

DO ESCUTAR, O OFÍCIO

Beatriz Alves de Abreu Mancuso Brotto

Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC

Pós-graduação em Literatura

Beatriz Alves de Abreu Mancuso Brotto

DO ESCUTAR, O OFÍCIO

Dissertação submetida ao
programa de Pós-graduação em
Literatura da Universidade Federal
de Santa Catarina para a obtenção
do grau de mestre em Literatura.
Orientadora: Maria Lucia de Barros
Camargo

Florianópolis

2016

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

Brotto, Beatriz

Do escutar, o ofício / Beatriz Brotto ; orientador,
Maria Lúcia de Barros Camargo - Florianópolis, SC, 2016.
140 p.

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

Inclui referências

1. Literatura. 2. Aisthesis. 3. Poesia. 4. Manifestação.
5. Escuta. I. , Maria Lucia de Barros Camargo. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Agradecimentos

Ao Deus Criador dos céus e da Terra.

À minha mãe Cibele Amaral e irmã Victória Brotto.

À orientadora, professora Maria Lucia de Barros Camargo

À banca de qualificação e defesa, professores Maria Lucia de Barros Camargo, Raúl Antelo, Patricia Peterle e Laíse Ribas Bastos.

Ao Núcleo de Estudos Literários e Culturais- NELIC e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico- CNPq.

“... e o que se vos diz ao ouvido, proclamai-o dos eirados”.
Mateus 10: 27

Resumo

O trabalho propõe a reflexão sobre a voz poética enquanto presença manifesta. A efetividade do eco da poesia é pensada como a poesia da linguagem ou ainda como a poesia da poesia.

Portanto, dir-se-ia que o tempo da poesia é o presente e, ainda mais, o instante. Tal instante, aqui será visto como campo fértil para o nascimento da linguagem poética que existirá em um corpo presente em si, em unidade sonora.

O movimento da linguagem poética existirá conforme sua manifestação, em um sendo de obra. A poesia, portanto, que se escreve enquanto escreve, posta-se no externo de um ser enquanto tal da linguagem, que diz, e, portanto, existe no dizer- poesia, em sua fala, em sua voz, som e eco.

Para tanto, o trabalho se apoia em algumas poesias de João Cabral de Melo Neto, a saber: “Rios sem discurso”, “Bifurcados de habitar o tempo”, “Uma faca só lâmina”, “Alpendre no Canavial”, “Discurso do Capibaribe” e “Retrato do Escritor”.

Palavras- chave: poesia- manifestação- voz- eco

Abstract

The dissertation proposes a reflexion about the poetic voice in a sense of manifest presence. The effectiveness of the resounding from poetry is thought as the language's poetry or, even still, as the poetry of poetry.

Therefore, we could say that the poetry time is the present , and even more, the moment. This moment will be seen here as fertile land for the birth of poetic language which will exist in an itself-present body in terms of a sonority unity.

The movement of the language will exist in accordance to its manifestation, in being from the work.

The poetry which is written as the same time as writes, thus, stands in the extreme of a being who speaks and exists in its poetry speech, in its voice, sound and echoe.

For that, this work is based on some João Cabral de Melo Neto's poems, such as "Rios sem discurso", "Bifurcados de habitar o tempo", "Uma faca só lâmina", "Alpendre no Canavial", "Discurso do Capibaribe" e "Retrato do Escritor".

Keywords: poetry – manifestation – voice - echoe

Sumário

Introdução	9
Voz e tecido sensível.....	13
O novo corpo e o vazio	27
A passagem para o fora em Foucault	38
Reflexões sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir dos conceitos do “Pensamento do Exterior” em Foucault	42
Permanência- andante, desenvolvimento- estanque.....	54
Escutar- dizer	80
Som.....	129
Referências	134

INTRODUÇÃO

O trabalho propõe-se à reflexão sobre o lugar de fala da poesia. A linguagem poética será aqui trabalhada como a possibilidade dos contatos entre as palavras.

Os contatos serão apresentados como a voz poética. Desse modo, refletirei sobre a criação de um corpo para o poema trazido à existência, que insurge e ganha forma e força no espaço exterior.

Os poemas que servirão de base para as reflexões propostas serão “Rios sem discurso”¹, “Bifurcados de habitar o tempo”², “Uma faca só lâmina”³, “Alpendre no canavial”⁴, “Discurso do Capibaribe”⁵ e “Retrato de escritor”⁶, todos de autoria de João Cabral de Melo Neto.

O trabalho será dividido em duas partes. A primeira parte trará as divisões “Voz e tecido sensível”, “A passagem para o fora, em Foucault”, “Reflexões sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir dos conceitos do Pensamento do Exterior, em Foucault” que mapearão a poesia enquanto fala exposta ao redor. O existir poético enquanto voz é o que buscarei refletir sobre o evento da manifestação do ser da linguagem, em Foucault⁷ que, em Jean-Luc Nancy⁸, ganha

¹ NETO, João Cabral de Melo Neto. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966. p.65.

² _____ . **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira.- Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. P. 354.

³ Op.cit., p. 205.

⁴ Op. cit., p.330.

⁵ Op.cit., p.114.

⁶ Op.cit.,p.362.

⁷ FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.222.

habilidade de início e fim em si, isso é, ganha o significado de ser, não pelo que o discurso representa, mas enquanto efetividade de presença.

O conceito de *aisthesis* em Rancière⁹ servirá de mapa para o percurso à realidade de determinada obra de arte a partir de sua (obra) exposição, aparecimento.

Pensarei a voz na poesia como a que propicia o movimento no ser da linguagem, o contato entre as palavras, e as manifestações e apreensões da linguagem no/pelo mundo. Nesse ponto refletirei o conceito do “sendo da obra” da filosofia de Martin Heidegger¹⁰.

O ser em Nancy entrará para traçar o “sendo” enquanto materialidade. Vincularei a presença com o evento manifesto. Assim, à poesia atrelar-se-á a potência em voz de “Coisa”, de Raúl Antelo¹¹, gerida também pelas imagens que através dela (poesia) são criadas, ilimitadamente, no exterior e contrastadas com o múltiplo- vazio, em Alain Badiou¹².

Os estudos da crítica literária dos poemas de João Cabral de Melo Neto serão, como ponto de apoio, os de João Alexandre Barbosa¹³.

João Cabral de Melo Neto será vinculado a Mallarmé no âmbito do agir poético como forma de construir

⁸ NANCY, Jean- Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.

⁹ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l’art. Éditions Galilée. Paris. 2011.

¹⁰ HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Revisão de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1977.

¹¹ ANTELO, Raúl. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011.

¹² BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ.

¹³ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972.

a própria poesia, isto é, sua aparição é à medida que aparece e que fala; em Mallarmé¹⁴, a música pura, em Cabral, a espessura. A escolha pela crítica de João Alexandre, dentre a vastidão de estudos sobre a obra de João Cabral, reside na questão por ele levantada, sobre a relação ação/escrita.

A segunda parte, dividida em “Permanência-andante, desenvolvimento- estanque”, “Escutar- dizer” e, depois, “Som”, faz do estudo de Jean- Luc Nancy sobre a escuta a base para ser pensado o lugar dessa escuta na linguagem poética e seu ofício em escrever o “tempo ao vivo”, bem como a membrana e espessura de uma voz em um poema.

Os poemas da primeira parte serão, constantemente, retomados e, a eles, somados o “O alpendre no canavial”, “Discurso do Capibaribe” e “Retrato de escritor” de Melo Neto.

Também serão apresentados dois poemas de Rainer Maria Rilke¹⁵: a Oitava elegia e A Pantera, com o propósito de pensar sobre a linguagem da poesia e a eternidade do finito do ser frente ao aberto, em Nancy.

Delinearei a escrita como a capaz de trazer a linguagem da espessura, a linguagem do tempo do tempo, do “tempo ao vivo” ou, como refletido na primeira parte, apresentando-se como o puro evento da manifestação da poesia na relação entre as palavras.

A linguagem aparecerá como a capaz de figurar a “membrana”, tornando-a possível ao tato e estabelecendo relação com a “Coisa”, suscitada por Antelo, e, também, potência para a obra poética. Instrumento de pesquisa e reflexão sobre a linguagem filosófica será o escutar, em Nancy.

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé**. La política de la sirena. Traducción de Cristóbal Durán, Verónica González y Carolina Matamala. 1ª ed. Adrogué: Lom 2015

¹⁵ RILKE, Rainer Maria. **Coisas e anjos de Rilke**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

O som, manifestado pelo campo da escrita, trará espessura ao seu próprio evento, tornando-o material, tornando-o real. Assim, os poemas “Discurso do Capibaribe” e “Retrato de Escritor”, trarão a intensidade como realidade.

Assim, a partir da vida construída pelas palavras, delinearei um corpo à poesia e o retratarei em som do tempo do tempo; sua espessura enquanto lugar do “sendo”, enquanto membrana tateável.

À poesia atribuirei um tato, proveniente da profundidade imagética do seu sonoro, portanto, atribuirei-lhe, também, intensidade na presença enquanto coisa real.

Voz e tecido sensível

A sensibilidade presente na arte poética será aqui analisada por meio de suas manifestações e, sobretudo, por meio da escuta ligada a sua voz e que, ao perpassar o imagético, torna em presença a linguagem. A poesia será tomada como a arte da escrita que movimentada percepções e desdobra-as em ressoos, através da criatividade das palavras e seus recursos estilísticos.

Segundo Jacques Rancière, o termo *aisthesis*¹⁶ designa o tecido das experiências sensíveis inseridas nos meios em que são produzidas, isso é, tanto em meios materiais, de exposição, de um corpo visível, como também em meios de percepção e apreensão, tais como os das emoções e pensamentos que classificam e interpretam a arte, dão-lhe sentido. A junção do campo do visível com o do imaterial, o da exposição com o da percepção, acampa as palavras, as formas, os movimentos e os ritmos que ganham voz, uma vez que ganham significado através de redes de comunicação. A obra de arte ganha uma voz a partir do seu desdobramento e de sua apresentação para aquele que é afetado por ela. A *aisthesis*, em Rancière, tem-se na manifestação da arte inserida em uma rede de sentidos e de significados que da arte se interpretam:

Quelque emphase que mettent certains à opposer l'événement de l'art et le travail créateur des artistes à ce tissu d'institutions, de pratiques, de modes d'affection et de schèmes de pensée, c'est ce dernier qui permet qu'une forme, un éclat de couleur, l'accélération d'un rythme, un silence entre des mots, un mouvement ou un scintillement sur

¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l'art. Éditions Galilée.Paris, 2011 p. 10

une surface soient ressentis comme événements et associés à l'idée de création artistique.¹⁷

Por Rancière, a manifestação da arte movimenta-se em uma espécie de mapa que lhe atribui qualidade artística. Uma forma, uma cor, a aceleração de um ritmo, o silêncio entre palavras, um movimento e/ou o (seu) cintilar em uma superfície, denotam-se eventos e são associados à arte.

Interpreto como evento uma manifestação que atinge uma linguagem. O evento consuma-se ao se desdobrar e ser nomeado como arte e, assim, inserido em uma aparição.

A *aisthesis* ligar-se-ia ao ser singular- plural de Jean- Luc Nancy¹⁸ no concernente ao comportamento de começo e fim em si, isso é, o “em si” existirá dentro do significado que, por sua vez, existirá em um “nós”. O ser não preexiste no absoluto, mas existe ao existir; segundo Nancy, o ser transita no existente e ainda *En esta transitividad lo que se transmite del 'agente' al 'objeto', o al 'complemento', es el acto de ser, la actualidad de la existencia: que el ente existe*¹⁹ O ser singular- plural seria aquele que dispõe da duplicata “ser linguagem- ser sujeito”. O mundo, em Nancy, é dado pela coexistência que dispõe as existências, não é anterior à existência, mas, atribui ao existir a própria existência na medida em que existe²⁰. Embora a *aisthesis* veja o objeto do ponto da percepção, e Nancy trate a questão do ser singular- plural do ponto do ser, aproximo as questões no que tange à pluralidade de manifestação que se constrói sob as influências de outras manifestações (de

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ NANCY, Jean- Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.

¹⁹ NANCY, Jean- Luc. **El sentido del mundo**. Tradução Jorge Manuel Casas, Buenos Aires: La Marca, 2003. p.51

²⁰ NANCY, Jean- Luc. **Ser singular- plural**. Traducción de Antonio Tudela. Arena Libros. Madrid, 2006. p. 45.

outros períodos históricos e/ou de outros locais), e coexistem.

A *aisthesis* trabalharia no terreno do ser da linguagem. A partir da recepção de uma dada sociedade para com aquilo que se nomeou uma obra, tal obra se insere no significado “nós”, uma vez que nota os atributos artísticos capazes de darem sentido ao seu evento, dando-lhe um lugar de fala entre outras vozes, entre outras sociedades. Na pluralidade de formas e ritmos, inerente às mais variadas percepções, o ser é assimilado na pluralidade de uma rede interpretativa, abrindo-a para o entorno e presentificando-a nesse instante de abertura. Nancy, observando o ser, diz dele o ser singular- plural como o seu próprio significado, isso é, a sua voz que ecoa em um todo é a sua abertura no mundo e a abertura o insere em sua manifestação, em um “nós”. Nancy escreve *we are Meaning (sens)*²¹:

the contemporary discourse on meaning (sens) (...): it brings to light the fact that “meaning (sens)”, used in this absolute way, has become the bared [*dénudé*] name of our being-with-one-another. We do not “have” meaning (sens) anymore, because we ourselves are meaning (sens)-entirely, without reserve, infinitely, with no meaning (sens) other than “us”.²²

²¹ No original, a palavra que foi traduzida para *meaning (sens)* foi *sens* o que, além de sentido enquanto significado, pode remeter aos 5 sentidos e sensações. NANCY, Jean- Luc. **Être singulier pluriel**, Paris: Galilée, 1996.

²² _____, **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000. p. 1.

Esse trecho, quando em diálogo com a *aisthesis*, permite-me pensar o lugar do discurso poético. Tomando a poesia como uma das artes da escrita, penso no “us” que existe quando existe sua voz e por isso ergue uma voz. A voz, na poesia seria como a própria poesia da poesia, a possibilidade de contato entre as palavras, o significado na abertura do aberto poético; o significado passa a ser o próprio evento. Nancy expõe a necessidade de reter o momento da exterioridade como capaz de efeito essencial, ou seja, o momento em que mostra a existência enquanto traça o ser singular- plural: *una co-esencia, o el ser-com – el-ser-com-varios*²³.

Ao tratar da poesia de Mallarmé, Rancièrè aponta para a questão do agir em sua poesia, bem como o corpo, a textura que é criada na página em branco. Ao dizer que Mallarmé buscava o ter um lugar no branco da página, Rancièrè atenta para o percurso do poeta em fazer surgir poesia na linguagem, ou seja, a missão da poesia, em Mallarmé, atenta-se para o próprio compromisso do poema para com a página em branco, o mover da escritura existe e aparece à medida que se executa para ser entendido como poesia; cria o evento poético ao se mostrar enquanto movimento da escrita na superfície da página, enquanto jogos e recursos de palavras, expressões, etc; surge como a fala da fala²⁴. Para Mallarmé, o modo supremo da presença da poesia é música pura, por isso, consegue-se ritmada.²⁵ Aparece como a fala da fala, uma vez que a execução torna-se sonora.

²³ _____ . **Ser singular- plural**. Traducción de Antonio Tudela. Arena Libros. Madrid, 2006. p. 46.

²⁴ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.221.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé**. La política de la sirena. Traducción de Cristóbal Durán, Verónica González y Carolina Matamala. 1ª ed. Adrogué: Lom 2015. p. 59

Resucita en un grado glorioso lo que por muy seguro, filosófico, imaginativo y deslumbrante que sea, como en el caso presente, una visión celeste de la humanidad, solo han de permanecer, al faltar el Verso, los más hermosos discursos emanados de alguna boca. A través de um nuevo estado, sublime, existe um nuevo comienzo de las condiciones así como de los materiales del pensamiento situado naturalmente por um trabajo de prosa: como vocablos, ellos mismos, luego de esta diferencia y el vuelo más allá, que alcanza su virtud.²⁶

Rancière diz que para Mallarmé o modo é musical *es una musica pura*²⁷, assim, em Mallarmé, o discurso vivo é a escritura que promove o evento, também, da escuta de sua presença. Foucault dirá que a literatura é a linguagem se colocando o mais longe possível de si²⁸, portanto, atribuir significados para a voz de um poema seria trabalhar na exterioridade enquanto tal, uma vez que a existência da linguagem em um poema, por Mallarmé, assemelha-se à música pura, existe quando se dá em existência.

O apreender o evento musical da escrita, pelo conceito de *aisthesis* em Rancière, explica o porquê de denotar arte para a voz de um poema. A explicação torna-se responsável

²⁶ MALLARMÉ, Stéphane. Solemnité, O. C., p. 332(Solemnidad. Stéphane Mallarmé en castellano III, ed.cit., p. 205). Op. cit., p. 66.

²⁷ MALLARMÉ, Stéphane. Solemnité, O. C., p.332(Solemnidad.

Stéphane Mallarmé en castellano III, ed.cit., p. 205). Op. cit., p. 64.

²⁸ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.221.

por sensibilizar e gerar um regime estético para um período, um regime que não é fixo. Assim, o contato de um corpo com o mundo que o rodeia permite estabelecê-lo em contágio com o/pelo exterior, pelas redes. Foucault trata a literatura como a linguagem que escapa das representações e se firma no exterior do “eu”.

A ressonância da escritura pode aguçar a atenção para pensá-la como arte e refletir a instrumentalização das palavras. Assim, o tempo rítmico permite aprofundar o campo interpretativo, pois a aparição será, também, pelo desdobramento do seu curso: *le réseau interprétatif qui lui donne as signification*²⁹:

La scène n'est pas l'illustration d'une idée. Elle est une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable.

O sensível passa a ser tecido pelo pensamento e o significado construído pelas percepções e seus efeitos, saindo do campo significativo e adentrando o campo da presença. O *meaning (sens)* em Nancy é aqui entendido como uma voz que se tece e é tecida (e tecido) para a arte. Conforme o ser singular- plural é afetado pela aparição de um poema, ele passa a coexistir com a linguagem daquele poema, com o instante de fala daquela literatura, por meio dos recursos das palavras em se construírem em ritmos, em rimas, em aliterações, em assonâncias, etc. Penso que audição e visão dão-se ajustadas no instante de leitura, inseridas em um corpo dado ao exterior, que cotidianamente

²⁹ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l'art. Éditions Galilée. Paris, 2011. p. 11.

é afetado pelo fora. Desse modo, à leitura de poesia vincula-se o mundo ao redor, bem como o outro corpo. Estímulos, outros corpos, atravessam o pensar que percebe o fora enquanto pluralidade de singularidades. Assim, a visão sobre o fora, sobre o mundo à volta, perpassa a sensibilidade e a interliga ao que sobre si exerce fluência. Detalhes, acontecimentos, predisposições, são desdobrados e comportam o instante de assimilação. Diz Mallarmé: *o poema deve ser himno, armonía y júbilo, como puro conjunto agrupado em alguna circunstancia fulgurante, de las relaciones entre todo.*³⁰

A desenvoltura entre pensamento e linguagem pode ser dada a partir da relação com o entorno, que sensibiliza o acontecer à volta, o silêncio que torna voz o estático do/no instante e o apreende. Essa apreensão é aqui refletida como uma via- andante; via que relaciona o pensamento de um corpo que sente, com o mundo ao redor, manifestando-se em arte. Tal reflexão foi baseada no seguinte trecho de Rancière: *Car le pensée est toujours d'abord une pensée du pensable, une pensée qui modifie le pensable en accueillant ce qui était impensable.*³¹ O pensamento do pensável, o pensar o pensável, entra, pois, na poesia, como sua própria voz em execução e isso, de certa forma, ultrapassa o pensamento e adentra a efetividade da fala capaz de um salto qualitativo. A execução não pensa o pensamento enquanto interiorização de um “eu- lírico”, mas, ao contrário, apreende a aparição antilírica que inicia o processo de passagem para fora do eu, para a fala da fala. Não obstante, a linguagem poética movimenta a própria arte da linguagem, que é a literatura.

