Buenos Aires: Espasa Calpe, 2012, pp. 34-43.
- D’ORS, Eugenio; **Lo barroco**. Madrid: Tecnos / Alianza, 2002.
- DE ANDRADE, Oswald; “Manifesto antropófago”. In: BOPP, Raul; **Vida e morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympo editora, 2008. pp. 127-139
- DE CAMPOS, Haroldo; **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2011.
- , Haroldo; “ora, direis, ouvir *galáxias*”. In: \_\_\_\_\_. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2011. Pp. 119-122.

DE LA CRUZ, San Juan; **Poesías completas y otras páginas.**

Zaragoza: Editorial Ebro, 1971.

DELEUZE, Gilles; **Nietzsche e a filosofia.** Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editoria Rio, 1976.

-----, Gilles; “Pensamento nômade”. In: MARTON, Scarlett (org.); **Nietzsche hoje.** Colóquio de Cerisy. Trad. Milton Nascimento e Sonia Salzstein Goldberg. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 56-76.

-----, Gilles; **Nietzsche.** Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2005.

-----, Gilles; **Diferencia y repetición.** Trad. María Silvia Delpy e Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

-----, Gilles e GUATTARI, Félix; **Kafka: por uma literatura menor.** Trad. Cintia Vieira da Silva. Bel Horizonte: Autêntica editora, 2014.

DERRIDA, Jacques; “Força e significação”. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009a, 1-41.

DERRIDA, Jacques; “Edmond Jabès e a Questão do Livro”. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009b, 91-109.

DERRIDA, Jacques; “Violência e Metafísica: ensaio sobre o pensamento de Emmanuel Lévinas”. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009c, 111-223.

-----, Jacques; **Otobiografías.** La enseñanza de Nietzsche y el nombre propio. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009d.

DI LEONE, Luciana; **Poesia e escolhas afetivas.** Edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

ECHEVARREN, Roberto, SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; **Medusario.** Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010.

ECHAVARREN, Roberto; “Razón de esta obra”. In: ECHEVARREN, Roberto, SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; **Medusario.** Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010. P. 7.

-----, Roberto; “Prólogo”. In: ECHEVARREN, Roberto, SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; **Medusario**. Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010b. P. 9-13.

-----, Roberto; SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; “Arturo Carrera”. In: \_\_\_\_\_. **Medusario**. Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010a. Pp. 113-114.

-----, Roberto; SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; “Haroldo de Campos”. In: \_\_\_\_\_. **Medusario**. Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010b. Pp. 215-216.

-----, Roberto; SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; “Paulo Leminski”. In: \_\_\_\_\_. **Medusario**. Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010c. P. 342.

ESTACIÓN PRINGLES; “Estación Pringles”. **Estación Pringles**. URL: [http://www.estacionpringles.org.ar/estacion\\_pringles.html](http://www.estacionpringles.org.ar/estacion_pringles.html) (Consultado día 13 de outubro de 2015).

EYBEN, Piero; “O júbilo e as palavras errantes (sobre as *Epiphanies*)”. In: JOYCE, James; **Epifanias**. Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012. Pp. 11-24

FERNÁNDEZ, Nancy; “Diálogo con Arturo Carrera”. **Hablar de poesía**, Buenos Aires, ano V, n. 9, pp. 11-22, junho de 2003.

-----, Nancy; “Diálogo com Arturo Carrera”. Trad. Joca Wolff. **Oroboro**, Curitiba, n. 4, pp. 38-44, junho-agosto de 2005.

-----, Nancy; **Experiencia y escritura**. Sobre la poesía de Arturo Carrera. Rosario: Beatriz Viterbo editora, 2008.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; “Meios (s)em fim. O estado de exceção na obra de Giorgio Agamben”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 17-24, segundo semestre de 2005.

FOGWILL, Rodolfo; **Los pichiciegos**. Buenos Aires: El Ateneo, 2010.