³⁰ MALLARMÉ, Stéphane. “L’action retreinte”. O.C., p.371 (“La acción restringida”. Stéphane Mallarmé em castellano III, ed. cit. p. 229 modificada). Op. cit. RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé**. La política de la sirena. Traducción de Cristóbal Durán, Verónica González y Carolina Matamala. 1ª ed. Adrogué: Lom 2015. p. 75.

³¹ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l’art. Éditions Galilée.Paris, 2011. p.12.

O impensado ganha traços de seu meio e pode influenciar pluralmente. O significado, no campo da via, dá-se em âmbito do atentar ao som, contingente e/ou afluente, alumiado em humanidade.

O ser singular- plural ganha significado ao compartilhar a sua condição de “ser”: *meaning (sens) is itself the sharing of Being*.³² O artista que daria origem à obra, pelo estudo do ser singular- plural torna-se ausente na singularidade para se ter presente na pluralidade, isso é, na pluralidade com que receberão a arte apresentada como obra.

A força para o sustento do significado como o *sendo*³³ da obra coloca em embate Mundo e Terra, a qual distingue Mundo de Terra. O Mundo, para Heidegger, é o situado para decisão e experiência, tais como vitória e derrota, benção e maldição, domínio e escravidão. O Mundo que eclode é o responsável por trazer a manifestação do ainda não- decidido e do sem medida e, assim, abrir para a oculta necessidade de medida e decisão. Ele é, portanto, capaz do movimento.

Já a Terra é erguida quando o Mundo se abre às vistas. Ela se efetiva como aquela que encontra abrigo em sua própria lei e como a que, permanentemente, fecha-se em si. O “sendo” da obra, o que ela revela é aqui refletido como a disputa e intimidade desse co-pertencer entre Mundo e Terra e que o ser singular- plural a exterioriza, dando-lhe manifestação, unindo Mundo e Terra em um único ato: o do aparecer.

O transitar da linguagem seria a sua liberdade em deixar-ser do que existe, e o que existiria na pluralidade

³² NANCY, Jean Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000. p. 2.

³³ HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Traução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio Castro. São Paulo: Edições 70, 2010. p. 155.

externalizada seria o ser da linguagem e a construção das palavras.

Como exemplo para a reflexão entre natureza humana e obra de arte, Heidegger expõe o “par de sapatos do camponês” de Van Gogh:

Da escura abertura do interior gasto dos sapatos a fadiga dos passos do trabalho olha firmemente. No peso denso e firme dos sapatos se acumula a tenacidade do lento caminhar através dos alongados e sempre mesmos sulcos do campo, sobre o qual sopra contínuo um vento áspero. No couro está a umidade e a fartura do solo. Sob as solas insinua-se a solidão do caminho do campo em meio à noite que vem caindo. Nos sapatos vibra o apelo silencioso da Terra, sua calma doação do grão amadurece e o não esclarecido recusar-se do ermo terreno não- cultivado do campo invernal. Através deste utensílio perpassa a aflição sem queixa pela certeza do pão, a alegria sem palavras da renovada superação da necessidade, o tremor diante do anúncio do nascimento e o calafrio diante da ameaça da morte. À Terra pertence este utensílio e no Mundo da camponesa está ele abrigado.³⁴

Quando reflito a poesia feita por imagens, dadas com e no uso que é feito da linguagem, penso sobre presenças como as do “par de sapatos do camponês” de Van Gogh. O dado aos olhos torna-se ensejo para um campo

³⁴ Op.cit., p. 81

vasto, para a amplitude construída a partir do olhar e desenvolvida a partir da escuta sobre o notado. Do imagético, por muitas vezes, fica sua impressão, sua suspensão no silêncio, como uma potência para algo.

Aproximo Nancy do pensamento heideggeriano sobre o “sendo” da obra quando o primeiro reflete sobre o significado da circulação do ser; Nancy dirá que o ser não tem um significado, mas, antes, o “ser” é em si, o ser é em sua própria circulação. O ser, para Nancy, é o começo e fim em si; o seu evento em movimento circular: *we are this circulation*³⁵. E ainda:

This circulation goes in all directions at once, in all the directions of all the space-times [*les espaces-temps*] opened by presence to presence: all things, all beings, all entities, everything past and future, alive, dead, inanimate, stones, plants, nails, gods – and “humans”, that is, those who expose sharing and circulation as such by saying “we”, by saying we to themselves in all possible senses of that expression, and by saying we for the totality of all being.³⁶

Pelo trecho, noto que Nancy aproxima-se do “sendo” heideggeriano da obra ao tomar o círculo como a presença: ele está (ponto). O espaço-tempo em que o sapato de camponês está inserido passa a ser universal (mesmo inserido em seu tempo) uma vez que ganha totalidade, ganha o “nós” e sua presença torna-se a presença de quantos o nota.

A presença da circulação entendida aqui como o “sendo” de Heidegger, e, portanto, como o *being itself* de

³⁵ NANCY, Jean Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.p.2.

³⁶ Op.cit., p. 3.

Nancy, através da imagem de Van Gogh, aproxima-se da imagem de “coisa”. Sobre a “coisa” e a imagem dirá Raúl Antelo:

Elas são mesmo a Coisa. Mas, além do mais, elas são um método, uma passagem, à maneira benjaminiana ou ainda, como diria Deleuze, o caminho por onde passam, de certo modo, todas as mudanças que se preservam na imensidade do universo.³⁷

Essa “Coisa”³⁸ seria a que opera observâncias, coadunando-se à expressão de coisa. A “Coisa”³⁹ seria a impressão operante em profundidade, transpassando a imagem, desenvolvendo-a.

Frente ao olhar da “Coisa”⁴⁰, a poesia oficiaria o olhar, reagindo, já que a percebe inserida em *tissage pensable* da recepção, em advento à “Coisa”.⁴¹ Diante ao ofício, a subjetividade no dizer abarcaria material reativo e de alta dinamicidade, pois que se torna o *itself*.

Percepções sobre as manifestações que almejam uma voz comportar-se-ão na circularidade do ser da linguagem. Desse modo, penso sobre os ecos exercendo enorme fluência para a poesia, uma vez que ela existe em linguagem enquanto tal, ela torna-se o seu próprio instrumento de trabalho, o seu próprio recurso estilístico.

A desenvoltura dos ecos da/na linguagem é aqui refletida como a que se orienta por um exterior que não

³⁷ ANTELO, Raúl. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011. p. 12.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

mostra essência, mas, ao contrário, abarca o inapresentável e o infindável:

No momento em que pronuncio simplesmente “eu falo”, não estou ameaçado por nenhum de seus perigos; e as duas proposições que se escondem nesse único enunciado (“eu falo” e “eu digo que falo”) não se comprometem de forma alguma. Eis-me protegido na fortaleza inamovível onde a afirmação se afirma, se ajustando exatamente a si mesma, não ultrapassado nenhuma margem, afastando todo perigo de erro, pois não digo nada além do fato de que eu falo.⁴²

O lugar em que a afirmação se executa, o vejo como o externo que abarca as presenças, construindo (conforme se constrói) um campo para a execução de determinada voz. Rancière usa o exemplo de Mallarmé para observar como esse último apreende o exterior; ele dirá que, assim como a música sobrepõe-se ao motivo musical, o poema existe enquanto linguagem em desenvoltura, como o quadro do par de sapatos de Van Gogh que escapa da mera representação de um par de sapatos.

Rancière reflete sobre a invenção de um novo corpo: *ce corps est le ‘point mort’ au centre du remous*.⁴³ O exemplo é uma dança de ballet (*la danse serpentine*) e sobre ela é refletido a função do corpo da bailarina e a distância para com a representação; aproxima-se do “sendo”

⁴² FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética:**

Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 219.

⁴³ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis.** Scènes du regime esthétique de l’art. Éditions Galilée. Paris, 2011. p. 122-3.

heideggeriano, dos movimentos de espiral e arabescos; não uma representação, mas, arte. Mallarmé aproxima essa dança de ballet ao poema quando diz que a música silenciosa do espírito que compõe tanto o ballet quanto o poema institui para ambos um lugar puro, o lugar de uma transitividade. Não é pelo ato de dançar que os passos da dançarina trazem a manifestação do existindo, mas, por sua capacidade de transitar pela via entre a imagem e a imaginação.

Ella (a dança) efectúa así el programa propuesto al poema nuovo: “Instituir una relación entre las imágenes exacta, y que se desprenda de ella un tercer aspecto fusible y diáfano presentado a la adivinación”. Y ella da su modelo exacto a la “desaparición elocutiva” del poeta, desvaneciéndose como individualidad con la pura escritura de pasos que hacen desaparecer toda anéctoda.⁴⁴

Tendo, pois, esse exemplo da dança realocado para o poema, o que Mallarmé, segundo Rancière, enfatiza, permite-me compreender o ressoo da poesia, um ressoo que une imagem e imaginação e as insere no movimento da manifestação à medida que o poema aparece. A musicalidade própria da aparição lhe permite se explicar por meio de seus próprios instrumentos, as palavras:

quand le poete parle des “rapidités de passions, délices, deuil, colère” que produit la danseuse, nous entendons la voix du philosophe commentant la symphonie beethovénienne, où parle

⁴⁴ _____, **Mallarmé**. La política de la sirena. Ibidem. p.68

sans parole ni image⁴⁵ “la voix de toutes les passions, de toutes les émotions humaines: joie et tristesse, affection et haine, terreur et esperance [...] en nuances infinies mais toujours em quelque sorte in abstracto et sans distinction aucune”⁴⁶.

A dança que coloca o corpo como um ponto morto em prol de fazer aparecer uma voz, Mallarmé a entende como arte, que fala aos sentidos e sensações, e a aproxima do poema quando diz do espaço coreográfico das palavras: *La verdadera escritura del espíritu se muestra en la pura figura plástica, tal como la ilustra el discurso mudo de la bailarina, donde se resumen*⁴⁷, *ciertas ecuaciones sumárias de toda fantasia*⁴⁸

⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l’art. Éditions Galilée.Paris, 2011. p. 123.

⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur. **Le monde comme volonté et comme représentation**, tr. fr. A. Burdeau, revue et corrigée par R. Roos, Paris, PUF, 1966, p. 1191. Op. cit., Ibidem.

⁴⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé**. La política de la sirena. Ibidem. p.68

⁴⁸MALLARMÉ, Stéphane. “Ballets”, O.C., p. 304 (“Ballets”. Stéphane Mallarmé em castellano III, ed. cit.,p.162). op. cit. Ibidem.

O novo corpo e o vazio

Ao ter os sentidos e significados como inerentes à humanidade, reflito, por Alain Badiou⁴⁹, o termo “vazio” e o aproximo do conceito de *corps nouveau*. Em Rancière o corpo aparece como *point mort au centre du remous*⁵⁰, e que, na poesia, pela literatura em Foucault, o penso como o vazio em expansão infinita das reservas das palavras, a saber:

(...) não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito) quanto à inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem.⁵¹

Em Foucault a literatura existe no momento do vazio infinito da sentença “eu falo”, cuja presença ganha força a partir da ausência inerente a essa sentença. Ele dirá que a maneira com que o “eu falo” se afasta quando se encerra, é a maneira com que dela se extrai a sua infinita

⁴⁹ BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2012. p. 78.

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l’art. Éditions Galilée. Paris, 2011. p. 123.

⁵¹ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 220.

presença, isso é, a sua ausência refletida e expandida, portanto, seu eco e nudez:

(...) A menos justamente que o vazio em que se manifesta a debilidade sem conteúdo do “eu falo” seja uma abertura absoluta por onde a linguagem pode se expandir infinitamente, enquanto o sujeito – o “eu” que fala- se despedaça, se dispersa e se espalha até desaparecer nesse espaço nu.⁵²

O sujeito da literatura em Foucault “não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se anuncia na nudez do “eu falo””.⁵³ Posto isso, observo em Badiou que o vazio é incluso em sua própria condição vazia, onde não há múltiplo, a não ser em unidade de nome: vazio⁵⁴. Ora, se o vazio comporta um nome, o atributo de inexistente não o designa, já que é possível nomeá-lo, é possível, como visto em Foucault, permanecer no afastamento do “eu falo”. Assim, Badiou dirá que o elemento vazio não seria o nada que ele é, o inapresentável, mas a sua marca, a impressão do inapresentável; seria a linguagem na tentativa (e êxito) de exprimir o inexprimível, o movimento ao exterior do corpo, tal como o da bailarina. Seria o desvelar do imagético em seu próprio velamento de coisa, como o próprio velamento em extensão de desvelo, a coisa que comporta apenas seu nome: vazio, e, no entanto, ressoa, pois orienta a circularidade em alta dinamicidade, o vórtice, ou, como no exemplo, a *danse serpentine*, o espaço nu.

⁵² Ibidem.

⁵³ Op.cit., p. 221.

⁵⁴ BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2012. p. 78.

Incluído o vazio em seu nome, Badiou dirá que ganha lugar de elemento de um múltiplo, que tem por elemento o “nome-do-vazio.”⁵⁵ O seu nome pode ser a manifestação da impressão velada do “eu falo”, por exemplo; velamento esse enquanto nudez que deixa aparecer o vazio. Portanto, a lida seria com o nome no turbilhão (turbilhão como a expansão infinita da linguagem) e, como no exemplo da *danse serpentine*, com os movimentos do corpo e não com o próprio corpo. O que se apresenta encontra-se imbuído de apreensão e de escuta, uma vez que o vazio se mostra de maneira velada e se nomeia múltiplo nominal, permitindo-o a não ausência. Entendo que é com o nome em movimento que são tecidas as redes. Assim, o que se instala como desprendimento, torna-se o próprio aparecer, a apresentação da apresentação.

O movimento do vazio, a partir do momento que começa a aparecer, embora se mostre velado, explica a própria existência do vazio, toma forma da não- presença presente, da imaterialidade real, toma a forma da não- forma, mostra-se como ponto morto que eclode. Assim, Badiou analisa tais considerações como a consistência da substituição da presença pela falta, da proposição pela subtração e, no exemplo da dança, seria a substituição da presença do corpo da bailarina pela sua falta em prol de fazer aparecerem os movimentos:

O aparecer, recalçado ou comprimido pela evidência da ideia, cessa de ser colhido como eclosão-em-presença, e torna-se ao contrário o que- sempre indigno, porque informe, do paradigma ideal- deve ser figurado como falta de ser.⁵⁶

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem.

O aparecer, explicado pela evidencia da obra, permite-me entender o que Rancièrè diz sobre *mimer l'apparaître au lieu de mimer l'apparence*:

Mimer l'apparaître au lieu de mimer l'apparence de personnages auxquels Il arrive telle histoire ou qui éprouvent tel sentiment, c'est là l'ivresse d'art. L'ivresse est supprimer l'écart entre la volonté et la réalisation, l'artiste et l'oeuvre, l'oeuvre et l'espace où elle se produit⁵⁷

Ao ler o trecho, aproximo a apresentação heideggeriana da autenticidade como o não-velamento, como presença àquilo que se desenvolve. O movimento executa a poesia e o seu acontecer de obra, mas, também, a poesia executa o movimento e o acontecer de si própria, isso é, quando a poesia mostra-se como a própria poesia, ela ganha traços conforme se traça, conforme aparece. Por Badiou:

(...) isso é provado pelo caráter imemorial do poema e da poesia, e pela sutura estabelecida, e constante, com o tema da natureza.⁵⁸

No entanto, o que lhe incomoda (Badiou) é que essa imemorialidade testemunha contra o evento do surgimento da Filosofia na Grécia e, portanto, traz o matema como meio de

⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l'art. Éditions Galilée.Paris, 2011. p. 125.

⁵⁸ BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2012.p. 107.

pensar subtrativamente o ser, pensar o corpo subtraído pelas presenças.

Tal testemunho, contra assim o é, por ser a ontologia pertencente à filosofia que pensa o pensamento e não o advento do poema em intenção de nomear, em potência e em magnificência do aparecer como vindo- à- luz do ser.⁵⁹ E continua:

O que constitui o evento grego é, ao contrário, a *segunda via*, que pensa subtrativamente o ser no modo de um pensamento ideal, ou axiomático. A invenção própria dos gregos é que o ser é dizível desde o instante em que uma decisão de pensamento o subtrai a toda instância da presença.

Os gregos não inventaram o poema. Ao contrário, interromperam o poema pelo matema. Ao fazê-lo, no exercício da dedução, que é fidelidade ao ser tal como o vazio o nomeia, abriram a possibilidade infinita de um texto ontológico.⁶⁰

O diagnosticar da segunda via, o matema de Badiou, consistiria em introduzir a matemática no ser da linguagem e abrir uma ontologia matemática. Em contrapartida, ao tomar o lugar em que transita o ser singular- plural, tal ontologia se vê esgarçada pelas potencialidades do fora, do exterior que abarca manifestações, a música pura, os ecos no movimento da linguagem: *Existir transita la esencia (su 'propia' esencia): la atraviesa, la transporta fuera de si (...) la*

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ibidem.

*essência transida es la esencia atavesada, antes de si misma y por delante de si misma, la esencia pasada, difunta.*⁶¹

Quando reflito do ponto do ser singular- plural, o texto ontológico/matemático traz o abismo, pois ao se aproximar do matema encontra o vazio dá não essência do externo e o abismo do ser ontológico.

Substituíram a figura pontual, extática e repetitiva do poema pela cumulação inovadora do matema. Substituíram a presença, que exige uma reviravolta iniciática, pelo subtrativo, o vazio-múltiplo, que comanda um pensamento transmissível⁶²

A substituição da presença, em Badiou, resulta do vazio- múltiplo que comporta a nomenclatura ‘vazio’ e, por comportar um nome, ele torna-se transmissível, isso é, ganha significado de vazio-múltiplo conforme nomeia. A partir desse resultado, ele constata a vitória do matema sobre o poema, quando o primeiro denota ao segundo o dizer de uma presença perdida, um limiar no sentido. No entanto, percebo que tal perda é a própria potência no poema. A partir (e ao findar) do/no limite de sentido, o poema é interrompido pelo matema que é apresentado como o subtrativamente pronunciável, o ponto morto face às presenças. Mallarmé se afasta do subtrativo quando reflete sobre a *danse serpentine*, pois que abre o infinito para a linguagem, esgarçando o ser ontológico.

Das questões concernentes aos textos ontológicos, percebo o abismo trazido pela ontologia lógica do vazio-

⁶¹ NANCY, Jean- Luc. **El sentido del mundo**. Traducción de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires. la marca 2003. p. 57.

⁶² BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2012. p. 107.

múltiplo em Badiou. Aqui é entendido que Badiou troca a abertura do “sendo” da obra pelo enunciado matemático: “a natureza é o que do ser é rigorosamente normal”⁶³.

O “rigorosamente normal” pode ser equiparado ao anjo apocalíptico de Hamman quando, já em dez de agosto de 1784, escreve a Herder:

Se eu fosse tão eloquente como Demóstenes, nada mais precisaria fazer a não ser repetir três vezes uma única palavra: razão é linguagem, logos. Não consigo deixar de roer e haverei de roer esse osso até morrer. A profundidade dessa palavra permanece, no entanto, para mim muito obscura. Aguardo sempre a vinda de um anjo apocalíptico trazendo a chave desse abismo.⁶⁴

Entendo que para Hamman o abismo está na sentença de que ‘razão é linguagem’ e que em Badiou ela pode ser pensada (a razão) como o múltiplo- vazio que nomeia: vazio. Desse modo, contraste o matema com a imagem da “Coisa”⁶⁵ que se torna a linguagem da própria coisa, o silêncio que olha e a imagem que existe e dista de uma lógica. Frente ao matema o nada aparece no rodaminho, e esse nomeia o vazio que, para Badiou, seu eco encontra-se em tudo:

Podemos ainda dizer que um múltiplo que pertencesse ao vazio seria esse ultranada, esse ultravazio, que nenhuma existência-múltipla

⁶³ Op.cit., p.109.

⁶⁴ SCHRIFTEN, Hamann. Ed Roth VII, p. 151s. op. cit., HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003. p.9.

⁶⁵ ANTELO, Raúl. Ibidem.

poderia impedir que ele fosse por ela apresentado. Não é preciso mais nada para concluir- pois toda pertença que lhe é atribuída se estende a todo múltiplo- que o conjunto vazio se inclui de fato em tudo.⁶⁶

Dessa sentença noto que Badiou toma o vazio como capaz de uma lógica e de um movimento, e que em Nancy tal movimento escapa da fixação, pois que a finitude (a que poderia esvaziar) é capaz de existir enquanto linguagem, infinitamente. Nesse caso as lógicas e jogos de sentidos passam a pertencerem ao infinito da linguagem, uma vez que tais jogos e lógicas são a própria aparição das palavras.

Na literatura brasileira esse exemplo de jogo pode ser usado como aquilo que foi explicado da escrita de Clarice Lispector.

Para tanto, alguns trechos do conto “O ovo e a galinha”, da escritora:

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo o ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. –No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há

⁶⁶ BADIOU, Alain. BADIOU, Alain. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2012. p 77.

pensamento; não há; há o ovo.- Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora.⁶⁷

O título “*O ovo e a galinha*” por si só já é interpretado e o Ovo remete ao que Raúl Antelo diz sobre a “*Coisa*”,⁶⁸ isso é, a imagem do ovo é a imagem da própria Coisa. O acontecer da linguagem olha, mas não pede retorno de outro olhar.

O nada da presença do Ovo é pensado como o inoperante, mas que se manifesta, tem uma voz e, portanto, inicia-se uma determinada operação em cima da inoperabilidade. A presença do Ovo não se dá em poder de ser visto (ou não) novamente. Ele está e move um determinado significado. Pode-se pensar, por exemplo, que o inapresentável é seu moinho, e o inconsciente a medida de sua imaginação: “*Pois o ovo é um esquivo*”⁶⁹:

Mas durmo o sono dos justos por saber que minha vida fútil não atrapalha a marcha do grande tempo. Pelo contrário: parece que é exigido de mim inclusive que eu durma como um justo. Eles me querem ocupada e distraída, e não lhe importa como, pois, com minha atenção errada e minha tolice grave eu poderia atrapalhar o que se está fazendo através de mim. É que eu própria, eu propriamente dita, só tenho mesmo servido para atrapalhar.⁷⁰

⁶⁷ LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**: contos/ Clarice Lispector. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, 1ª edição. p. 49.

⁶⁸ ANTELO, Raúl. *Ibidem*.

⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. *Ibidem*.

⁷⁰ *Op.cit.*, p. 58.

E ainda:

O que me revela que talvez eu seja um agente é a ideia de que meu destino me ultrapassa: pelo menos isso eles tiveram mesmo que me deixar adivinhar, eu era daqueles que fariam mal o trabalho se ao menos não adivinhassem um pouco; fizeram-me esquecer o que me deixaram adivinhar, mas vagamente ficou-me a noção de que meu destino me ultrapassa, e de que sou o instrumento de trabalho deles.⁷¹

A parte em que diz: “O que me revela que talvez eu seja um agente é a ideia de eu meu destino me ultrapassa”⁷² retoma a reflexão sobre a ideia da impressão velada, o inapresentável. Clarice Lispector demonstra presenciar o inapresentável ao dizer que vagamente fica-lhe a impressão da Coisa velada, assim, seu pensamento é tomado pelo abarcar da voragem.

A inquietação desse conto é assimilada à ideia do velado, da voz que o ovo imprime em sua vista, em estremecimento de indagação: Quem primeiro veio? O ovo? A galinha? Ou o evento de ninho?

Ao colocar o ovo e a galinha um em frente ao outro, a escritora afirmou o indagar e deu movimento à contingência em sua escrita, que inicia em tom de questionar; é como se Lispector fosse o anjo apocalíptico com as chaves do abismo ao qual temia Hamans, e ainda, é como se ela roesse o osso (que Hamans roia) com

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

voracidade tamanha que já não mais existisse osso; já não existisse nada; nada fora do instante vazio que se manifesta.

Frente a isso, entendo que a escrita de Clarice Lispector, na literatura brasileira, foi um exemplo de manifestação do velado; sua escrita demonstra o grau de voragem; é prova do quanto ela pode permanecer em estado de não permanência, de *point mort au centre du remous*.⁷³

Interessante é notar (apenas como observação) que na mesma língua onde se deu a escrita de Lispector, na poesia deu-se a escrita dos concretos; na poesia, a língua portuguesa atingiu alto poder de síntese; e, no conto, alto poder de voragem, de não- síntese; mostra os extremos dos eventos idiomáticos como nos do lançamento de dados:

La ocasión única es también el riesgo absoluto. Hay que transmitir el azar perfecta y victoriosamente, palabra por palabra, em su triple figura: personalidad del autor, trivialidad del sujeto, irreductibilidad de la lengua. Pero este azar vencido, rito realizado de la Idea no será nunca el mismo que el lanzamiento de los dados, afirmación hiperbólica de la pura contingencia. Y este juego del azar negado y reafirmado, debe entregarlo, sin perderlo, a otro azar, aquel del abismo abierto, listo para engullirlo.⁷⁴

⁷³ RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du regime esthétique de l'art. Éditions Galilée.Paris, 2011. p. 125.

⁷⁴ RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé**. La política de la sirena. Traducción de Cristóbal Durán, Verónica González y Carolina Matamala. 1ª ed. Adrogué: Lom 2015. p. 71-2.

A passagem para o fora em Foucault

A manifestação de um ser da linguagem, singular plural, quando refletida como uma maneira de romper barreiras do pensamento pode dialogar com o que Jean-Luc Nancy⁷⁵ diz sobre a interrupção heideggeriana de procurar uma essência da liberdade. Nancy mostra que ao isso fazer, Heidegger propõe uma nova análise, que é sobre o motivo do “livre” (*das Freie*), assim como o espaço livre. A nova busca implanta outra percepção para se pensar a liberdade, uma vez que ela é inassimilável pelo pensamento (de maneira integral), embora a sua “*Coisa*”⁷⁶ não cesse de dizer ao pensamento, portanto, cito o esgarçamento ontológico na linguagem.

Ao trazer à luz o espaço livre, o ser da linguagem, não mais cerrado em um eu-lírico, intenta experimentar-se em seu próprio acontecer, em seu mover nas palavras. Por Nancy:

La situation est donc assez étrange: un concept est rejeté, un mot perd les privilèges de questionnement qu’il semblait jusque-là receler, et pourtant une racine sémantique est gardée, elle est même, si on ose dire, concentrée, et elle est utilisée à des fins qui, nous le verrons, sont à nouveau des fins essentielles de la pensée. D’une certaine manière, quelque chose de la “liberté” n’aura jamais cesse de se trouver au coeur de la pensée de l’être: mais en ce coeur, ce “quelque chose”, soustrait à une identification en règle, a été soumis à des transformations qui

⁷⁵ NANCY, Jean Luc. **L’expérience de la liberté**. Paris. Éditions Galilée. 1988.p. 59.

⁷⁶ ANTELO, Raúl.

n'ont pás été posées ni explicitées
comme telles.⁷⁷

Como experiência vivida no livre, tomo o agir poético que, da liberdade, manifesta o seu movimento e ritmo; escuta a voz do acontecer em verbo “movimentar”, em “sendo”, como o ser singular- plural. A via, agora em ofício de experiência no “espaço livre”, permeará o habitar a linguagem de maneira consubstancial, isso é, em viandante entre o pensamento, os sentidos, as sensações e a fala: o campo aberto que comporta a pluralidade por ser, justamente, o fora e escapar da representação, já que as palavras, antes de além de representar, elas criam e constroem a escrita. Por Foucault:

De fato, o acontecimento que faz nascer o que no sentido estrito se entende por “literatura” só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para “fora”: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso- ou seja, à dinastia da representação- e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, a distancia mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa.⁷⁸

⁷⁷ NANCY, Jean Luc. **L'expérience de la liberté**. Paris. Éditions Galilée. 1988. p.60

⁷⁸ FOUCAULT, Michel. **O Pensamento do Exterior. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001p. 220-1.

Posto isso, o jogo poético é refletido em torno de um mistério que lhe é próprio, um mistério que permeia a o jogo entre as potências das palavras e o afastamento do “eu”, que, em ambiente do aberto, do fora, enuncia o lugar; não cria uma singularidade fechada, mas, para fazer nascer uma voz singular capaz de habitar a pluralidade, afasta-se sem se distanciar do aberto, isso é, a voz do evento poético na linguagem tem-se em experiência nua de linguagem⁷⁹. E, ainda em Foucault, o ser da linguagem só aparece para si quando o sujeito desaparece, como o corpo da bailarina. Os limites passam a serem traçados já do exterior, será no exterior que o jogo da linguagem transitará e que o ser da linguagem encontrará o espaço para se desdobrar e ser desdobrado:

(...) o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação à interioridade de nossa reflexão filosófica à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar “o pensamento do exterior”.⁸⁰

Das possibilidades que habitam as palavras, e entre elas, destaco a escuta do jogo poético apto à mobilidade nos termos, em voga presentes na voz que se pronuncia. Portanto, dir-se-ia que o tempo da poesia é o presente e, ainda mais, o instante.

A sonoridade advinda do lugar do fora torna-se obra quando ergue um corpo para a poesia, que se reflete (e é refletido) o/ no exterior, isso é, apresenta-se como o puro evento de manifestação da intersecção entre as palavras; manifestação

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Op.cit.,p. 222.

que gerencia um salto qualitativo para dar-se no fora de seus termos.

Reflexões sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto a partir dos conceitos do “Pensamento do Exterior” em Foucault

Dado o exposto, vinculo os pontos que trouxeram a reflexão sobre do ser singular-plural⁸¹ e o “sendo”⁸², ao “Pensamento do Exterior”⁸³ em Foucault e aos estudos sobre a linguagem poética de João Cabral de Melo Neto a partir de alguns de seus poemas e estudos. Usarei as poesias de João Cabral como exemplos da presença do ser da linguagem, de uma linguagem que escapa das representações e busca a fala da fala por meio do trabalho das palavras.

O estudo de João Alexandre Barbosa que trata da linguagem da/na obra de Cabral servirá de ajuda para refletir o ser que fala, uma vez que Barbosa expõe a questão do escrever, em Cabral, ligada à ação. A ação como o ofício das palavras. A opção por esses dois críticos está na necessidade de contrastar representação e manifestação, sendo a última o ponto de vista defendido nesse trabalho.

Um ser da linguagem aqui é entendido como aquele que frutifica a própria linguagem, unificando-se em evento sensível de voz. A poesia será vista como a que se firma no fora enquanto “sendo”, enquanto existência plural. A poesia portanto, será trabalhada através da leitura sobre a escrita que existe o mais longe possível de si: “a literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente

⁸¹ NANCY, Jean Luc. **Ser singular- plural**. Traducción de Antonio Tudela. Arena Libros. Madrid, 2006.

⁸² HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

⁸³ FOUCAULT, Michel. **Pensamento do Exterior. Estética: Literatura e Pintura**, Música e Cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma”.⁸⁴

Conforme a escrita executa-se, mais ela fala e, assim, como a pedra, rio, deserto e tempo, a linguagem existe, e, então, as imagens tidas como as que trabalham a atenção passam a trabalharem o próprio movimento através de suas próprias palavras. A atenção desaparece, surgindo o fulgor da fala em si.

Para a antilírica de Cabral é o que aqui se atenta, isto é, para o arremesso da escrita. A pedra como a escrita do “eu falo”; educar-se pela pedra, portanto, como o modo de se educar pelo sólido do ofício de se construir em palavras. O desperto, a não distração do sono, se daria por esse incessante ofício. A experiência no aberto se daria pelo trabalho incessante da construção das palavras.

A experiência no aberto estabelece relação com o que Foucault diz sobre a relação do desaparecimento do sujeito, isso é, quando a manifestação da liberdade infinita é efetuada expõe o ilimitado da linguagem e das suas possibilidades em construção e desconstrução, em aproximação e afastamento. Então, a poesia da pedra seria a sua própria lapidação e/ou demolição no livre, o evento da experiência em pleno acontecer e que possibilita a tomada de distância no fora.

Não há significações para as imagens erguidas, da pedra, por exemplo; “Discurso, portanto, mesmo se ele é, além de qualquer linguagem, silêncio, além de qualquer ser, nada”⁸⁵ o qual se relaciona com o desaparecimento do sujeito e de quaisquer representações.

Mallarmé, citado por Rancière, quando expõe a música pura em diálogo com a poesia, busca apreender o

⁸⁴ Op.cit., p. 221.

⁸⁵ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 222.

instante em que a presença é ressonância. Assim, por esse prisma, à questão da memória assimila-se a esse som, esse eco que mais ressoa do que dita, aliás, em tal eco as palavras configuram-se em pura intensidade, atingindo o limite da expressão.

Dado o exposto, a partir do eco da memória, apreendo o tempo como o que existirá na escrita em âmbito do se dizer, do se fazer ressoar, intensamente. Ao se escrever sobre a forma de educação pela pedra, as palavras poéticas são lapidadas pela memória, pelo compasso da memória.

O desaparecimento do sujeito no fora se assemelha à criação e à reação de um corpo que se quer morto para (se) dizer exteriormente e de maneira mais integral (em momento de ‘já’) possível.

Nesse ponto o limite da poesia erguer-se-ia em silêncio, naquele que dilata o entorno, como o silêncio de sol no deserto; o silêncio que retira o fôlego do pensamento, o mata e deixa apenas sua (do silêncio) presença: “Toda possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela se realiza. O deserto a circunda”.⁸⁶

Contudo, mesmo assim, o fluir do discurso, o fluir da vontade de afluência, permanece, perpassa o mundo que, como uma pausa em uma partitura musical não encerra a música, apenas inicia nova fase e/ou dá continuidade para o som de sua voz, através da “expansão infinita da linguagem”,⁸⁷ a própria poesia.

Aqui me aproximo não mais da essência da liberdade, mas do espaço da liberdade, e, sobretudo, do espaço de experiência; como em Heidegger, consistiria em pensar, para a liberdade, também a ausência que lhe é

⁸⁶ FOUCAULT, Michel. Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 220.

⁸⁷ Ibidem.

inerente, a pausa na partitura do seu espaço, distanciar-se já na distância do aberto.

Cabral oficia no campo antilírico e sua escrita é lançada o mais longe possível do “eu” do poeta. O aberto aqui é visto como aquele assimilado através do fora e que, para a contingência, é um espaço para se construir, e não para tornar neutro qualquer “monstro”. O fulgor do estático do sol e o do silêncio, o vejo como ambiente propício para gerenciar a máquina útil, por meio da poesia da poesia, isso é, por meio do possível diálogo entre as palavras, de prosseguirem sem trégua.

Da poesia da poesia apreendo o seu momento de levante, tal uma onda que se precipita no vasto do mar e seu tombo não lhe finda, mas estende suas águas até a areia onde toca terra firme e deixa a sua ressonância pelos traços das espumas.

O antilírico tem-se na exterioridade, está como ato. O ser singular- plural, inserido como o antilírico, não precisa lutar contra o assalto da emoção lírica porque ele, simplesmente, já não está em um lirismo, não habita um “eu” fechado, caso contrário, não seria plural.

Desse modo, o desaparecimento do sujeito frente à liberdade da linguagem torna-se imagem de campo tencionado e abarca a pedra quando dado como o experimento e não mais como singularidade e encerramento.

Segundo o crítico João Alexandre Barbosa, Cabral incessantemente desmonta o “poético” e dá vazão à crítica da realidade; realidade essa que lhe proporciona instrumentos capazes de trazerem à luz o evento da linguagem poética; Barbosa ao dizer “poesia da linguagem” penso que se aproxima da frase: “Poesia é fazer tudo falar”⁸⁸, onde a “poesia da linguagem” consistiria na poesia que faz a

⁸⁸ NANCY, Jean-Luc. **Demanda:** Literatura e Filosofia. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. – Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016. p.151.

linguagem falar, que faz as palavras se relacionarem entre si e faz a linguagem se manifestar; a manifestação é poesia quando por Nancy tenho a conclusão de ser o poema “a coisa feita do fazer ele mesmo”⁸⁹, e atribuo para esse poema um lugar para a poesia fazer a sua linguagem (do poema) falar, e que ao falar, falar-se-á a poesia ela mesma, o dizer das palavras:

Tematizando a construção literária através dos elementos de indagação regional, o seu último livro significa, acaba por significar, uma total abertura para a universalidade, libertando-o, em definitivo, dos perigos de uma poética de afetividade. Mas a tematização e a indagação referidas não se perfazem senão na medida em que se incluem operativamente num processo de reflexão acerca da própria linguagem utilizada.⁹⁰

Quando Cabral opera a linguagem em um de seus poemas, ele utiliza o lugar do poema para a linguagem desse mesmo poema se dizer; esse dizer aqui é assimilado como a poesia de sua linguagem, e como a poesia dos poemas cabralinos; o experimento de suas palavras por elas mesmas.

O êxtase da consciência pura encontrar-se-á no discurso que não é mais uma mera representação e não inverte a sentença “razão é linguagem” para “linguagem é razão”. Barbosa dirá que a tática de realização em Cabral é

⁸⁹ Op. cit. p. 150.

⁹⁰ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972 p.100.

uma operação metalinguística.⁹¹, ou seja, uma efetivação das palavras nas palavras e pelas palavras.

O experimento das palavras possibilitou João Cabral aguçar a voz, escrever poesia enquanto fazia a linguagem de seu poema falar, a pura poesia do experimento do ser frente ao vasto que lhe foi concedido é aqui interpretada como a “poesia da linguagem” de Barbosa:

foi precisamente todo aquele processo de ascese e disciplina, foi o seu jejum no deserto que aguçou a sua atenção, extremou a sua sensibilidade e lhe proporcionou a visão em profundidade para chegar a ver; no nordestino do sertão, o próprio “aço de seu osso”⁹²

O “próprio aço de seu osso” como o osso que mostra não a ausência do fôlego, mas, o aço da ação; a exatidão do silêncio da química poética sobre o qual se debruça a fala, a operância da fala e seu limite.

Tanto o limite da denotação, como a carga emotiva que desaparece, para voltar à Nancy, tornam-se o *meaning* (*sens*) (*sens*) enquanto aquele da fala e a exposição das sensações.

Para a tensão do/no limite da/na denotação, o poema “Rios sem discurso”:

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

e porque assim estanque, estancada;
 e mais: porque assim estancada, muda,
 e muda, porque com nenhuma comunica,
 porque cortou-se a sintaxe desse rio,
 o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
 chega raramente a se reatar de vez;
 um rio precisa de muito fio de água
 para refazer o fio antigo que o fez.
 Salvo a grandiloquência de uma cheia
 lhe impondo de passo outra linguagem,
 um rio precisa de muita água em fios
 para que todos os poços se enframem:
 se reatando, de um para outro poço,
 em frases curtas, então frase e frase,
 até a sentença-rio do discurso único
 em que se tem voz a seca ele combate.⁹³

Ao iniciar com a conjunção de tempo “quando”, o poema traça um lugar imediato de fala: a mudez do discurso-rio que outrora discursava, uma vez que foi cortado. A mudez é vista através dos poços isolados entre si, que não exercem contato uns com os outros, pois que o fio d’água que os ligava, cessou. Vejo os poços como palavras isoladas, as quais comportam reservas de significados, no entanto, mudos. Em estado dicionário as palavras ficam separadas entre si e inserem-se não na operação da linguagem, mas na inoperância de potência.

As palavras isoladas são os poços e o fio de água o contato entre elas. Em um primeiro momento, portanto, a imagem são os poços e a ausência da afluência e do som do curso do rio.