-----, Rodolfo; “La instalación de Arturo Carrera”. In: CARRERA, Arturo e LAMBORGHINI, Osvaldo; **Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. Pp. 59-62

FONSECA, Jair Tadeu da; “Alegoria, barroco e neobarroco em Lezama Lima e Glauber Rocha”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 3, pp. 55-63, segundo semestre de 2004.

FONTES FILHO, Osvaldo; “Um prefácio para uma impossível narrativa”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 99-106, segundo semestre de 2005.

FRANCHETTI, Paulo; “Paulo Leminski e o haicai”. In: SANDMANN, Marcelo (org.); **A pau a pedra e a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa oficial, 2010, pp. 50-74.

FRIED, Michael; **El Punctum de Roland Barthes**. Murcia: CENDEAC, 2008.

GARRAMUÑO, Florencia; “La opacidad de lo real”. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, pp. 199-214, junho-dezembro de 2008.

GLENADEL, Paula; “Ressurgência barroca: estilo e tradução cultural em Jacques Derrida”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 3, pp. 47-54, segundo semestre de 2004.

GRISOLÍA, Juan Carlos; **Operación dignidad**. Por el rescate de la Nación. Rosario, sem dados editoriais, 1988.

HAL, Byung-Chul; **La sociedad de la transparencia**. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013.

----, Byung-Chul; **En el enjambre**. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.

HAYASHIYA, Eikichi; “Recuerdos de Octavio Paz y sus *Sendas de Oku*”. **Revista de la Universidad de México**, México DF, n. 19, pp. 84-88, setembro de 2005.

HEIDEGGER, Martin; **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HUDSON, Guillermo Enrique. **La tierra purpúrea. Allá lejos y hace tiempo**. Trad. Idea Vilariño. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

JAKOBSON, Roman; “Roman Jakobson e o barroco mineiro”, **Barroco**, Belo Horizonte, n. 2, p. 173, 1970.

JOYCE, James; **Epifanias**. Trad. Piero Eyben. São Paulo: Iluminuras, 2012.

----, James; **Stephen Herói**. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012a.

----, James; **Dublinenses**. Trad. José Roberto O’Shea. São Paulo: Hedra, 2012b.

-----, James; **Retrato do artista quando jovem**. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2012c.

-----, James; **Finn´s Hotel**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

KAMENSZAIN, Tamara; “Epílogo”. In: ECHEVARREN, Roberto, SEFAMÍ, Jacobo e KOZER, José; **Medusario**. Muestra de poesía latinoamericana. Buenos Aires: Mansalva, 2010. Pp. 353-354.

KLOSSOWSKI, Pierre; “Esquecimento e anamnésia na experiência vivida do eterno retorno do mesmo”. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (org.); **Por que Nietzsche?** Rio de Janeiro: Achiamé, s/ano. Pp.31-39.

KOHAN, Martín; “A salvo de Malvinas”. **BazarAmericano**, Buenos Aires, agosto-novembro 2006. Versão eletrônica:  
<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=286&pdf=si>.

KOZAK, Claudia; “Técnica, poética, experimentación”. In: VERA BARROS, Tomás (comp.); **Escrituras objeto**. Antología de literatura experimental. Buenos Aires: interZona, 2014. pp. 193-203

LAMBORGHINI, Osvaldo; “Contratapa”. In: CARRERA, Arturo; **Oro**. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

LEMINSKI, Paulo; **Guerra dentro da gente**. São Paulo: Editora Scipione, 1988.

-----, Paulo; “Sobre Poesia e Conto. Um depoimento”. In: LEMINSKI, Paulo e BONVICINO, Régis; **Envie meu dicionário**. Cartas e Alguma Crítica. São Paulo: Editora 34, 2007b, pp. 193-198.