⁹³ NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.p. 65.

Em um segundo momento, o uso do gerúndio dá ao poema o aspecto de movimento, traz o aspecto de fios d'água que “vão ligando” os poços, um a um. Primeiro o gerúndio “reatando” dá o som de algo se formando, desenvolvendo-se, depois o advérbio “então” como algo que almeja concluir-se, executar-se, seguido da conjunção “até que”. Como tijolo a tijolo, os poços isolados podem construir o discurso- rio.

O esforço para recriar as palavras que já tiveram um discurso e agora estão mudas é grande, isso vejo pelo verso em que diz que raramente o curso de um rio chega a se reatar de vez. Essa afirmação pode ser pensada como as escritas que outrora se ergueram e se consumaram em um determinado período que não mais volta. Logo após esses versos sobre a raridade em reatar o discurso- rio, os versos se voltam para uma possibilidade de um novo curso para o rio. Com o uso da locução conjuntiva “salvo se”, a grandiloquência da cheia torna-se uma oração subordinada condicional que se torna apta a perfazer os poços, comunicando-os, colocando-os em contato uns com os outros, dando, portanto, novas possibilidades para as palavras que outrora estavam estancadas. Essa grandiloquência que traz nova linguagem ao discurso-rio pode ser vista como a renovação entre as palavras e a sua aptidão para construir e desconstruir infinitamente. A cheia na grandiloquência imporia imediatamente uma nova linguagem por meio do verbo no gerúndio “impondo” em movimento presente.

O mover da fala torna-se o mover do discurso-rio, o som do rio em seu percurso e o ressoo da manifestação da linguagem, o seu curso. Os poços são entendidos como a potência do discurso-rio, pois que por poços entendo reserva; reserva dicionária e que ao se comunicarem efetivam a poesia (vista como o movimento do rio e como a comunicação entre as palavras) através dessa comunicação.

João Cabral, a partir do ato de escrever, concretiza o fluir da própria escrita, criando-a ao longo dos versos. Com

isso, a escrita em Cabral equipara-se ao que Mallarmé buscou, na poesia: o existir da poesia conforme o existir fala a linguagem em um poema.

Segundo Barbosa, “o vínculo que se estabelece entre a perspectiva adotada para a sua incorporação e a meditação desencadeada a partir da própria textura verbal, acerca do ato de escrever enquanto ofício de concretização”⁹⁴, ou seja, à medida que a primeira palavra é escrita e é ligada com outra, essa palavra sai do seu estado dicionário, do poço estanque, e concretiza o discurso- rio pelos muitos fios de água, que interliga as palavras, outrora potências. Por Barbosa:

(...) a relação entre discurso enquanto qualificação dos rios e a percepção da palavra enquanto integrando um universo de reflexão literária- assim no segundo verso em que “discurso- rio” é, desde já, a congeminção radical entre palavra e entidade metaforizada.⁹⁵

Os propósitos em fazer o discurso-rio se mover são os do próprio dizer, e ganham abrangência e se conseguem movimentados pelas partes complementares, ou seja, tudo aquilo que o conflito instiga à ação é força para a pluralidade das potências. A tensão dá movimento às potências dos poços isolados e, conseqüentemente, à linguagem (e, no caso, faz movimentar o rio).

A desenvoltura pelo ligamento dos poços isolados faz com que o poema traga em si suas próprias pegadas e se mostre discursando; sendo em evento de ser singular- plural,

⁹⁴ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972. p. 100.

⁹⁵ Op.cit. p. 105.

o singular é encontrado na reserva de poço isolado e o plural são os fios de água e o discurso- rio. A pluralidade traz o movimento e esse traz o contato.

All of being is in touch with all of being, but the Law of touching is separation; moreover, it is the heterogeneity of surfaces that touch each other. Contact is beyond fullness and emptiness, beyond connection and disconnection.⁹⁶

Os fios de água são vistos como a possibilidade de contato, de toque entre os poços, e que além de transbordá-los e/ou esvaziá-los, o discurso- rio os coloca em conexão, e, portanto, em ação e existência.

O contato entre os poços dá vida ao discurso- rio, à linguagem. “O processo de inversão vocabular (“fio de água”/ “água em fios”) atua reiterativamente na configuração do sistema mais amplo caçado pelo poeta: rio/linguagem”.⁹⁷ O rio no poema é a linguagem.

O poema intenta a voz ao rio pela sugestão do verso: “um rio precisa de muito fio de água/ para refazer o fio antigo que o fez”. Pelo estudo de Barbosa, entendo que o discurso-rio tenciona (e tensiona) a linguagem em meio à condição muda, visa um discurso para criar encontro entre as potências: “até a sentença-rio do discurso único/ em que se tem voz à seca ele combate”.

A partir dos poços (palavras em estado dicionário) e dos fios de água (contato), reflito sobre dois fraseios

⁹⁶ NANCY, Jean-Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000. p. 5.

⁹⁷ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972. p. 105.

musicais: o *staccato* que exige a suspensão das notas entre si através do meio tempo, de curta duração, e o *lecatos* que une sucessivamente as notas. Aos poços, às palavras em estado dicionário, assemelhar-se-iam os *staccatos*, e para os fios de água, os *lecatos*.

Os *staccatos* dariam a potência, o som de curta duração, pontuado e estanque, como os poços que não se comunicam entre si.

Os *lecatos* dariam o contato entre os poços, assemelhar-se-iam aos fios de água, e o som ter-se-ia no ambiente externo, no ambiente em que os poços se encontram.

Portanto, o jogo da poesia na linguagem⁹⁸ é som e ultrapassa a reflexão literária, pois que ele é força em presença e é o próprio trabalho das palavras.

A manutenção da poesia da linguagem mostra as águas de um rio; a linguagem ganha para si um *meaning (sens)*⁹⁹ e um toque, cuja lei é a inclusão do evento já na manutenção do fora. Como uma onda principia a ascense, atinge o ápice, e queda, assim é a sustentação do que se quer tocado (e tocar) através das palavras.

Segundo Barbosa, a busca de João Cabral de Melo Neto pelo universo da reflexão literária foi necessária para dar voz ao silêncio operante e operador dos/ nos espaços vazios e torná-los palpáveis; tornar o tempo da criação palpável.

Portanto, em nível do dizer e do escutar, a poesia estabelece uma relação baseada, também, na existência do não visto, do que não se mostra, do externo que não mostra sua essência. Como diz Derrida, a benção do poema opera nesse duplo genitivo em que abençoa o outro e, pelo outro, é abençoado. Há o dizer e o escutar; há a voz endereçada à

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ NANCY, Jean Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000. p. 5.

escuta e a escuta endereçada à fala, e isso em ambos os lados, tanto de leitura como de escrita. É, para Derrida, “uma benção acordada ao outro, uma mão dada, ao mesmo tempo aberta e fechada”¹⁰⁰.

Os termos consecutivos a tal salto estabelecem-se conforme se dizem, conforme aparecem, como diz Foucault da literatura e de seu domínio de se lançar o mais longe possível de si, no aberto, trazendo à luz o ser da linguagem que trabalha e existe por causa da abertura. Foucault permeia o Pensamento do Exterior como, justamente, aquele que executa o salto qualitativo para o aberto, através do ser da linguagem e de sua fala exposta: manifesta-se, lança-se e se executa. Aqui penso em três períodos em que o ser da linguagem habita: o -1, o 0 e o 1, início, meio e fim.

¹⁰⁰ DERRIDA, Jacques. **Carneiros**. O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema. Tradução: Fernanda Bernardo. Coimbra: Ed. Palimage imagem palavra, 2008. p. 25.

Permanência- andante, desenvolvimento- estanque

O tempo da poesia é vivido no presente, como um princípio de mãos acordadas (em concordância), em que aquilo que é velado torna-se terreno fértil para emergir uma linguagem. Como exemplo, o poema “Bifurcados de habitar o tempo”:

Viver seu tempo: para o que ir viver
 num deserto, literal ou de alpendres;
 em ermos, que não distraiam de viver
 a agulha de um só instante, plenamente.
 Exceção aos desertos: o da Caatinga,
 que não libera o homem, como outros,
 para que ele imagine ouvir-se mundos
 ouvindo-se a máquina bicho do corpo;
 para que, só e entre coisas de vazio,
 de vidro igual ao do que não existe,
 o homem, como lhe sucede num deserto,
 imagine sentir outras ao sentir-se;
 embora um deserto, a Caatinga atrai,
 ata a imaginação; não a deixa livre,
 para deixar-se, ser; a Caatinga a fere
 e a ideia-fixa: com seu vazio em riste.
 Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;
 e como além de vazio, transparente,
 habitar o invisível dá em habitar-se:
 a ermida do corpo, no deserto ou alpendre.
 Desertos onde ir viver para habitar-se,
 mas que logo surgem como viciosamente,
 a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
 que não se quer deserto, reage a dentes.¹⁰¹

¹⁰¹ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 354

Vinculo a não distração da agulha como a ação da poesia em fazer tudo falar. A não distração aproximar-se-ia do não desfalecer da fala, uma vez que depois da chamada para a atenção sobre a não distração, o poema escreve a palavra “instante” seguida da palavra “plenamente”. Interliga-lhes e nos dá a ideia de que o instante, para erguer uma linguagem, necessita consumir-se. Consumar algo é executá-lo, finalizá-lo em si. Atentar de maneira plena o instante seria extrair o “já”, onde início e fim se tensionam e suspendem o instante, tornando-o estático por milésimos de segundos, em prol de habitá-lo; como segurar uma onda na mão por pouquíssimos segundos.

A tensão na consumação do “já” é vista como a tensão entre o início e o fim do instante, e essa tensão a entendo como o bifurcado, no título do poema. Bifurcar é dividir em dois, no entanto, habitar é permanecer. Portanto, no instante “já” há permanência na divisão. Portanto, ao bifurcado de habitar o tempo assemelharei a característica “permanência andante-desenvolvimento estanque”. O bifurcado como o “já” entre o início e o fim de um determinado instante, o bifurcado como o “já”, extremamente fino e agudo, como assim é, fina e aguda, a ponta de uma agulha.

O tempo ao vivo apresenta-se como a ponta de uma agulha capaz de perscrutar o “já”, e de maneira plena, plena no sentido de justa e tensionada e estática por milésimos de instantes. Dentro do milésimo de instante tensionado, pelo poema se vê o vasto que se abre e ganha forma de deserto. O deserto quando pensado como o seco, árido, é equiparado ao instante de tensão do já, também seco e árido e agudo, extremamente agudo.

Diante da aridez há o mudo e há a luz forte do sol que a tudo queima, dificulta a vida de rio fluente e de suas águas e fio de águas. A não distração da agulha consistira em criar o movimento também na aridez, uma vez que existe o tempo no deserto. O tempo é assimilado ao campo fértil para fazer nascer uma linguagem. O habitar o tempo torna-se o se

habitar no sentido próprio de habitar através da linguagem. “Eu falo” e, então, eu transito e trago movimento ao deserto. O reagir a dentes o vínculo à ação de habitar por meio da linguagem apta à transitividade.

A não distração pode ser entendida também como a escrita do poema que apreende a si ao ter consigo, ao escrever e construir, construir e permanecer na bifurcação que almeja bifurcar e, no entanto, a permanência abre-se em deserto para executar o instante fixo para a criação. É como se da bifurcação a agulha retirasse toda a umidade para permanecer, de maneira seca, no lugar entre dois caminhos que, mais a frente, se abrirá.

Ao tomar a linguagem poética como a intermediadora entre voz e escuta, entre imagem e imaginação, denota-lhe capacidade em habitar o instante em terceira pessoa. O tempo ao vivo torna-se o lugar para a criação de uma linguagem.

No mundo existe esse lugar (desértico), e viver seu tempo pode denotá-lo ou conotá-lo; como uma mão que, antes de depositar o achado sobre a mesa (achado: ‘habitar o tempo’), busca, embaixo da mesma mesa, o a mais do achado (em viver seu tempo no deserto, no seco): “que não libera o homem, como outros,/ para que ele imagine ouvir-se mundos/ ouvindo-se a máquina bicho do corpo” (...) a Caatinga atrai,/ ata a imaginação; não a deixa livre,/ para deixar-se, ser; a Caatinga a fere/ e a ideia fixa: com seu vazio em riste”. A Caatinga fere a imaginação, e isso é visto como um contato que conduz à reação.

A aridez toma forma de lugar que faz surgir algo. Talvez uma maneira árdua para a criação, uma vez que ela dirá em voz de coisa árida. O campo aberto que nela é percebido, parece mostrar muito mais o vazio, o nada, o absolutamente seco, do que o campo cujo tempo expõe-se de maneira mais branda, como nos alpendres.

No entanto, ainda é “ao vivo” que ocorre, e, portanto, a pontuação (ponto e vírgula) para retomar a ideia inicial do “viver seu tempo” e da agulha frente ao nada que

se materializa, a agulha que não cessa de se mover, não cessa de existir.

Por meio do “ao vivo”, tem-se, mesmo na Caatinga, a possibilidade de vida, pois que o externo é infinito e não cessa, há possibilidade de fala em seu lugar.

Após o verso “ocorre vazio”, há um alargamento para essa condição, uma espécie de segunda chance, uma alternativa, pois quem habita na Caatinga ainda é vivo, ainda há a vida no “habitar”, é verbo presente, ainda acontece, ainda se movimenta; então a comparação “como além” é usada para dilatar a condição de aridez, e dessa condição assimilar a voz.

O verso “Habitar o invisível dá em habitar-se”, é tido aqui como o ponto em que se nota a fala existindo, habitar-se enquanto se habita, enquanto transita em condição de dizer, portanto, em condição de vida de fala. Essa condição de fala, mesmo exposta ao vazio, ganha fôlego e é unida ao fluxo do ‘viver seu tempo’, isso é, o mesmo dizer do início, sobre ‘viver seu tempo’ e não distrair de viver a agulha de um só instante, plenamente, sobrevive ao desenrolar do poema e à condição de seca que ao primeiro olhar, parece não sustentar a vida e ser incapaz de vivências e experiênciasm, mas, que por sua condição de existente, ela possui uma voz e, portanto, possui movimento, mesmo ela, que pode atar a imaginação, pode, também, ser potência para o se habitar: “(...) o sujeito que fala é o mesmo que aquele pelo qual ele é falado”¹⁰², o sujeito torna-se o ser da linguagem com possibilidade em habitação de dizer: e como além de vazio, transparente,/ habitar o invisível dá em habitar-se.

Unidos ao viver seu tempo, esses versos foram responsáveis por falarem o árido em prol de trazer o discurso

¹⁰² FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. . **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.219.

desse árido, esse que ocorre ao vivo. E isso por meio das agulhas, da linguagem que não cessa.

Aqui é delineado o ser frente ao abismo, e, num segundo momento, o ser em reação ao abismo, a reação da fala: “e a quem for ir ao da Caatinga nordestina:/ que não se quer deserto, reage a dentes”. Assim, viver seu tempo, independente do lugar, dá em habitar-se enquanto ser da linguagem, habitar a linguagem em sua própria existência, tarzer-se ao exterior. Suster o movimento, e a partir desse, criar uma voz.

A ação do poema aqui é pensada como o ato de escrever. Tal ação foi detectada em Mallarmé, onde o desafio do seu lance de dados é o de resultar o ‘estelar’, o ‘único número que não pode ser outro’; a sua voz tem início, meio e fim no instante em que se configura, destarte, ecoa. Diz Badiou: “o poema tem seu campo natural de forças”¹⁰³

Os poemas Bifurcados de Habitar o tempo e Rios sem discurso podem ser apreendidos a partir da teoria do verbo de Foucault:

O verbo é a condição indispensável a todo discurso: e onde ele não existir, ao menos de modo virtual, não é possível dizer que há linguagem. As proposições nominais guardam toda a presença invisível de um verbo, e Adam Smith¹⁰⁴ pensa que, sob sua forma primitiva, a linguagem era composta só de verbos impessoais (do tipo: “chove” ou “troveja”), e que a partir desse núcleo verbal todas as outras partes do discurso se foram destacando como outras tantas

¹⁰³ BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p 33.

¹⁰⁴ Adam Smith. **Considérations sur l’origine et la formation des langues**, p. 421. Op. cit., Ibidem. p. 130.

precisões derivadas e secundárias. O limiar da linguagem está onde surge o verbo. É preciso, portanto, tratar esse verbo como um ser misto, ao mesmo tempo palavra entre as palavras, preso às mesmas regras, obedecendo como elas às leis de regência e concordância; e depois, em recuo em relação a elas todas, numa região que não é aquela do falado mas aquela donde se fala. Ele está na orla do discurso, na juntura entre aquilo que é dito e aquilo que se diz, exatamente lá onde os signos estão em via de se tornar linguagem.¹⁰⁵

A presença do verbo remete ao habitar o tempo ao vivo, habitar a linguagem poética em seu instante de acontecimento, em seu desenrolar de evento de voz, como o levantar da onda e seu ápice, como a orla do discurso da qual fala Foucault.

O ofício do poema em perscrutar o instante do verbo, do pleno movimento da linguagem (ritmada), inscreve-lhe a poesia. A reflexão de Mallarmé de que a manifestação da presença é musical por excelência, ganha aspecto do instante em que o ser apreende o verbo em seu mover, sente o mover do verbo, e, por meio da sensibilidade imprime-o com as palavras; exprime em sua voz; exprime a sua voz através do significado de “ser” e imaginar: *being-in-oneself-outside-oneself*¹⁰⁶

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 128.

¹⁰⁶ NANCY, Jean-Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.p. 12.

A linguagem estabelecida na “regência e concordância; e depois, em recuo em relação a todas elas, numa região que não é aquela do falado, mas aquela donde se fala”¹⁰⁷, em Mallarmé é resgatada no lance de dados, para alumiar o lugar de onde fala, para dilatar o vasto do aberto e presenciar o acontecer do verbo na dinâmica das palavras.

O fio de água que retoma o discurso pode ser equiparado ao surgimento do verbo e ao limiar da linguagem, onde esse instante, para continuar a existir, precisa, além de ser escrito, ser experimentado, ser vivido, através das palavras que habitam o mundo;

(...) o estímulo e o registro, o fazer e o dizer, estão de tão modos relacionados que um não pode ser devidamente esclarecido, ou mesmo apreendido, sem o outro.¹⁰⁸

O “limite das palavras”¹⁰⁹, na “poesia da linguagem”¹¹⁰, é tratado como o seu próprio ilimitado em se fazer sentido, como a eternidade da finitude em Nancy. O ser no aberto assemelha-se ao finito que toma distancia e tão logo retorna a si próprio enquanto discurso. “A espécie

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972 p.94.

¹⁰⁹ Referência ao título do livro: PETERLE, Patricia. **no limite da palavra: percursos pela poesia italiana**. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

¹¹⁰ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972 p.94.

inteira do verbo se reduz ao único que significa: ser”¹¹¹. O ser atravessado pelo acontecer do verbo, movimenta esse último: a movimentação da liberdade (do aberto do verbo) frente ao ser. A execução do verbo, do eco do verbo, da membrana do tempo, o ao vivo do verbo, frente à potencia das palavras conduz à operacionalidade da linguagem, portanto, faz o rio discursar quando se desenvolvem, as palavras, no aberto.

certas línguas integraram aos verbos o próprio sujeito e é assim que os latinos não dizem *ego vivit*, mas *vivo*. Tudo isso não passa de depósito e sedimentação em torno e acima de uma função verbal absolutamente tênue mas essencial, “há apenas o verbo *ser...* que se manteve nessa simplicidade”. A essência inteira da linguagem se concentra nessa palavra singular. Sem ela tudo teria permanecido silencioso, e os homens, como alguns animais, poderiam certamente fazer uso de sua voz, mas nenhum desses gritos lançados na floresta jamais teria articulado a grande cadeia da linguagem¹¹²

As vozes, os gritos lançados na floresta, seriam os poços ao saírem de suas condições de estancados, as palavras que saem do estado dicionário. O verbo une, aproxima, porque nele está a vida (o que é vivo) que movimenta e ecoa e pulsa;

¹¹¹ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 128.