-----, Paulo; “Teses, tesões”. **Ensaio e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012a. pp. 15-18

-----, Paulo; “Arte inútil, arte livre?”. **Ensaio e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012b. pp. 41-50

-----, Paulo; “Estado, Mercado. Quem manda na arte?”. **Ensaio e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012c. pp. 51-54

-----, Paulo; “O tema astral”. **Ensaio e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012d. pp. 76-80

- , Paulo; “Inutensilio”. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012e. pp. 85-87
- , Paulo; “Sem sexo, neca de criação”. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012f. pp. 111-118
- , Paulo; “Click: zen e a arte da fotografia”. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012g. pp. 139-143
- , Paulo; “Duas ditaduras”. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012h. pp. 152-155
- , Paulo; “Taiyo to tetsu. Entre o gesto e o texto”. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012i. pp. 226-240
- , Paulo; “Poeta roqueiro”. **Ensaaios e anseios crípticos**. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012j. pp. 304-305
- , Paulo; “Quarenta clics em curitiba”. In: \_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a, pp. 13-24.
- , Paulo; “Caprichos & relaxos”. In: \_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b, pp. 25-165.
- , Paulo; “Distraídos venceremos”. In: \_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013c, pp. 167-240.
- , Paulo; “La vie en close”. In: \_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013d, pp. 241-322.
- , Paulo; **O ex-estranho**. Organização e seleção Alice Ruiz S. e Áurea Leminski. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- , Paulo; “Winterverno”. In: \_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013e, pp. 359-368.
- , Paulo; “Poemas esparsos”. In: \_\_\_\_\_. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013f, pp. 369-384.
- , Paulo; “Depoimento”. In: \_\_\_\_\_. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013g, p. 10.
- , Paulo; “Cruz e Sousa. O negro branco”. In: \_\_\_\_\_. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013h, pp. 15-77.

----, Paulo; “Basho. A lágrima do peixe”. In: \_\_\_\_\_. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013i, pp. 79-153.

----, Paulo; “Jesus A.C.”. In: \_\_\_\_\_. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013j, pp. 155-239.

----, Paulo; “Trótski. A paixão segundo a revolução”. In: \_\_\_\_\_. **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013k, pp. 241-387.

----, Paulo; **Vida**. Trad. Joaquín Correa. Mar del Plata / Barcelona: Puente aéreo, 2015.

----, Paulo e BONVICINO, Régis; **Envie meu dicionário**. Cartas e Alguma Crítica. São Paulo: Editora 34, 2007.

LEZAMA LIMA, José; **La expresión americana**. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

LIBERTELLA, Héctor; **La arquitectura del fantasma**. Uma autobiografía. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2006.

----, Héctor; **Nueva escritura en Latinoamérica**. Buenos Aires: El andariego, 2008.

----, Héctor; **Zettel**. Buenos Aires: Letranómada, 2009.

----, Héctor; “Una tribu de dos (sobre *Palacio de los aplausos* de A. Carrera y O. Lamborghini)”. In: FERNÁNDEZ, Nancy e DUCHESNE WINTER, Juan. **La poesía de Arturo Carrera**. Antología de la obra y la crítica. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2010. Pp. 377-378

LINK, Daniel; “La estación neobarroca”. In: CARRERA, Arturo; **Los cuatro estaciones**. Buenos Aires, Mansalva, 2008, pp. 107-109.

----, Daniel; “El snobismo como ética”. **Exlibris**. Buenos Aires, n.1, pp. 110- 121, outono de 2012.

----, Daniel; “El escritor como `forma-de-vida`”. Conferência lida no **I Festival Internacional de Literatura**, Tucumán, 11 de julho de 2015.

----, Daniel; “Leer lo viviente: Roland Barthes y la filología”. Conferência lida na mesa redonda “Roland Barthes em Argentina: lecturas y actualidad” no marco do **Año Barthes-Argentina**, Museo del Libro y de la Lengua, Buenos Aires, 20 de agosto de 2015b.

----, Daniel; “Barthes, modelo 2015”. Conferência lida nas **VI Jornadas Internacionales de Jóvenes Investigadores en Arte y**

**Literaturas Comparadas. Roland Barthes: Usos latino-americanos**, UNTREF, Buenos Aires, 30 de novembro de 2015c.

LISPECTOR, Clarice; **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

-----, Clarice; **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

-----, Clarice; **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013b.

-----, Clarice; **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013c.

MALLARMÉ, Stephane; **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Paris: Gallimard, 2011.

-----, Stephane; "Préface". In: \_\_\_\_\_. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. Paris: Gallimard, 2011b, pp. 5-6.

MALLOL, Anahí; **Querida Alicia**. Córdoba: La Sofía cartonera, 2012.

MARTNS LINDOTE, Marta; "Restos do sacrifício: lei, corpo, linguagem". **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 149-159, segundo semestre de 2005.

MARX, Karl; **El 18 Brumario de Luis Bonaparte**. Trad. O. P. Safont. Barcelona: Ariel, 1971.

MATTONI, Silvio; "La lucidez y el deslumbramiento". In: BATAILLE, Georges; **La felicidad, el erotismo y la literatura**. Ensayos 1944-1961. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001, pp. 7-13.

-----, Silvio; "Devenir-Deleuze". In: DELEUZE, Gilles; **La literatura y la vida**. Trad. Silvio Mattoni. Córdoba: Alción editora, 2006, pp. 9-12.

MELVILLE, Herman; **Bartleby, o escriturário**. Uma história de Wall Street. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM editores, 2012.

MENDONÇA CARDOZO, Maurício; "Ler pelo não: a tradução nos vãos do dito". In: SANDMANN, Marcelo (org.); **A pau a pedra e a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa oficial, 2010, pp. 141-171.

MOLLOY, Sylvia; "Figuración de Alejandra". **Revista Ñ**. Buenos Aires, 30 de dezembro de 2014. URL: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra\\_Pizarnik\\_0\\_1274272578.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Figuracion-Alejandra_Pizarnik_0_1274272578.html). Consultado no dia 17 de fevereiro de 2015.

MOREIRAS, Alberto; “Autografia: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”. In: LOUREIRO, Ángel (ed.). **Anthropos**. Suplementos. Monografías temáticas, 29. Barcelona: dezembro de 1991, pp. 129-136.

MÜLLER, Adalberto; “Make it News: Leminski, cultura e mídia”. In: SANDMANN, Marcelo (org.); **A pau a pedra e a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa oficial, 2010, pp. 13-30.

NANCY, Jean-Luc; “Contar com a poesia”. Trad. Bruno Dante. In: \_\_\_\_\_. **Resistência da poesia**. Lisboa: Edições Vendaval, 2001. Pp.23-44.

-----, Jean-Luc; **El intruso**. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

-----, Jean-Luc; “El vestigio del arte”. Trad. Horacio Pons. In: \_\_\_\_\_. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p.111-134.

-----, Jean-Luc; “Fazer, a poesia”. Trad. Leticia Della Giacoma de França e Janaina Ravagnoni. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 15 / 2, pp. 414-422, jul. – dez. 2013.

NODARI, Alexandre; “Grilar o improfanável: o estado de exceção e a poética antropofágica”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 82-88, segundo semestre de 2005.

ORTIZ, Mario; “Pequeña teoría del murmullo”. **BazarAmericano**, Buenos Aires, junho – julho de 2010.

PACHILLA, Pablo; “El concepto de “epifanía” en la lectura deleuzeana de Joyce. Notas sobre la ontología de la obra de arte experimental”. **Viso. Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. 14, pp. 1-13, jul. – dez. 2013.

PAZ, Octavio; “La tradición del haiku”. In: BASHÔ, Matsuo; **Sendas de Oku**. Trad. Octavio Paz e Eikichi Hayashiya. Girona: Atalanta, 2014. Pp. 11-26

-----, Octavio; “La poesía de Matsuo Bashô”. In: BASHÔ, Matsuo; **Sendas de Oku**. Trad. Octavio Paz e Eikichi Hayashiya. Girona: Atalanta, 2014b. pp. 30-41

PELLEGRINI, Domingos; “Epígrafe”. In: LEMINSKI, Paulo; **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 9.