¹¹² Ibidem.

A única coisa que o verbo afirma é a coexistência de duas representações: por exemplo, a do verde e a da árvore, a do homem e a da existência ou da morte; é por isso que o tempo dos verbos não indica aquele em que as coisas existiram no absoluto, mas um sistema relativo de anterioridade ou de simultaneidade das coisas entre si.¹¹³

E, diz Foucault:

Assim é que o verbo *ser* teria essencialmente por função reportar toda linguagem à representação que ele designa. O ser em direção ao qual ele transborda os signos não é nem mais nem menos que o ser do pensamento. Comparando a linguagem a um quadro, um gramático do fim do século XVIII define os nomes como formas, os adjetivos como cores e o verbo como a própria tela onde elas aparecem.¹¹⁴

O verbo como a dança (*la danse serpentine*), o *itself* da *ligne courbe* que a dançarina expõe, e também como uma tela em branco em que as cores aparecem no desenrolar da linguagem, em momento de voz, assemelha-se ao discurso-rio que ganha existência conforme diz.

¹¹³ CONDILLAC. Grammaire, pp. 185-6. Op. cit., p. 133.

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 133..

As forças de tensão são pensadas como o desaparecimento do sujeito frente ao vasto que se abre pela própria obra de arte. Tensão que provoca o ser, pois, ao mesmo tempo em que o abisma, o dilata e o torna experimentado no aberto. “O limiar da linguagem está onde surge o verbo”¹¹⁵, e, nesse mesmo limiar está a presença do verbo que traz o silêncio, mas também a dilatação, em prol de fazer viver o *meaning (sens)*.¹¹⁶

Na poesia da linguagem¹¹⁷ de voz poética denota-se o imo do dizer e também do escutar; não em encerramento, mas em união capaz de erguerem-se o entorno.

A *aisthesis* que oficia no campo da pluralidade das artes encarrega-se das apreensões nas artes, desenvolvendo-as em campo plural, em campo verbal, capazes de trazerem os fios de água para o exterior, para as sociedades, para os períodos. Assim, refletir sobre o limite, na poesia, seria escutar o ser que efetiva o acontecer verbal. A consistência de verbo encontrar-se-ia na própria presença das palavras em trabalho, na presença da escrita, no vislumbre da clareira e da música pura de Mallarmé.

Analisar a poesia como o limite da linguagem, por Foucault, seria observar o verbo como o ápice da fala porque ele é a ação.

A poesia pode ser inserida no acontecer do verbo que não cessa de vir à luz, de contagiar e ser contagiado pelo redor, mesmo que de forma aguda, como pelo balançar de uma ponta de agulha.

¹¹⁵ Ibidem.

¹¹⁶ NANCY, Jean-Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.p. 12..

¹¹⁷ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972 p.94.

O labor da poesia torna-se o vazio quando é tomado como o abismo entre as palavras e a carne, uma vez que entre carne e palavras há a morte do sujeito. O campo da poética, portanto, já que almeja vida (quando almeja) movimenta-se em alta velocidade, pois que busca ultrapassar o abismo, e se dizer através do ser da linguagem.

Pela vontade de fala (de voz, de verbo) a agulha e o fio de água desejam o evento do viver no mundo. Não miram o absoluto, no entanto, o atingem na materialidade do tempo ao vivo que lhe serve de vazão.

O “Pensamento do Exterior” estende-se ao infinito, inserido na finitude, como por exemplo, o infinito na presença da sentença “eu falo” e o seu finito “eu falo (ponto)”. Nesse sentido, o título do livro “no limite da palavra”¹¹⁸, de Patricia Peterle, aqui é um importante ponto para a denominação dessa condição do ser no humano, frente ao infinito de um ser finito. Noto: não se está em limite de palavra, mas, na natureza do limite da, e, por assim ser, “no”, ele é; o ser é o limite de sua palavra, pois ele é a sua palavra e ação. Diz Nancy:

“Nature” is also “strange”, and we exist there; we exist in it in the mode of a constantly renewed singularity, whether the singularity of the diversity and disparity of our senses of that of the disconcerting profusion of nature’s species or its various metamorphoses into “technology”. Then again, we say “strange”, “odd”, “curious”, “disconcerting” about all of being.¹¹⁹

¹¹⁸ PETERLE, Patricia. **no limite da palavra**. percursos pela poesia italiana. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

¹¹⁹ NANCY, Jean-Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.p. 14.

O limite é aqui interpretado como uma espécie de levante de coisa frente à condição finita, frente ao ponto final, por exemplo. Seu mover é compassado e inserido no tempo, e, portanto, limitado em sua duração. A duração que não é eterna, mas pulsa, anseia pelo eterno do/no tempo, pelo eterno dos/nos versos. Busca-se, portanto, o vasto, o campo aberto, a liberdade que seja capaz de eternidade, isso é, o exterior que não cessa de falar. O finito, diante do vivo, retira da aridez o movimento para ser e escrever; para trazer a vivência à linguagem, através do próprio rebento que contrasta vida e morte, potência e operacionalidade, mudez e contato das palavras, e dos versos e das estrofes, da vírgula, do ponto e vírgula e do ponto final.

O estar em terra, em solo, é compreendido como o dizer em pó, como o executar da matéria orgânica, do universo físico. Desse modo, apenas desse modo, aqui se dará a poesia como uma ciência; a ciência de um corpo físico que sente, de um corpo que tem os cinco sentidos postos em carne, e que almeja voz e escuta, profundamente, o evento de seus passos que deseja o esgarçamento do sujeito para fazer dizer o ser da linguagem através das palavras escritas, e não somente das da boca. O abismo como o “nosso próprio rebento”, que faz nascer, viver e morrer, e a linguagem, “a nossa fúria e sustento”, “do árido, o movimento”. O mover do corpo humano que, por sua brevidade, é matéria de vento; passageiro; “nos ecos, as vagas”, a permanência em passar; o permanente ouvir dos passos, compassos para o tempo, ritmo para o tempo, e, portanto, velocidade. Velocidade para o pensamento é desaparecimento de corpo para atribuir-lhe significado de “sendo”. Conforme Foucault: “assim é que, em face da uniformidade do verbo- que nunca é mais do que

o enunciado universal da atribuição- os nomes pululam e ao infinito”.¹²⁰

O verbo como o enunciado universal da atribuição, em Badiou é analisado nos termos de seu convite para pensar justiça como consequência das afirmações: “o corpo humano não é mero corpo, porque é inseparável da ideia, e, os seres humanos são iguais”.¹²¹ Quando tomadas como corpos humanos, as poças d’água, do poema de Cabral, perdem a atribuição de apenas massas e passam a ser possibilitadas de exercerem sua potencia enérgica em condição de conceberem uma voz.

A velocidade verbal na literatura, portanto, é pensada como ação sobre a fala: *no hacemos de la literatura um objeto de estudio, pero nos interesa em la eficacia de la literatura, em su acción sobre el pensamiento*¹²². Agora, aos poços atrelar-se-á a afluência, assim, a condição estanque, que não dialoga, torna-se movente: *la justiça es eso: pasar de la condicion de victima a la condicion de alguien que esta de pie*.¹²³ Passa para a condição de alguém que ganha voz, não é mais poço:

estamos en la justicia cuando compartimos ese presente, por ejemplo, cuando estoy em una reunion com mis amigos africanos estoy en la justicia, nadie puede decir lo contrario. No estamos solamente por la justicia o para la justicia, estamos em la justicia, y esa

¹²⁰ FOUCAULT, Michel. FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 133.

¹²¹ BADIOU, Alain. **Justicia, Filosofia y Literatura**. Edición literaria a cargo de: Silvana Carozzi Rosário: Homo Sapiens Ediciones, 2007. p. 42.

¹²² Ibidem.

¹²³ Op.cit. p.25.

dimension es, creo yo, fundamental.
 124

O estar em justiça é analisado como o reagir a dentes à condição desértica e ao habitar o tempo ao vivo, possibilitado ao dizer, dado ao se habitar. E através do desaparecimento do sujeito é estabelecido os limites para os impulsos irracionais que vem com a vontade de fala e, que por vezes, destrói o outro.

Atento-me para o que diz Nancy sobre a existência do ser singular em meio à pluralidade, a questão sobre o outro e o desejo de fixar uma origem, que, por muitas vezes, mutila a capacidade da coexistência. A construção de um muro em campo largo e vasto, para essa questão, é pensada como uma maneira de erguer algo sólido e que, no entanto, é capaz de flexibilidade por não dividir o campo, é, pois, sólido para a aceitação do outro. Para a imagem de um muro, então, se vincularia a singularidade do outro, e o largo descampado, o espaço para a existência de outras singularidades, coexistindo entre si.

this same curiosity transforms itself into appropriative of destructive rage. We no longer look for a singularity of the origin in the other; we look for the unique and exclusive origin, in order to either adopt it or reject it. The other becomes the Other according to the mode of desire or hatred. Making the other divine or making it evil.¹²⁵

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ NANCY, Jean Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000. p.19

A justiça, por meio da poesia, seria o justo no diálogo (a justeza e limitações reconhecidas). Construir um dizer em campo vasto, que caiba não apenas assuntos provenientes ao ser que os gera, mas, assuntos que abarquem o existir do mundo e do outro, que possibilite o trânsito do outro nas palavras do um que diz. A escolha de Cabral por fazer sobressair a consciência à escrita, talvez fosse para trazer a fala para o exterior.

A poesia nomeia o real, pois a partir do momento que ela escreve ela cria sua realidade e se recria na realidade da existência do redor. O real, portanto, depende dos fios de água, o real não existe enquanto palavra em estado dicionário, mas ele é construído pela efetivação das palavras quando em contato entre si. Como a benção acordada de Derrida, que, ao mesmo tempo em que abençoa é abençoado.

A escrita é possível para todos os que conhecem as letras, que sabem ler e escrever, assim também é a fala, possível a todos os que sabem dizer, e, assim, nomear. Entendo a busca pela poesia como o trazer o pensamento formado pela escrita para as ações práticas, do dia a dia, e, então, através dela escrever o construído e construir o escrito para encontrar o outro e experimentar o que foi dado construir na escrita, e escrever na construção, a relação com o outro.

Portanto, ao retomar o estudo de Foucault sobre o verbo e sobre o Pensamento do Exterior, a questão da consciência de Cabral é inserida na operacionalidade do ajuste da escrita em si, tendo como limite o seu próprio limite traçado por si, pelas pontuações em seus versos, pelos acabamentos ou começos de suas estrofes. A busca pelo ouvir a escrita, apreendendo-a, é o ofício da poesia. Por isso, penso que o ser da linguagem almeja captar o movimento verbal (sem ele não haveria diálogos, segundo Foucault) e o acontecer artístico que executa o momento de onda do acontecer de verbo, na orla do discurso.

A consciência traduz-se limitada para sentir todo o movimento, mas, ao colocar-se no fora, ela encontra o

ilimitado, que é a imensidão das possibilidades das palavras. Ao assimilar a existência de um ser que diz, inserido no aberto ilimitado em ligações, o abismo do “razão é linguagem”¹²⁶, de Hamann, desaparece, pois que, primeiro desaparece a razão. O abismo some porque tal sentença é deslocada para linguagem é linguagem que se insere em si e cria novas linguagens e conexões.

O existir da consciência é uma existência em si, e, portanto, a contingência e o velamento são-lhe inerentes, uma vez que ela morre, porque seu corpo morre e há a pontuação chamada “final”, do “ponto final”. Entendo sobre esse deslocamento circular, interceptado constantemente na literatura e filosofia, como o agir da/na linguagem. Pensar o limite para a linguagem, na poesia, torna-se pensar o seu ritmo que mostra o limite na sonoridade das letras: o vazio ilimitado e o tempo ao vivo, são estendidos para deles extrair e renovar as experiências (em seu campo aberto). O som da poesia, por meio da escuta, estende as palavras para o campo do ritmo que o memoriza, estendendo-o, prolongando a duração da sua presença. Memorar por meio do ritmo dá em sentir o tempo ao vivo, e, assim, fixá-lo à memória, tal como a manifestação, em Mallarmé, que é música pura.

Desse modo, o estudo de Nancy sobre a busca pelo “livre” em Heidegger e sobre a liberdade finita que perscruta esse espaço, é retomado. Tanto na poesia como na filosofia o espaço do jogo para as linguagens existe conforme esse jogo se abre:

La primauté ontologique revient donc em fin de compte à la vérité. Elle lui revient parce que la vérité comporte dans son essence et comme cette essence la dissimulation et l'errance.

¹²⁶ SCHRIFTEN, Hamann. Ed Roth VII, p. 151s. op. cit., HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003. p. 9.

En effet, la dissimulation de l'étant-
le mystère- precede tout abandon au
dévoilement: laisser de dévoiler
l'étant, cela indique et preserve une
dissimulation ou un mystère plus
originels de l'étant comme tel.¹²⁷

As imagens são o poema, uma vez que antes de se
escrever, ele não existia, para tanto, o poema “Uma faca só
lâmina” (ou: a serventia das ideias fixas):

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;

Assim como uma bala
do chumbo mais pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado;

qual bala estivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo

igual a de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,

relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;

assim como uma faca

¹²⁷ NANCY, Jean Luc. **L'expérience de la liberté**. Paris. Éditions
Galilée. 1988. p. 60.

que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia

qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto

de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos
(...) ¹²⁸

A palavra “assim” como a primeira do poema permite atentar-me para uma espécie de enigma, já que a comparação tem-se apenas com um dos sujeitos, o segundo é suprimido e a comparação fica em suspenso, isto é, ao iniciar com “Assim como uma bala/enterrada no corpo./ fazendo mais espesso/ um dos lados do morto”, a comparação apenas cita um dos lados dos quais ele compara. O com o que se compara é suprimido, permitindo, portanto, certo mistério. No entanto, ao desenvolver no poema, esse enigma pode ser desfeito, ou ainda, pensado, quando da faca só lâmina tiro a ideia do incessante, dando, auxílio à comparação “Assim como”. Interpreto a faca só lâmina como a escrita, que, como uma faca sem bainha, não cessa de interligar as palavras. A arte, no ambiente do aberto, encontra êxito em criar um corpo para o que se expõe, portanto, a escrita quando tomada como arte, traz um corpo para suas palavras, para as suas ferramentas. A ação de colocar em contato as palavras toma corpo de uma faca só

¹²⁸ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 205.

lâmina, isso é, toma o corpo do incessante, uma vez que as palavras trabalham como reservas em potências, capazes de criarem e destruírem, quando em contato entre si, interminavelmente.

A espessura da bala enterrada no corpo é aqui presenciada como a própria espessura do ato de escrita, que gera vida às reservas das palavras, dando-lhe um coração ativo, que pulsa e se faz ouvido pelas demais, as palavras fere-se ao inscrever-se.

A arte personifica-se, dando-se voz, dando-se o *being*. A bala mais pesada do que o chumbo, mostra o peso em personificação, o peso em traçar um corpo ao incessante da infinitude de possibilidades entre os dizeres. A voz do incessante ganha de relógio, da marcação de seu pulso eterno. À escrita, portanto, vincula-se a lâmina da faca, que, pelo seu agir, perscruta o corpo erguido pelas palavras, dando-lhe um tempo, o tempo do tempo, dando-lhe pulsão; a bala possui um coração ativo, no poema.

A fala entenderá de bala e de relógio e seu labor será o de buscar movimento e própria vida frente ao pulso de bala e de relógio.

A demonstração e a afirmação da bala enterrada no corpo dão-se por meio da palavra “assim”, repetida ao início das estrofes, como se erguesse a imagem de um dedo que aponta o fato real, o fato real de bala enterrada no corpo.

A lâmina diz a bala e o relógio: “homem que se ferisse contra seus próprios ossos”. O resultado do contato da lâmina com o relógio que conta o tempo será a exposição da bala. Bala, lâmina e relógio tornam-se unidade, a escrita que perscruta como a lâmina, que se escreve ao andar como o barulho do relógio, que fere ao inscrever como a bala enterrada em um corpo.

A estrofe que inicia com “de um homem que o tivesse (...) de um homem que se ferisse” dá o ritmo das batidas, por uma espécie de técnica de escalonamento, de afunilamento, até chegar no próprio ferimento, na própria

ferida: “que tivesse/ que ferisse”, isso é, ao ter ele está ferido.

O poema escreve em instante por meio de suas três faces; apreende o ponto nevrálgico dos seus verbos em ação de faca, de relógio e de bala. Escreve a lâmina ao escutar o tempo através da voz do relógio, pelo som do relógio escreve a profundidade da bala, pela profundidade da bala escreve a lâmina que não cessa de perscrutar. O que se tem frente à apreensão da finitude, no poema, seria o escrever o próprio osso, uma voz espessa e profunda, uma “faca íntima”.

A faca sem bolso ou bainha não descansa, qual o relógio, não para; contra o próprio osso, que comporta o relógio e a faca, o homem se fere quando em seu corpo ele carrega a faca e a bala, e tal golpe é compreendido como o entrelaçamento do seu corpo às próprias palavras. O homem se fere contra seus ossos, quando liga as palavras, ajusta à existência da fala enquanto exatamente existem as palavras. A ação não é gerida no campo do “eu”, mas no campo da reação enquanto expõe-se, desnuda-se:

(...)

De volta desta faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem,
quanto mais o mastiga;¹²⁹

Quanto mais a faca se mostra, mais ela se cria. O mostrar-se de faca é interpretado como o regresso do “de volta”, em que a volta pode ser o início do aparecimento e o criar-se é interpretado a partir do verbo mastigar, enquanto desconstruir (também um ato de criação).

de volta dessa faca

¹²⁹ Op. cit., p. 215.

de porte tão secreto
 que deve ser levada
 como o oculto do esqueleto;¹³⁰

A faca levada às escondidas, como o esqueleto, aqui faz menção à experiência nua da linguagem, de Foucault¹³¹ para que não seja a visão da nudez, mas a da carne das palavras, dando-lhes possibilidade de vida e sustento em seus meios:

da imagem em que mais
 me detive, a da lâmina,
 porque é de todas elas
 certamente a mais ávida,¹³²

A imagem da lâmina executa a vida da escrita

pois de volta da faca
 se sobe à outra imagem,
 àquela de um relógio
 piscando sob a carne

(...)

e daí a lembrança
 que vestiu tais imagens
 e é muito mais intensa
 do que pode a linguagem,¹³³

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 p. 221.

¹³² NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.p. 215.

No instante em que as imagens da faca, do relógio e da bala são postas como mais fortes do que a linguagem, a efetivação de um corpo para a linguagem é concluída, entra na esfera da coisa. Assim, toma-se como o momento em que o abismo da/ na palavra aparece, e, com ele, a concepção da coisa como a única possibilidade de extensão para a linguagem, a imagem da unidade bala-faca-reógi. A fala diz-se em imagens no momento em que o poema diz que as imagens são mais intensas do que pode a linguagem, tornam-se a “realidade prima” bala-faca-relógio:

(...)

e afinal à presença,
da realidade prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim a realidade,
prima e tão violenta,
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.¹³⁴

A exposição da realidade prima no poema afastou-o da problemática ontologia, rebentando quaisquer traços que poderiam escondê-la. A lembrança é da presença, em ambiguidade mesmo. A presença que lembra a realidade e gera realidade, e a lembrança que presentifica a realidade e gera realidade. Os versos “ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta”, os reflito como montagem e desmontagem da linguagem.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Ibidem.

Outro poema que abarca o “já” de realidade do tempo e uma espessura é o “Alpendre no canavial”, a saber, alguns de seus versos:

Do Alpendre sobre o canavial
A vida se dá tão vazia
que o tempo dali pode ser
sentido: e na substância física.

Do Alpendre, o tempo pode ser
sentido com os 5 sentidos
que ali depressa se acostumam
a tê-la ao lado, como um bicho.

(...)

Então, dir-se-ia que o tempo
interrompe toda a carreira,
entorpecido pela tensão
do mundo à espera e à espreita.