-----, Domingos; **Minhas lembranças de Leminski**. São Paulo: Geração editorial, 2014.

PENA, João Camilo; “Sobre viver (entre Giorgio Agamben e Primo Levi)”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 39-63, segundo semestre de 2005.

PERLONGHER, Néstor; “Caribe transplatino”. In: \_\_\_\_\_. **Prosa plebeya**. Ensayos 1980-1992. Selección y prefácio de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 1997, pp. 93-102.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; “Leminski, o samurai malandro”. In: LEMINSKI, Paulo; Toda poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 397-403.

PIGLIA, Ricardo; “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”. **Página 30**, Buenos Aires, pp. 60-63, janeiro de 1991.

-----, Ricardo; **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

-----, Ricardo; “Modos de ver”. In: AA.VV., **Pintura Argentina Abstracción I**. Buenos Aires: Grupo Velox, 2001.

-----, Ricardo; **El último lector**. Buenos Aires: Anagrama, 2006.

PIZARNIK, Alejandra. **Diarrios**. Edição ao cargo de Anna Becció. Barcelona: Lumen, 2003.

-----, Alejandra; **Poesía Completa**. Edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2010.

-----, Alejandra; **Diarrios**. Nova edição de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2013.

-----, Alejandra; “Reportaje para *El Pueblo*, Córdoba, 17 de abril de 1967”. In: \_\_\_\_\_. **Prosa completa**. Buenos Aires: Lumen, 2005. Pp. 307-308

-----, Alejandra; “Una tradición de la ruptura”. In: \_\_\_\_\_. **Prosa completa**. Buenos Aires: Lumen, 2005. Pp. 232-244

-----, Alejandra; “La condesa sangrienta”. In: \_\_\_\_\_. **Prosa completa**. Buenos Aires: Lumen, 2005b. Pp. 282-296

-----, Alejandra; **Nueva correspondencia Pizarnik**. Edição de Ivonne Bordelois e Cristina Piña. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.

PIZARNIK, Alejandra e OSTROV, León; **Cartas**. Edição de Andrea Ostrov. Villa María: Eduvim, 2012.

PORRÚA, Ana; “La cuenta de las sensaciones”. In: CARRERA, Arturo; **Animaciones suspendidas**. Antología poética. Mérida: El otro el mismo, 2006, pp. 11-33.

PRADO, Esteban; **Libertella**. Un maestro de lecto-escritura. Un recorrido. Mar del Plata / Barcelona: 2014.

RANCIÈRE, Jacques; **A partilha do sensível**. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org. e Editora 34, 2014.

REINERS TERRON, Joca; “Procedimentos contra o vazio. A máquina do mundo de Roussel”. In: ROUSSEL, Raymond; **Como escrevi alguns dos meus livros**. Trad. Fabiano Barboza Viana. Desterro: Cultura e Barbárie, 2015. Pp. 7-15

ROBERT MORAES, Eliane; “Um olho sem rosto”. In: BATAILLE, Georges; **História do olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Pp. 95-110.

ROUSSEL, Raymond; **Como escrevi alguns dos meus livros**. Trad. Fabiano Barboza Viana. Desterro: Cultura e Barbárie, 2015.

RUIZ GALVETE, Marta; “*Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*: anticomunismo y guerra fría en América Latina”. **El Argonauta español** número 3, 2006. Consultado no dia 14 fevereiro de 2015. URL: <http://argonauta.revues.org/1095>

RUIZ S, Alice; “Sobrevida”. In: LEMINSKI, Paulo; **Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 11-14.

SAID, Edward W.; **Orientalismo**. O Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano; “A Palavra de Deus”. **Barroco**, Belo Horizonte, n. 3, pp. 7-13, 1971.

-----, Silviano; “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: \_\_\_\_\_. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. Pp. 9-26.

-----, Silviano; “Entre miradas”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 3, pp. 11-14, segundo semestre de 2004.

SARDUY, Severo; **Nueva inestabilidad**. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos generales sobre barroco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 7-50.

-----, Severo; **Barroco**. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos generales sobre barroco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987b, p. 143-224.

-----, Severo; **Escrito sobre un cuerpo**. In: \_\_\_\_\_. **Ensayos generales sobre barroco**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987c, p. 225-317.

-----, Severo; **La simulación**. Caracas: Monte Ávila editores, 1982.

-----, Severo; “El barroco y el neobarroco”. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Paris/Madrid/México: Unesco/ ALLCA XX/ Fondo de Cultura Económica, 1999. Pp. 1385-1404.

-----, Severo; “La noche escribe”. Em: CARRERA, Arturo; **Escrito con un nictógrafo**. Buenos Aires: Interzona, 2005. Pp.5-6.

SARLO, Beatriz; **La deuda; Shoppings y calesitas**. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología, 2004.

SCHEIBE, Fernando; “Apresentação do tradutor”. In: BATAILLE, Georges; **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. Pp. 9-18.

SCRAMIM, Susana; “A exceção e o excesso”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 171-178, segundo semestre de 2005.

-----, Susana; “Paulo Leminski e o simbolismo”. In: SANDMANN, Marcelo (org.); **A pau a pedra e a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa oficial, 2010, pp. 217-242.

-----, Susana; “Entre as duas colinas que nos olham. Sobre a poesia de Juan L. Ortiz e Arturo Carrera”. In: ANTELO, Raúl e REALES, Liliana (orgs.); **Argentina**. Texto tempo movimento. Ilha de Santa Catarina: Letras contemporâneas, 2011, pp. 158-172.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**. Ensaio sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

SÜSSEKIND, Flora; “Hagiografias”. **Inimigo Rumor**, São Paulo / Rio de Janeiro, n. 20, pp. 29-65, 2008.

TONON, Elisa Helena; **Vida, coisa pra ser dita: envio, metamorfose e (auto)biografia em Paulo Leminski**. Tese de doutorado. Desterro: UFSC, 2014.

TREVISAN, Dalton; **Pico na veia**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VAZ, Toninho; **Paulo Leminski**. O bandido que sabia latim. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VÉLEZ ESCALLON, Byron; “Contemporaneidade e composição: João Cabral de Melo Neto escreve Joan Miró”. **Joan Miró: a força da matéria**. Florianópolis, 2015.

VERA BARROS, Tomás; “De la escritura objeto”. In: VERA BARROS, Tomás (comp.); **Escrituras objeto**. Antología de literatura experimental. Buenos Aires: interZona, 2014. pp. 9-13

VIEIRA DE ALMEIDA, Alexandra; “Bataille e San Juan de la Cruz: a linguagem do excesso erótico”. **outra travessia**, Ilha de Santa Catarina, n. 5, pp. 121-126, segundo semestre de 2005.

WALSH, Rodolfo; **Ese hombre y otros papeles personales**. Nova edição ao cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

WISNIK, José Miguel; “Nota sobre Leminski cancionista”. In: LEMINSKI, Paulo; **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, pp. 385-392.

WITTGENSTEIN, Ludwig; “Sobre la certeza”. Edição de G. E. M. Anscombe e G. H. Von Wright. Trad. Josep Lluís Prades e Vicent Raga. In: \_\_\_\_\_. **Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas, Sobre la certeza**. Madri: Gredos, 2010, pp. 635-827.

WOLFF, Joca; “Arturo Carrera: o ouro do sentido”. **Oroboro**, n.4, Curitiba, junho, julho, agosto de 2005, pp. 34-37.

-----, Jorge; **Telquelismos latinoamericanos**. Buenos Aires, Grumo, 2009.

-----, Jorge; “La poesía como fotografía (o al revés): a propósito de Arturo Carrera y Arthur Omar”. In: BERG, Edgardo (org.); **Papeles en progreso**. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2010, pp. 79-94.

WOOLF, Virginia; **Passeio ao farol**. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Editora Rio Gráfica, 1987.