Então, dir-se-ia que o tempo
Tem cãibras, ou fica crispado,
impedido de fluir livre
entre esperas, bolsas de vácuo.

Então, ele faz tão espesso
que é palpável sua substância;
tão espessa que ao apalpá-la
se tomaria por membrana;

tão espessa que até parece
que já nunca mais se dissolve;
tão espessa como se a espera
não fosse de trem mas de morte.¹³⁵

¹³⁵ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 330.

(...)

As primeiras estrofes, bastante importantes, trazem as sensações, os cinco sentidos diante do tempo, que o sentem por suas expressões. A vida vazia, portanto, é a que, incessante, volta a diluir-se no vazio e esse, incessante, vai se diluindo.

A tensão na espera, entre o desenvolver que é impedido de fluir livremente, abre as bolsas de vácuo, pois que tudo se torna silêncio, como num deserto que agora se vê, pois que conseguiu forma. A materialidade que o jogo das palavras ergue desenvolve-se como num percurso de vida, como em um novelo que rola no chão e, por fim, se acaba. O rolar do novelo, então, como o trem, e morte como o fim do se desnovelar, em que o ato de rolar reverbera na existência. A permanência do desnovelo é a de não cessar de ser fixa enquanto aquilo que é perenidade em desenrolar, isso é, enquanto aquilo que não se dissolve na espera.

O tempo transita pelas estrofes, mostra-se ao interromper toda a carreira, posta-se como algo tátil, e suspende quem o observa; suspende através do silêncio, através de sua própria criação. Por ele a linguagem movimenta-se e traz os seus ressoos, as suas impressões.

Assim, também, percebo que no poema “Uma faca só lâmina” a escrita toma corpo ao ouvir o incessante de faca, e o incessante do tempo, quando escreve sobre a faca só lâmina, que não descansa, e o tempo que interrompe toda a carreira, diz-se incessantemente. Então, propor qualquer conforto intelectual para o poeta é escapar da apreensão sobre a manifestação do ser da linguagem, é não atentar para a escrita propriamente dita (por si). Se refletido assim, o canto que o poema traz, tanto pelo dizer da faca, quanto da espessura, traz suas pegadas no som desse canto, como por exemplo, nas aliterações, e, assim, a apreensão é possível, porque tem vida, tem ritmo.

A poesia da linguagem, quando dada como via de obra, chega ao ponto de renunciar quaisquer representações e

temas, para ter-se com a sua vida em si, para ter-se ritmada Ter com o ritmo e com os recursos estilísticos de som pode ser entendido como a linguagem que intenta inscrever-se no tempo ao vivo, no vazio infinito sobre o qual circula; assim, não será o vasto que enxergará, mas, ainda mais vasto; a escuta da vastidão ritmada em pleno desenrolar. Será o ponto inserido no turbilhão. Será o instante de pegar uma onda com a mão e, ao invés de notar água e sal em sua composição, notar-se-á a onda enxuta, a onda suprimida do fôlego da água e do sal; uma onda só esqueleto que não mais mostra ao poeta a água e o sal, mas o seu esqueleto, do que é feita, o seu acontecimento; como um raio- X, que atravessa a carne e mostra o osso, porém, esse osso, quando aparece através dos recursos estilísticos de som, ganha um ritmo.

A não distração da agulha remete ao infinito para a fala, esvazia os motivos e alumbrava os *sonidos*.

Em relação ao tempo e à onda esqueleto, debruço-me sobre o estudo preliminar de Giorgio Agamben ao trazer a questão da morte *de la imago* e o suspenso que mostra o vazio, e cria o canto ele mesmo, traz a “Coisa”.¹³⁶

Dante inscribe una glosa tan decisiva como desapercibida. Puesto que la caducidad y la inevitable muerte de la *imago* privan al intelecto de su soporte fantasmático, ló desean solo y casi suspendido en el vacío, la visión poética suprema es necesariamente inmemorial: “mientras se acerca a su deseo, nuestro intelecto tanto profundiza”, se lee en el texto donde Dante expresó Del modo más límpido su poética, “que no puede seguirle la memória.. luego de que em su

¹³⁶ ANTELO, Raul. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011.

ascensión, el intelecto há trascendido la medida humana, este ya no puede recordar lo que ocurría fuera de sí". La desaparición de la *imago* deja casi atónitos, literalmente desmemoriados, la imaginación y el pensamiento. Por esta razón, lo último del arte no puede ser sino un punto de renuncia, un saqueo y un olvido sublime:

Mas es forzoso que desista ahora
de seguir su belleza, poetizando,
cual todo artista que a su extremo
llega.¹³⁷

Pelo trecho é apreendido o extremo da poesia trazendo consigo a ação incendiada no deserto, fazendo ressoar o instante em agudez de faca, em pleno movimento que não aceita mais os fantasmas *de la imago*, ele é apenas o que está, e existe enquanto condição de permanência andante e desenvolvimento estanque.

Nesse sentido, reflete-se a voz como a engrenagem do mover da sensação sobre o tempo, o ouvir dos passos. Pelo poema de Cabral, o tempo, quando visto ao vivo, é transparente, dele não há imagem concreta, e sim a ação ao ressoar. O ritmo das palavras como o compasso da ação. E é escrito porque o instrumento da voz na poesia é a palavra.

¹³⁷ Estudio preliminar de Giorgio Agamben a COCCIA, Emmanuele - **Filosofía de la imaginación**, Averroes y el averroísmo. Trad. María Teresa D'Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. p. 18-9

Escutar-dizer

As imagens, além de coisas, são métodos, diz Antelo¹³⁸. E os métodos, quando analisados pela *aisthesis*, são o mapa para o vasto da/na obra de arte, que não é fixo, mas, o lugar da passagem:

(...) uma imagem não é matéria de uma percepção (o que vemos), nem mesmo um ideal sensível (o duplo das coisas construído por nosso espírito). As imagens são coisas. Elas são mesmo a Coisa. Mas, além do mais, elas são um método, uma passagem, à maneira benjaminiana ou ainda, como diria Deleuze, o caminho por onde passam, de certo modo, todas as mudanças que se preservam na imensidade do universo. As imagens são, portanto, a história. Quando, a partir delas, conseguimos construir uma linguagem, esse discurso denomina uma arte (no sentido que lhe dá Thierry de Duve: uma ausência), mas ele denomina também uma história (e até mesmo sua presença).¹³⁹

As imagens como “todas as mudanças que se preservam na imensidade do universo”,¹⁴⁰ as imagens, portanto, como o mover da história em que, pela *aisthesis*,

¹³⁸ ANTELO, Raul. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011.

¹³⁹ Ibidem

¹⁴⁰ Ibidem.

redes aparecem e não são fixas, mudam e se inserem nos regimes estéticos da arte.

Reportar a linguagem ao verbo, portanto, seria atentar para as imagens como métodos para o ser movente da linguagem. “As imagens são, portanto, a história”.¹⁴¹

Ora, se as imagens são a história, a função da linguagem é a de habitá-las, reportá-las ao ser da fala, “habitar”, portanto, em consumação de linguagem, no momento da desenvoltura; habitar o cimo da onda. Seria o dado à “Coisa”,¹⁴² não apenas a olhando, mas a experimentando em escuta, onde o discurso é possível ao tato, uma vez que ele ganha um corpo, experimentaria a permanência andante do imenso do externo. O externo que chega aos olhos por meio da ação da linguagem; a vista, portanto, como discurso e voz.

Antelo aponta Didi-Huberman como quem melhor tirou proveito das potências das imagens, por meio de uma arqueologia da sensibilidade:

Embaralhar e repartir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens, numa mesa operatória, a fim de configurar afinidades quase divinatórias, capazes de entrever o trabalho do tempo no mundo visível: eis o que Didi-Huberman denomina *atlas*.¹⁴³

A arqueologia da sensibilidade aqui é ligada ao “trabalho do tempo no mundo visível”¹⁴⁴, bem como ao jogo das palavras que uma vez fora de seus estados dicionários, montam e remontam, criam e destroem.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem.

O trabalho do tempo como as imagens do relógio, da bala, da faca, e, ainda, como o trabalho de uma bala. Como as estrofes do “O alpendre no canavial”, já expostas:

Então, ele faz tão espesso
que é palpável sua substância;
tão espessa que ao apalpá-la
se tomaria por membrana;

tão espessa que até parece
que já nunca mais se dissolve;
tão espessa como se a espera
não fosse de trem mas de morte¹⁴⁵

O palpável do tempo como sua espessura, como a palavra espessura repetida nos versos que a torna espessa. A construção de uma membrana pela aliteração do ‘s’ permite-lhe ser tocada e tocar. O toque seria pela sua aparição no campo sonoro em que percebe o ‘s’ e o desenvolve-o, o faz se figurar em membrana; como, por exemplo, o toque do ser em Nancy, como sua presença no mundo visível. Nesse caso, a presença da membrana chega por meio do som das palavras em ‘s’. A arqueologia da sensibilidade em Didi-Hubermann, nesse poema é pensada por meio da substância espessa, a membrana do tempo. O tempo que é ouvido na espera de visualizá-lo integralmente. Visualizar o tempo de maneira integral seria o momento de tocar sua membrana.

Assim, ao me deparar com as imagens, por meio dos estudos de Antelo, percebo-as como potência, como a agulha que penetra os olhos, transpassando-os, ressoando no cérebro que as enxerga, assimila-as, e as pronuncia.

O que operaria na escuta seria a potência das/ nas imagens em ação de toque.

¹⁴⁵ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 330.

Assim é pensado quando se atenta para o fato de estímulos sonoros chegarem mais rápido ao cérebro do que os visuais. E isso perpassa um corpo físico, presente no mundo em matéria, em imagem; e ele diz, e ele emite uma voz e possui história e habita o tempo, e, pelo tempo é habitado. Escuta e enxerga o tempo; ao designá-lo o percebe e, assim, o corpo físico desaparece.

Em “À escuta”, Nancy diz:

Haveria, ao menos de modo tendencial, um maior isomorfismo entre o visual e o conceitual, ainda que apenas em virtude do fato de que a *morphé*, a “forma” implicada na ideia de “isomorfismo”, é de imediato pensada ou apreendida na ordem visual. O sonoro, ao contrário, traz consigo a forma. Ele não a dissolve, sobretudo a alarga, dá a ela uma amplitude, uma espessura e uma vibração ou ondulação cujo desenho nada mais faz que aproximar. O visual persiste até o seu desvanecer, o sonoro aparece e se desvanece mesmo em sua permanência.¹⁴⁶

Por meio das indagações sobre a escuta, Nancy coloca em questão as convergências na escuta:

Que segredo se revela – portanto também se torna público – quando

¹⁴⁶ NANCY, Jean Luc. À escuta. [Título original: *À l'écoute*]. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. In Revista outra travessia. Volume 15. 1º semestre. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 2013. p. 162.

escutamos em si mesmos uma voz, um instrumento ou um ruído? E o outro aspecto, indissociável, será: o que é então *estar* [être] à escuta, como se diz “estar [être] no mundo”? O que é existir segundo a escuta, por ela e para ela, o que aí se coloca em jogo em termos de experiência e de verdade?

O que aí se joga, o que aí ressoa, qual é o tom da escuta, ou seu timbre? A escuta seria ela-mesma sonora?¹⁴⁷

E, ainda

As condições desta dupla interrogação remetem desde o início, e de maneira simples, ao sentido do verbo *escutar*. Em consequência, a este núcleo de sentido onde se combinam o uso de um órgão sensorial (o ouvido, o orelha, *auris*, palavra que fornece a primeira parte do verbo *auscultare*, “prestar ouvidos”, “escutar atentamente”, de onde provém “escutar”) e uma tensão, uma intenção e uma atenção que a segunda parte do termo assinala. Escutar é estender a orelha – expressão que evoca uma mobilidade singular, entre os aparelhos sensoriais, do pavilhão da orelha –, é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude. Cada ordem sensorial

¹⁴⁷ Ibidem.

comporta uma natureza simples e seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e olhar, sentir o odor e aspirar ou cheirar, sentir o gosto e degustar, tocar e tatear ou apalpar, entender [*entendre*] e escutar.¹⁴⁸

Nancy problematiza a questão da escuta a partir do verbo “escutar”, e destaca a ordem sensorial como aquela de natureza simples e seu estado atento, tenso ou ansioso; estado de um corpo que vive. Ao atribuir questões à escuta, sobre o inteligível também se reflete, uma vez que é no campo da linguagem que serão pensadas e vinculadas ao regime estético.

Sobre o inteligível, Nancy dirá “sentido sensato”¹⁴⁹, de quem diz e de quem escuta; entre o dizer e o escutar, ele traçará o “escutar dizer”.

Ao tomar a escuta (também) como linguagem, o sentido sensato¹⁵⁰ perpassa a condição de ouvido e remonta em condição sensível de assimilação; a linguagem que provém da escuta torna-se o “sentido sensível” do dizer que a movimenta, e, portanto, o “sentido sensato” não deve, apenas, fazer sentido, mas, sobretudo, ressoar; ressoar em forma de linguagem da audição, de tato: “é porventura necessário que o sentido não se restrinja a fazer sentido (ou de ser logos), mas que além disso ressoe”.¹⁵¹ Portanto, ele ganha um significado, em seu evento.

O ressoar quando dado do/no ouvido, tem-se em sensibilidade do sentido. Escutar torna-se sujeito, tanto quanto o dizer, o “eu falo” de Foucault. Ora, se sujeitos tornaram-se os ouvidos, não tornariam à voz, de igual modo, os sentidos?

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem

¹⁵¹ Ibidem.

E aqui, penso sobre a escuta ser feita por imagens que sondam suas potências. “Por certo, como se sabe desde Aristóteles, o sentir (a *aisthesis*) é sempre um ressentir”.¹⁵²

Portanto, de igual maneira, é tocar o tempo, escutá-lo por meio das imagens, da história, do seu sentido. Habitar o evento de verbo seria habitar em escuta, ou seja, reconhecer o ressoado como o movimento do existir do contato e o ofício das palavras. Experimentar o aberto seria habitar, em escuta, o evento da manifestação da linguagem construída.

A manifestação, portanto, dar-se-ia pelo fato de existirem imagens erguidas a partir de palavras, sonoridades erguidas a partir das palavras; dar-se-ia ao nível do ressoo instituído nelas (imagens), mas, também, constituído por suas potências. Pois:

Estar à escuta será sempre, portanto, estar em ou tendido para um acesso a si (deveríamos dizer, no modo patológico: *um acesso de si*: o sentido (sonoro) não seria antes de tudo e a cada vez uma *crise de si?*).

Acesso a si: nem a um si próprio (eu), nem ao si de um outro, mas sim à forma ou à estrutura do *si* enquanto tal, ou seja, à forma, à estrutura e ao movimento de um reenvio infinito na medida em que ele reenvia a este (ele) que fora do reenvio não é nada. Quando estamos à escuta estamos à espreita [*aux aguets*] de um sujeito, este (ele) que *se* identifica ao ressoar de si a si, em si e para si, logo, fora de si, a um só tempo o mesmo e outro de si, um enquanto eco do outro, e

¹⁵² Ibidem.

esse eco como o próprio som de seu sentido. E o som do sentido é o modo como ele *se* reenvia ou como ele *se envia* ou *se endereça*, e portanto o modo como ele faz sentido.¹⁵³

A poesia operaria entre o escutar e o dizer, no toque; através de declamações, pronúncias das palavras montadas para dar o efeito almejado, mas, também, quando lida em silêncio, através do ritmo que a leitura consegue, enfim, entre a imagem e seu som. Nancy dirá que o sujeito tem-se como objeto quando olha, reenviando-se; quando escuta, ele se reenvia e envia a si. “Assim, de uma certa maneira não há relação entre os dois”¹⁵⁴.

A poesia operaria à relação, fornecendo ritmo, fornecendo voz à escuta, e assim, dando-lhe um lugar. Fornecer som à escuta seria lhe dar atributos de sujeito que age, portanto, uma escuta que profundamente opera em escutar e escreve ao andar, como a criação textual em João Cabral, que apreende o real concretizando-o, e assim, concretizando o texto: “eu falo”. Escrever poesia dar-se-ia no aberto da linguagem de escuta, que do bastante mover, para conseguir palavras, precisa falar, pois que precisa fazer morrer o corpo que diz, para fazer nascer uma linguagem para o que é dito; e isso perpassa o imagético, uma vez que diante de uma imagem há o evento de sua criação.

O evento do verbo, quando ligado ao ser da linguagem, é compreendido como a ação.

A linguagem da escuta oficia no campo em que o sujeito se envia e reenvia. Nancy dirá que a escuta é um “em presença de”, não “está”, mas encontra-se em presença, isso é, dá-se em/pelo mover. Poderia ser o aberto para a poesia, pois que une ouvir e dizer, em som e imagem.

¹⁵³ Op.cit.. p. 165.

¹⁵⁴ Ibidem.

O imagético ao sonoro a poesia une, correlacionando-os à maneira que trabalha e é por eles executada, com as próprias palavras, também imagens, carregadas de sons; as próprias letras nas palavras: ser/ter som.

O som não possui face oculta, ele é todo adiante detrás e fora dentro, sentido de ponta cabeça com relação à lógica mais geral da presença como aparecimento, como fenomenalidade ou como manifestação, e, assim, como face visível de uma presença em si subsistente (...) Escutar significa entrar nessa espacialidade pela qual, ao mesmo tempo, eu sou penetrado: porque ela se abre em mim bem como ao redor de mim, e de mim assim como em direção a mim: ela me abre em mim tanto quanto ao fora (...) Estar à escuta é estar ao mesmo tempo no fora e no dentro, estar aberto de fora e de dentro, portanto de um a outro, e de um no outro.¹⁵⁵

A escuta aproxima e perpassa a relação. Seria dado à relação o dizer, e esse último àquele que escuta, criando um som aos sentidos. Assim, querer o dito campo fértil, seria atentar à escuta, para entender seu lugar de fala, seu “sendo” e evento como potência de imagem formada. O jogo se estabeleceria em intenção de escuta, atenta às urgências do tempo do tempo.

¹⁵⁵ Op.cit. p. 167.

O sonoro é onipresente desde quando está presente, e sua presença jamais é um simples estar-lá ou um estado de coisas, ela é sempre, e de uma só vez, avanço, penetração, insistência, obsessão ou possessão, ao mesmo tempo que presença em rebates, em reenvio de um elemento ao outro, seja entre o emissor e o receptor ou em um ou outro, ou, enfim, e sobretudo, entre o som e ele-mesmo: nesse entre ou antro do som no qual ele é propriamente o que é ao ressoar em conformidade ao jogo daquilo que a acústica distingue como seus componentes (altura, duração, intensidade, ataque sons harmônicos, sons parciais, ruídos de fundo, etc.), e cuja característica maior é a de não constituir somente os resultados de uma decomposição abstrata do fenômeno concreto, mas também de jogar realmente uns contra os outros nesse fenômeno.¹⁵⁶

O escutar, por Nancy, é compreendido como o que é datado de instantes, onipresente, já que envia e recebe. Torna-se articulação do fazer para ser e vice-versa. A escuta estabelece a coexistência de acontecimentos. Por Antelo, as imagens são entendidas como a história, e, portanto, a poesia correlacionaria a emersão do transparente “tempo ao vivo”, e

¹⁵⁶ Op.cit. p. 168.

a história da bala, da faca e do relógio, de Cabral, e criaria a presença, por meio do seu eco.

Nancy ainda reflete sobre o ritmo. Para ele, o ritmo é o tempo do tempo. Escutar o tempo do tempo; apreender o trabalho do tempo; “o pulsar do próprio tempo na batida de um presente que o apresenta separando-o de si mesmo, liberando-o de sua simples estância para fazer dela escansão (ascensão, elevação do pé que escande) e cadência (queda, passagem pelo batimento)”.¹⁵⁷ O tempo do tempo compassado na via.

Volto para algumas estrofes do poema “O alpendre no canavial”:

Então, ele faz tão espesso
que é palpável sua substância;
tão espessa que ao apalpá-la
se tomaria por membrana;

tão espessa que até parece
que já nunca mais se dissolve;
tão espessa como se a espera
não fosse de trem mas de morte.¹⁵⁸

Ao falar que o tempo faz-se espesso, tão espesso que torna palpável sua substância, o poema, como já dito, atenta para um acontecer de membrana. O tempo torna-se uma membrana no momento em que traz a sonoridade do “s”. O poema “Bifurcados de habitar o tempo” escreve a não distração, que nota o “tempo ao vivo”. O tempo dá-se como algo que possui traços quando nele se habita. Habitar o tempo ao vivo pelos versos pode ser conseguido através da sonoridade dos “s” nas palavras “espesso”, “espessa”, “dissolve”, “espera”, “fosse”. Por isso, entendo essa

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ NETO, Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 330.

materialidade do tempo como a poesia na poesia, em que ao construir uma linguagem, o poema habita em sua poesia, isso é, habita da construção da sua fala, reside no que, de fato, diz. A construção, quando já erguida, mostra-se como poesia, no entanto, o que dessa poesia se destaca do papel é a sua poesia em ser, propriamente, poesia. Por exemplo, posso pensar que a poesia nesses versos existe quando dessas palavras em “s” consegue-se traçar o transitar do tempo pelas estrofes. Desse modo, distinguirei dois eventos na poesia: o que se ergue e o que se destaca, e, entre eles a escuta e as imagens transitam entre o descamado que os interliga. Essa ligação, também pode ser vista como o agir da poesia, como os fios d’água. Duplicar a poesia consistiria em perceber os dois eventos nela, observar o imagético e o sonoro em trânsito na via do escrito erguido em versos, e o escrito arremessado para fora do papel. O ofício poético uniria olho, para as palavras, e ouvido, também para as palavras. Ora, assim, o acontecimento poético mostrar-se-á em membrana por meio dos recursos sonoros que as palavras possuem para o traço; conforme as palavras acampam sobre si o fluxo e o contrafluxo, elas são unidas pelos fios de muitas águas.

As imagens são a história, diz Antelo, bem como métodos. Métodos de visualizar as imagens, de tocá-las. Métodos das imagens, na poesia, como método das palavras para construírem-se imagens. Os métodos são imagens, história; portanto, a história das palavras são os seus próprios contatos, os contatos das palavras entre si; como o fluxo dos muitos “s”. O tempo do tempo, o mover do tempo é desenhado, na poesia, como o limite no limite dos estoques das palavras, mas, também, como o infinito de suas (palavras) possibilidades. Como diz Blanchot:

Não uma palavra, quase um murmúrio, quase um frêmito, menos que o silêncio, menos que o abismo do vazio; a plenitude do vazio,

alguma coisa que não se pode fazer calar, ocupando todo o espaço, o ininterrupto, o incessante, um frêmito e já um murmúrio, não um murmúrio, mas uma fala, e não uma fala qualquer, mas distinta, exata, ao meu alcance.¹⁵⁹

A linguagem movimenta, também, a morte porque movimenta a sua existência, que é a finitude e, portanto, pronuncia-se enquanto finita através do verbo inerente à sua humanidade: o verbo ser, que segundo Foucault: “A espécie inteira do verbo se reduz ao único que significa: ser”¹⁶⁰. No entanto, para esse mesmo ser, há a possibilidade do “eu falo” que torna infinita a sua presença enquanto potência, mas, também, enquanto voz.

Esse trecho de Blanchot foi usado por Foucault para dizer sobre a ação de negação dialética da própria linguagem, a qual é a de fazer entrar aquilo que se nega na interioridade do espírito, e, assim, liberar o vazio, como diz:

Nenhuma reflexão, mas esquecimento: nenhuma contradição, mas a contestação que apaga; nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior; nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma

¹⁵⁹ (N.A) BLANCHOT, (M.). **Celui qui ne m’accompagnait pas**. Paris. Gallimard. “Collection Blanche”, 1953. p. 125. Op. cit., FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Ibidem. p. 225.

¹⁶⁰ Foucault, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

linguagem que desde sempre já começou.¹⁶¹

Como exemplo para a erosão infinita do exterior, uso o verso “tão espessa como se a espera/ não fosse de trem/ mas de morte”.

O tempo torna-se espesso e se mostra em membrana, faz-se visível e audível na exterioridade infinita.

Pelo poema de Cabral, o tempo ao vivo é apreendido e atravessa um corpo físico que vive no mundo. O atravessamento do poema no corpo físico pode ser pensado quando alguém o declama. O ato de ser declamado o torna (o poema) o próprio pensamento de quem ouve tal declamação e quem, propriamente, o diz em alta voz. Esse momento, mesmo que falado em alta voz, propiciará o aberto à linguagem que se manifestará, isso é, propiciará o trilhar da poesia entre o um que a recita e o outro que a escuta. Desse modo a ação da poesia aparece como o seu cantar; assim, a vida da linguagem é dilatada em sua construção. A construção da linguagem, em um determinado poema, por exemplo, se dará pelo ritmo, pelas proximidades de palavras, pelas rimas, etc.

Frente ao ecoar da dilatação, a arte age. Diante da suspensão, que não é estática, a arte roda em um turbilhão, como diz Rancière, o “estar em” é ação que existe em vigor da sentença, por exemplo, do “eu falo”. A existencia do ser da linguagem seria inscrita em sua própria pegada, pois que traz à luz sua manifestação; a eventualidade de carne em contraste à presença do *tempo ao vivo*.

O corpo que escreve torna-se a própria bala e faca, e consequentemente, diante do tempo, torna-se o fato bala - faca; torna-se a escuta sobre a potência da imagem em se

¹⁶¹ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.221.

figurar mortal; *le mouvement des voiles n'est pas une partie du mouvement: Il en est la puissance à l'œuvre*¹⁶²

E agora compreendo porque Alain Badiou¹⁶³ diz que uma obra de arte é essencialmente finita. É finita por se expor objetivamente em um espaço e tempo infinitos, é finita por se mover na plenitude do próprio limite, é finita por se instruir à questão do breve, sua potência e presença.

Para tanto, outros versos do poema “Uma faca só lâmina”:

Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios¹⁶⁴

(...)

a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que quanto menos dorme
quanto menos sono há

cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e vive a se parir
em outras, como fonte¹⁶⁵

A lâmina que cresce ao se gastar pode ser entendida como a renovação da escrita e até mesmo o seu avanço em criações. O crescimento de uma lâmina é aqui pensado

¹⁶² RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du regime esthétique de l'art*. Éditions Galilée. Paris, 2011. p. 128.

¹⁶³ BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 22.

¹⁶⁴ NETO, João Cabral de Melo Neto. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.206

¹⁶⁵ Op. cit., p. 207.

como a produtividade da escrita ao longo dos seus anos. Por “se gastar” entendo o executar de um escrito; o gastar da tinta da caneta entraria como a ideia de coisa gasta; a caneta que gasta a sua tinta quando escreve. A palavra “gasta” carrega em si a sonoridade de algo esparramado. Penso a sílaba “ga” como a subtração de tinta. E o crescimento como contraste para o “se gastar”, entendo como a escrita posta no papel e que se torna real e cresce quando crescem suas linhas, quando cresce o contato entre as palavras que as compõem. Portanto, a lâmina que cresce pode ser vista como o instrumento do qual se serve a escrita, isso é, a caneta, a tinta e a escrita em si, que abre caminhos para se criar e se contar enquanto algo que existe no mundo e se renova a cada dia. A fonte entraria como a renovação, como algo que não cessa de se parir, isso é, as palavras que não cessam de se encontrarem e se desencontrarem umas com as outras. A lâmina que vive a se parir é a ponta da caneta, a ponta da agulha e a ponta da escrita, postas todas elas no ofício de manejar as palavras.

Como diz Nancy: poesia é fazer tudo falar, é, portanto, fazer todas as palavras falarem, é fazer todas as palavras parirem seus reservatórios através de uma lâmina despida, sem bolso ou bainha para não dormir, para não ter sono. A escrita não tem sono, tal qual a lâmina, que do muito cortar tem seu corte atento, mais afiado (em tom grave ou agudo ou os dois). Posto isso, cito Agamben ao citar o verso de Dante:

ma or conven che il mio seguir
desista
più dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista

[mas es forzoso que desista ahora
de seguir su belleza, poetizando,

cual todo artista que a su extremo llega]¹⁶⁶

Ao oficiar a/pela escuta, o poema cria uma voz para si e por ela se aprofunda, já que “faz- existir”. Assim, para agir, para o poema conseguir escrever, é necessário haver o imagético como contraponto e, ao mesmo tempo, como ponto em concordância.

Penso a poesia na poesia como o contato das palavras, como o contato de todas as palavras em discurso, em mútuo auxílio em concordância, condizente às relações humanas, à solicitação de umas pelas outras e, assim, elas se destacam do papel e passam a escreverem para pensar o outro como forma de fazer andar a unidade; a unidade que tem força para levantar e força para viver. Chego, novamente, ao ser singular- plural de Nancy e o aproximo do ser da linguagem e os dois à dinâmica das palavras em diálogos com elas próprias.

Concerne a Badiou, ao tomar a “hipotesis limites” para sua longa reflexão sobre o gênero filosófico, o dito sobre o absoluto fazer-se pertencido ao gênero literário é pensado como o dito absoluto das palavras em diálogos umas com as outras, em construção de estilos, recursos, etc: *y, por tanto, construcción filosófica propriamente dicha no es más que una suerte de construcción intermedia para revelar el carácter absoluto de la literatura.*¹⁶⁷

Esse absoluto, de igual modo, pode ser pensado como o absoluto em “habitar o tempo” da linguagem, e, uma vez habitando-a, o absoluto passa a ser linguagem; absoluto

¹⁶⁶ Estudio preliminar de Giorgio Agamben a COCCIA, Emmanuele - **Filosofía de la imaginación**, Averroes y el averroísmo. Trad. María Teresa D'Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. p. 18

¹⁶⁷ BADIOU, Alain. **Justicia, Filosofía y Literatura**. Edición literaria a cargo de: Silvana Carozzi Rosário: Homo Sapiens Ediciones, 2007. p. 74.

no sentido de comunhão, como a integralidade (presença) em habitar o cimo da onda. Um absoluto que não diz “uma verdade absoluta”, mas, ao contrário, se torna imagem. Como escreve Foucault:

A partir do momento, efetivamente, em que o discurso pára de seguir a tendência de um pensamento que se interioriza e, dirigindo-se ao próprio ser da linguagem, devolve o pensamento para o exterior, ele é também e de uma só vez: narrativa meticulosa de experiências, de encontros, de signos improváveis-linguagem sobre o exterior de qualquer linguagem, falas na vertente invisível das palavras; e atenção para o que da linguagem já existe, já foi dito, impresso, manifesto- escuta não tanto do que pronunciou nele, mas do vazio que circula entre suas palavras, do murmúrio que não cessa de desfazê-lo (...)¹⁶⁸

A linguagem “é como esse lugar em sua imobilidade, a retenção das coisas em seu estado latente”.¹⁶⁹, como pegar a onda com a mão, em que a água se torna imóvel em sua mobilidade estática- contínua. Estática no sentido de um movimento fixo de levantar e tombar, e contínua nesse mesmo sentido de levantar e tombar. A estaticidade da onda consistiria na fixa repetição do seu movimento. Assim, de semelhante modo, entendo o jogo das palavras: como a mobilidade estática- contínua de uma onda,

¹⁶⁸ FOUCAULT, Michel. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 p. 226.

¹⁶⁹ BLANCHOT, Maurice. Op. cit.,p. 227

em que suas repartições são puras potências para um constante parir da lâmina. Continua:

El absoluto mismo escapa a la filosofía, no está sino en la potencia de la poesía. En el caso de esta hipótesis limite no podemos hablar de una utilización de la literatura por la filosofía; por el contrario, la filosofía es ‘la sierva de la literatura’ (...)

Vemos entonces que la filosofía es una pedagogia del absoluto literário y no tiene outro interes que como introducción o mediación del absoluto poético o literário.¹⁷⁰

A capacidade do absoluto literário pode ser refletida como a aptidão para sua ação:

Porque se trata de crear una forma sensible, es decir, una forma sensible en la lengua (en el sonido si se trata de la musica, o una forma visible en el caso de la pintura, pero se trata siempre de crear una forma sensible capaz de acoger el infinito, capaz de soportar una sorte de descenso de lo infinito en lo finito.¹⁷¹

O que retoma Nancy e a sua expressão *liberté finie* é a imaginação infinita trazida para o âmbito finito, que, lidos através dos poemas de João Cabral, pode ser o eco da bala,

¹⁷⁰ BADIOU, Alain. **Justicia, Filosofía y Literatura**. Edición literaria a cargo de: Silvana Carozzi Rosário: Homo Sapiens Ediciones, 2007.p. 74.

¹⁷¹ Ibidem.

da faca, do relógio, bem como o tempo ao vivo. A ação da filosofia consistiria em buscar o erguido e lançado, pela poesia, para frente. Como, por exemplo, os estudos de Nancy sobre a escuta em contraste com os dizeres poéticos sobre a bala que possui um coração ativo, isso é, posso pensar em uma ausência que se faz ouvida pelos ouvidos da poesia, por meio da sensibilidade, por meio do movimento que encontra a vida do verbo *ser*, de Foucault, no instante do “sendo”. O interesse em discorrer sobre as ações da filosofia é o de pensá-la como parte da poesia, uma vez que a tomo como linguagem na poesia ao se propor a escrever sobre a escuta. Quando a filosofia escreve sobre a escuta, penso que é para apreender, por meio de sua escrita filosófica, o eco da poesia. Quando atento para a linguagem filosófica escrevendo sobre a escuta, reflito em sua ação de dar traços aos sons, apreendê-los por meio da escrita. Assim, o interesse de pensar sobre a ação da linguagem filosófica quando escreve sobre a escuta é a de refleti-la como uma possível linguagem filosófica que entra na linguagem da poesia, escavando-a. Então, dir-se-ia da aptidão poética em habitar o verbo, pelo lugar sensível no qual fala.

Da sensibilidade que fala, aproximar-se-á o aberto em Rilke, argumentado por Badiou, que não pensa os fundamentos da possibilidade desse aberto, mas, o escreve inserido nesse limite, traz o evento à prática. Portanto, seria a ação poética a experiência advinda da condição de sua linguagem. Isso é notado pelo exposto sobre a Oitava Elegia:

Em el poema de Rilke tenemos tres casos de relacion con lo abierto: el animal, el niño y el enamorado. La relación del animal es decir la relación de la mirada del animal sobre el mundo es para Rilke una relacion inocente y abierta; ocurre lo mismo en la relación de la mirada del niño hacia el mundo. Volvemos a encontrar esa inocencia y esa

apertura solamente en la experiencia del amor. Finalmente el poema cuenta lo que hay de común entre la espontaneidad animal, la infancia de la mirada y el nacimiento del amor. Todo eso es reunido por el poeta en la noción de lo abierto.¹⁷²

O aberto de Rilke é dado como a descrição da experiência do aberto no interior de um universo fechado.¹⁷³ No entanto, o poeta não enxerga o aberto como algo que precise de um fundamento que perpassa a história do pensamento e do ser, mas, “mais simples”, escreve poesia. A questão do absoluto literário, nesse sentido, é dada como, “simplesmente”, sua efetivação.

Na filosofia, talvez, a palavra “absoluto” encontre inúmeros questionamentos. Na poesia seria o que foi dado, o que está posto em maneira de som, o que se conheceu (e reconheceu) por poesia, ou, como dito em Mallarmé, a música pura. A importância da escuta em âmbito de reconhecimento, e, no imagético, em noção desse reconhecimento tornam-se exercícios na existência da membrana do aberto, o ressoo do ser da linguagem:

Creo que este uso de la poesía es el uso de la literatura como mediación, que em este caso constituirá un passage de cierta concepción a outra, desde la concepción cerrada y técnica del mundo a la concepción auténtica de *lo abierto* (...) *lo abierto*, en el sentido poético de Rilke, puede servir de introducción a una concepción

¹⁷² Op.cit. p. 60.

¹⁷³ Ibidem

completamente desarrollada de *lo abierto*.¹⁷⁴

O poema que serve para dilatar, para dar dimensão ao pensamento, não discursando sobre ele, mas a ele operando e sendo operado, é o que dilata a poesia da poesia, em humanidade, em silêncio e quietude; em leveza de fala da fala.

Alguns versos do “Oitava Elegia”:

Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto.
Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha
se oculta em torno do livre caminho.¹⁷⁵

O ocultar-se em torno do livre caminho pode ser tomado como a retração do ser diante do “livre” e a condição humana, exposta em Cabral, como a que traz o relógio e o coração ativo de bala como parte do esqueleto.

O que está além, pressentimos apenas
na expressão do animal; pois desde a infância
desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,
há, esse espaço profundo que há na face do animal.¹⁷⁶

A dimensão na expressão do animal é trazida para o dizer da poesia como o aberto. O dado do/no instante.

Isento de morte. Nós só vemos
morte. O animal espontâneo ultrapassou seu fim;
diante de si tem apenas Deus e quando se move
é para a eternidade, como correm as fontes.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução Dora Ferreira da Silva. - 6. ed. - São Paulo : Biblioteca Azul, 2013 p. 31.

¹⁷⁶ Ibidem.

O ultrapassar do fim como o ultrapassar do abismo, por meio da realidade da criação. O animal vive, e, por viver, ele é o acontecer do seu discurso, o pleno correr das fontes é renovação e fôlego.

Ignoramos o que é contemplar um dia, somente um dia o espaço puro, onde, sem cessar, as flores desabroçam.¹⁷⁸

A ideia do ininterrupto como a eternidade do verbo “ser” em puro estado de existência.

Sempre o mundo,
Jamais o em-parte-alguma, sem nada: o puro,
o inesperado que se respira, que se sabe
infinito, sem a avidez do desejo.¹⁷⁹

(...)

Para a criação sempre voltados, nela vemos apenas o reflexo da liberdade que obscurecemos. Há no entanto esses olhos calmos que o animal levanta, atravessando-nos com o seu mudo olhar. A isto se chama destino: estar em face do mundo, eternamente em face.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Ibidem.

¹⁸⁰ Ibidem.

Como habitar o tempo ao vivo dá em se habitar, o traço do tempo ao vivo, quando em si habita, quando no ‘ser’ habita, habita o mundo e, em face do olhar do animal, traz a dimensão da criação desse mundo para o ser, assim atento para o contraste humanidade/ criação: “estar em face do mundo, eternamente em face”.

Tivesse, como nós, consciência o animal
tranquilo- em outro sentido nos arrastaria;
seu ritmo seria o nosso. Seu ser, porém,
é infinito, inapreensível e sem olhar.¹⁸¹

O agir através das palavras seria a busca pelo infinito do inapreensível da criação na natureza, uma vez que o humano, posto em termos ontológicos, distancia-se da tranquilidade em apenas enxergar o olhar do animal. Se o animal tivesse uma ontologia ele arrastaria quem o olha, assim como a metafísica pode arrastar e encerrar a poesia nas palavras. O animal pela “não- palavra”, condição da sua natureza, expõe o infinito por meio do infinito da criação e, assim, apresenta uma espécie de diálogo.

E ele tudo vê, puro e inconsciente de si, onde
nós vemos futuro, em tudo se vê
e salvo para sempre.
Há, entretanto, no animal quente e vigilante,
a inquietude e a opressão de uma profunda nostalgia.
Ele conhece a angústia que tantas
vezes nos domina- a lembrança,
como se esse para onde tendemos
tivesse sido outrora mais fiel e
de contato mais doce.¹⁸²

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

A inversão do animal pelo homem pode ser pensada quando a poesia diz sobre o conhecimento da angústia e da lembrança, sobre algo mais fiel e de contato mais doce do que de fato fora o fato em si (que agora é lembrad). Seria, através do olhar do animal, que o homem se transporta para o mais externo de seu ser, para o seu ser-no-mundo, para a lembrança mais terna de si, como, por exemplo, à sua infância.

Frente aos versos, caberá a indagação: a filosofia, portanto, não seria a que promove a distância, mas, cuja presença, para a finitude, é indispensável, uma vez que traça o seu infinito desenrolar?

(...)

Olhai a quase certeza do pássaro, que por sua
origem pertence aos dois domínios, como se
fosse a alma liberta de um etrusco
que o espaço acolheu, mas com a imagem repousando
a recobri-lo. E olhai a indecisão do que deve voar, expulso
do seio. Espantado consigo mesmo fende o ar, taça partida.
183

O espanto traz a filosofia à ação e traz poesia à ação. Traz existência ao ser da linguagem no humano, traz o tempo ao vivo: “Assim risca o morcego ,/ no seu voo, a porcelana da tarde”¹⁸⁴ A poesia age no evento do aberto, no evento de abertura. O dizer da/na abertura encerra a metafísica uma vez que do aberto irrompem as sensações vivificadas, a manifestação do próprio som, sem pensamento, e dá espaço ao “sendo”.

E nós: espectadores em tudo e sempre,
voltados para tudo, nunca de fora.

¹⁸³ Op.cit p. 32.

¹⁸⁴ Ibidem.

Saciados, ordenamos. Mas tudo se desfaz.
Novamente insistimos e nós mesmos passamos.¹⁸⁵

Para dialogar com esse trecho, retomo os versos do poema “Uma faca só lâmina”:

igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,

relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;

assim como uma faca
que sem bolso ou bainha
se transformasse em parte
de vossa anatomia.¹⁸⁶

Os “espectadores de tudo”¹⁸⁷ como o gume da faca em vossa anatomia e, “nós mesmos passamos”¹⁸⁸, como o relógio vivo e revoltoso.

Através da Oitava elegia destaco o paralelo com os questionamentos sobre filosofia e poesia, na forma do olhar do humano diante do olho do animal, sendo, portanto, esse olhar humano, à medida que é sensibilizado pelo olho do

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 205.

¹⁸⁷ RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução Dora Ferreira da Silva. - 6. ed. - São Paulo : Biblioteca Azul, 2013 p. 31.

¹⁸⁸ Ibidem.

animal, a poesia, e o olho humano e o olho animal, quando distanciados e cerrados em seus sujeitos, o matema:

Vemos entonces que la justificación de la literatura es, en el fondo, una verificación filosófica de conceptos existenciales como el concepto de proyecto fundamental, el concepto de libertad absoluta, el concepto de mala fe, el concepto de ser para el prójimo. Si todos esos conceptos tienen una real validez teórica, entonces con el método progresivo-regresivo ustedes deben producir una nueva luz sobre la obra literaria; de ese modo va a servirnos como una experiencia científica, es decir como delimitación de una hipótesis filosófica.

Yo propondría llamar experimental a esta utilización, pero experimental casi en el sentido científico, donde la literatura da el marco de una experiencia concreta y singular para verificar los conceptos e hipótesis filosóficos. Podemos decir entonces que ha habido en la obra de Sartre un experimento Baudelaire, así como un experimento Flaubert¹⁸⁹

Demarcar um acontecimento para uma voz poética seria alumbrar a escuta sobre aquela obra; o que, em termos filosóficos, ela faria ressoar ao pensamento apagando-o; reflito isso quando Badiou indaga sobre como saber se o experimento tem êxito. Ele diz que só poderá saber se

¹⁸⁹ BADIOU, Alain. BADIOU, Alain. **Justicia, Filosofía y Literatura**. Edición literaria a cargo de: Silvana Carozzi Rosário: Homo Sapiens Ediciones, 2007.p.68.

houver um esclarecimento total da obra literária. Um esclarecimento total às percepções filosóficas. Isso traz as reflexões sobre a importância da escuta na filosofia, uma vez que essa passa a captar a música da manifestação ao começar a escrever sobre a própria escuta, como fez Nancy.

Levar a escuta para a filosofia seria levar-lhe existência diante de uma obra literária, uma vez que essa última foi lançada no campo do fora: *Es necesario entonces que el experimento sea lo más total posible, que aprehenda la obra y el proyecto fundamental en todos sus detalles.*¹⁹⁰

Ser que o experimento se dê de maneira mais total possível, aqui é entendido como a compreensão do movimento que em obra se abre. Portanto, a poesia da poesia se aproximaria da filosofia para, pela última, ser pensada. A poesia da poesia consistiria no desvelamento acerca do seu objeto velado; e isso infere certa responsabilidade no agir, tal a crítica da linguagem exercida por João Cabral. Ser justa ao se dizer. Justa no mais estrito senso: ser a fala da fala: “Como aquele/ que partindo se detém na última colina para contemplar/ o vale na distancia”.¹⁹¹

Nessa via, penso sobre outro poema de Rilke, como maneira de refletir poesia/filosofia e o som que entre elas existe:

A pantera¹⁹²
No Jardin des Plantes, Paris

De tanto olhar as grades seu olhar
 Esmoreceu e nada mais aferra.
 Como se houvesse só grades na terra:
 grades, apenas grades para olhar.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Tradução Dora Ferreira da Silva. - 6. ed. - São Paulo : Biblioteca Azul, 2013.

¹⁹² _____ . **Coisas e anjos de Rilke**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

Considero o olhar voltado para as grades como o olhar de alguém que desfalece, como o olhar de alguém frente a diversos conceitos e significações. O olhar para as grades é constante e percebo isso quando o poema traz a locução verbal “de tanto olhar”; assim, penso que as grades quanto mais são olhadas, mais almejam significarem-se e significar quem as olha. Uma reflexão filosófica ontológica, ou ainda, lógica, como o matema, por exemplo, pode servir de grade para o transito da poesia.

A onda andante e flexível do seu vulto
em círculos concêntricos decresce,
dança de força em torno a um ponto oculto
no qual um grande impulso se arrefece.¹⁹³

Os círculos decrescentes operando em subtração, em arrefecimento do grande impulso, podem se equipararem como as indagações filosóficas acerca do vazio da poesia e, a poesia, atentando para esse vazio.

De vez em quando o fecho da pupila
se abre em silencio. Uma imagem, então
na tensa paz dos músculos se instila
Para morrer no coração.¹⁹⁴

Mesmo enjaulado, o animal sente o redor, e tal sensação reforça a atenção dos seus olhos, mesmo diante do aço das grades há, ainda, outra imagem; talvez, a da sua própria existência. O animal enjaulado assemelhar-se-ia às palavras em estado dicionário e aos poços isolados, que com ninguém se comunica. Portanto, o animal enjaulado pode-se vincular à ideia de potência.

O som entre a poesia e a filosofia, frente a esse poema, seria o do embate entre a memória e os limites que

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem

lhe são inerentes, uma vez que o escrito que memora, tem seu agir no agora, portanto, sua ação é início e fim em presença, em presente. O som do memorar, por meio da manifestação da poesia apreende o vazio infinito de seu lugar. O vazio mostra a morte posta como condição humana ao mostrar o aberto que a poesia alumia. A poesia desvelaria, por meio do seu ritmo de compassar o tempo, a morte, as grades, e a filosofia as apontaria e sobre elas refletiria; e ambas em ação de linguagem presente. Uma diria, a outra escutaria o que lhe foi dado aos ouvidos e ambas ergueriam as grades, apesar de não as sentirem (as grades) de igual modo e intensidade. Tal reflexão é gerada quando atento para o assunto que Nancy propõe-se a discutir: justamente a escuta, endereçando-lhe uma parte de sua filosofia: “À escuta”. A potência na imagem da pantera seria a mesma que a da poesia diante de uma palavra em estado de dicionário, de poço. Seria o que diz Badiou sobre o texto filosófico:

Creo que el conocimiento más profundo del ámbito del texto filosófico es su impureza misma, es esa especie de circulación enteramente particular entre la polaridad literaria y la polaridad científica, tomadas ambas en un sentido muy vasto.¹⁹⁵

Desse trecho atento para a palavra “circulação”, vinculando-a aos círculos concêntricos da pantera na jaula e à polaridade científica e à literária, e vinculo-as ao arrefecimento do impulso de pantera e o impulso existente em pantera enquanto animal, em âmbito científico biológico, em que a pantera é um animal, em termo científico-

¹⁹⁵BADIOU, Alain. BADIOU, Alain. **Justicia, Filosofía y Literatura**. Edición literaria a cargo de: Silvana Carozzi Rosário: Homo Sapiens Ediciones, 2007. p. 77

biológico, capaz de grande impulso, é potência. Interessante é pensar que, pelas indagações filosofia/ literatura, ao escrever sobre a escuta na escrita, Nancy aproximaria a filosofia da ação, uma vez que ao fornecer a escuta à escrita fornece o ser da linguagem aos ouvidos.

Retorno ao “múltiplo- vazio” de Badiou como o silêncio suspenso entre a escritura filosófica e a poética; diagnosticado por meio de certa operação lógica, o “múltiplo-vazio” mostraria o limite da filosofia e o limite da poesia, mostraria o bifurcado que as separa.

O mistério de uma vaca à noite no pasto provém do mistério de vaca, e do mistério de noite e de pasto, bem como o mistério no olhar (humano) literário pastando em campo (humano) filosófico que, tateando no escuro, intenta a existência desse mistério ao lhe escrever, ao escrever o mistério.

Pela escuta, percebo que, mesmo sendo em vazio, o silêncio opera e dá força e instiga o cérebro que ouve, escreve; segue escrevendo. Como fala Maurice Blanchot:

A palavra torna apto o ser humano a pensar na impossibilidade da existência comum, na impossibilidade da solidão e na impossibilidade de se limitar a essas impossibilidades.¹⁹⁶

Ao falar caberá o instigar e o ser instigado, o/pelo eco, pela potência, que a palavra deixa. Já no início do livro *Le poids d'une pensée*, Nancy escreve:

Pensare signifie peser, apprécier, évaluer (et aussi compenser, contre-balancer, remplacer ou échanger). C'est une forme intensive de *pendo*:

¹⁹⁶ BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco 2011.

soupeser, faire ou laisser pendre les plateaux d'une balance, peser, apprécier, payer, et, sur un mode intransitif, pendre, être pesant. La pensée- le pens, le pensement- vint plus tard.¹⁹⁷

O pensamento, pelo trecho, é dado proveniente de um lugar com movimento, como uma maneira *intensive de pendo*, como o que é instigado e instiga. No latim, a palavra *pendo*¹⁹⁸, em estado dicionário, significa ponderar, pesar, apreciar, portanto, quando colocada em contato com a palavra pensamento a linguagem entre elas transita pela via da espessura, isso é, da espessura da ação de ponderar, considerar, analisar e pensar.

Trabalhado pela abordagem do som, o pensamento nas palavras ganha função de pesar o que delas/ nelas ouve, mas, também, de escrever: *Les rapports étymologiques ne valent que ce qu'ils valent : ils ne pèsent que le poids bien léger de la contingence des dérivations.*¹⁹⁹

Ao modo intensivo e *de la contingence des dérivations*²⁰⁰, está o ritmo; o pensamento pensa o ritmo quando ergue uma linguagem, se dilata e cria a voz da voz. À dilatação, atrelado está o silêncio instigado. Desse modo, o eco aborda as palavras, instigando-as.

O pensamento sente em âmbito de potência, quando do escutar é instigado às palavras. O pensamento sente, por Nancy, quando sente a escuta. Sentir a escuta seria o ritmado, sensivelmente pensado, aproximando-se da

¹⁹⁷ NANCY, Jean Luc. **Le poids d'une pensée.** Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008. p. 9.

¹⁹⁸ Busarello, Raulino. **Dicionário básico latino-português.** 7ª edição revisada. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012. p. 128

¹⁹⁹ NANCY, Jean Luc. **Le poids d'une pensée.** Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008. p. 9.

²⁰⁰ Ibidem.

apreensão do tempo do tempo ou da pura musica de Mallarmé.

No poema de João Cabral, o tempo ao vivo é poetizado, e é pensado, pois se escreve e se habita: “habitar o tempo ao vivo, dá em habitar-se”²⁰¹. Dizer então que o pensamento sente, seria dizer que o pensamento escuta, sobretudo, e age. A linguagem poética dimensionaria o pensamento, abrindo-o, por meio do tempo do seu tempo; como o bombear coronário; assim, fala-se do gosto que as palavras conseguem através de suas potências e a membrana que elas levam ao semblante do tempo sem rosto, como no “O alpendre no canavial”:

Então, ele faz tão espesso
que é *palpável* sua substância;
tão espessa que ao apalpá-la
se tomaria por membrana.²⁰²

Pela estrofe e pelo escrito de Nancy, a espessura, quando colocada no modo intransitivo da etimologia do verbo “pensar”, transforma o tempo em membrana tateável, traz, portanto, o tato para o tempo; a contingencia para o tempo, pensado no primeiro momento, de maneira intransitiva e, em seguida, experimentado quando executa-se. A palavra “palpável” poderia ser aproximada da forma intensiva de *pendo*, ao saber que *pendo*, no latim significa pesar, ponderar, apreciar. O toque como um modo de análise enquanto ação do verbo sentir; sentir e refletir.

A intensidade do verbo intransitivo “pensar”, em pensar o tempo, torna esse tempo em membrana, e o faz

²⁰¹ NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro. Editora do autor, 1966. p. 74.

²⁰² _____ **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 330.

espeço e evento, e transforma-o em seu “sendo”; torna-o espeço, e o sente membrana do ser do “sendo”. O pensar o tempo transfigurou-se no pesar o tempo, pois agora o tempo é linguagem, aproximado das mãos com o peso de membrana que existe. A poesia consegue tocar o tempo por meio da voz, pois que ela se deu espessa quando no exterior abarcou a linguagem do tempo, tornou-se ao ser da linguagem. Indagará Nancy:

Qui dira ce qui est propre à la pensée et à la pesée, à la pensée comme à la pesée, n'étant donc proprement ni l'une, ni l'autre ? Qui peut penser comment l'une et l'autre se font pendant, ou de quelle pente l'une glisse en l'autre ? Et pourquoi la « pesée », em tant qu'acte ou état matériel, serait-elle le degré propre et premier dont dépendrait le degré second de la « pensée », em tant qu'acte ou état immatériel – dépendance qui n'irait pas elle-même sans quelque perte ou dépense de sens de l'un à l'autre mot ? ²⁰³

O peso dos pratos, através do poema, reportaria a operação que fez aparecer a espessura do tempo e o tornou membrana, isso é, o tornou em algo que possa ser pesado. Parecido ocorre no livro *O cão sem plumas*, destacado o *Discurso do Capibaribe*, ²⁰⁴ de caráter social. O título

²⁰³ NANCY, Jean Luc. NANCY, Jean Luc. **Le poids d'une pensée**. Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008. p. 9.

²⁰⁴ NETO, João Cabral de Melo Neto. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 114-6.

conclama, pelo seu discurso, uma voz. O rio Capibaribe está situado na cidade brasileira de Recife, no estado de Pernambuco, onde a seca faz-se presente:

Aquele rio
 está na memória
 como um cão vivo
 dentro de uma sala.
 Como um cão vivo
 dentro de um bolso.
 Como um cão vivo
 debaixo dos lençóis,
 debaixo da camisa,
 da pele.

Um cão, porque vive,
 é agudo.
 O que vive
 não entorpece.
 O que vive fere.
 O homem,
 porque vive,
 choca com o que vive.
 Viver
 é ir entre o que vive.²⁰⁵

Ao ler a primeira estrofe, percebo a necessidade do poema em trazer a intensidade com que o rio está em sua memória, em sua linguagem. Por meio de comparações em cadência, o escrito tece o próprio rio que está vivo na memória. As repetições do conectivo “como” acentua a ideia de que algo está se formando, isso é, o rio. A imagem de um cão é a que é usada para descrever a intensidade com que o rio é memorado no poema. A repetição da palavra “cão” é

²⁰⁵ Ibidem.

igualmente repetida, e isso faz com que surja um movimento para esse cão. O cão é destacado em diferentes situações. Um cão vivo, portanto, um cão que se mexe e, pelas repetições com que é descrito, dá a ideia de certa inquietude. Em um primeiro momento o cão vivo aparece na sala, depois no bolso, em seguida embaixo dos lençóis e camisas.

As diferentes situações onde o cão vivo aparece remete à imagem de algo que se aproxima, isso é, primeiro o cão está na sala, depois ele se aproxima e já está no bolso, em seguida se aproxima ainda mais e já está embaixo dos lençóis e da camisa. É com intensidade que o rio Capibaibe é memorado pela escita, uma vez que a sua memória é comparada com o cão vivo, ela está ao redor, nas menores proximidades, tais como a proximidade de duas pessoas em uma sala, e depois um objeto no bolso de uma pessoa, um objeto debaixo dos lençóis e debaixo da camisa. Estar debaixo da camisa remete-me para a própria carne, algo que, de tão próximo, torna-se parte da própria pele. E debaixo dos lençóis, algo que já faz parte do sono de quem deita nos lençóis, já faz parte do sono e do memorar.

A intensidade com que o rio é memorado é a intensidade mais intensa, isso é, é a intensidade que coloca aquilo que se está na memória como parte integrante do corpo de quem a memora. O rio, portanto, está na memória de maneira viva, demasiadamente viva, tal um cão vivo que se mexe e não deixa que a sua presença ali (na sala, no bolso, nos lençóis, na camisa) passe despercebida.

Na segunda estrofe, para passar a noção, ainda mais fiel, da intensidade, o poema escreverá a agudez de um cão que vive, dando a noção da sensação da intensidade da memória. A vida do rio nos versos da segunda estrofe, já foi destacada para o exterior. Não está mais na memória, apenas, de quem o memora, mas, agora, é parte do exterior, já explodiu em presença. Aí, portanto, as aproximações de cão vivo com a própria vida e as aproximações da própria vida com quem tem vida, e a constatação do porque quem vive tem vida, portanto, a escrita, também, sobre o que é ter

vida. Vejo que as palavras sobre a vida sustentam o poema no exterior, no mundo ao redor, nos contatos, tal como no verso “Viver é ir entre o que vive”. E, ainda, quando o verso diz que viver não entorpece, remeto-lhe ao infinito do fora.

O que vive
 incomoda de vida
 o silêncio, o sono, o corpo
 que sonhou cortar-se
 roupas de nuvens.
 O que vive choca,
 tem dentes, arestas, é espesso.
 O que vive é espesso
 como um cão, um homem,
 como aquele rio.²⁰⁶

Aquilo que é vivo tem espessura e é apto ao contato e contágio, é apto também a ter um peso e pesar o silêncio, o sono e até o próprio corpo que tem um peso, mas gostaria de não o ter, gostaria de ser leve como uma nuvem. Quem tem vida, portanto, produz contatos com o redor e contagia e é contagiado por esse redor. Quando aquele que vive debruça-se sobre o silêncio, por viver, ele (quem vive) o contagiará com o seu peso da vida, e, ao mesmo tempo, será contagiado pelo silêncio que agora foi pesado por ele (quem vive). Portanto, quem vive abre o redor para contatos e contágios, afastando da possibilidade de leveza que há, por exemplo, nas nuvens, uma vez que ir entre o que vive é fazer tudo falar: *There is no meaning (sens) if meaning (sens) is not shared, and not because there would be na ultimate or first signification that all beings have in common, but because*

²⁰⁶ Ibidem

*meaning (sens) is itself the sharing of Being.*²⁰⁷ O pensado pesa o rio quando o faz contato.

Como todo o real
 é espesso.
 Aquele rio
 é espesso e real.
 Como uma maçã
 é espessa.
 Como um cachorro
 é mais espesso do que uma maçã.
 Como é mais espesso
 o sangue do cachorro
 do que o próprio cachorro.
 Como é mais espesso
 um homem
 do que o sangue de um cachorro.
 Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem.²⁰⁸

Nessa quarta estrofe, o rio já foi provado real, uma vez que as estrofes anteriores criaram a sua intensidade de presença e realidade. O rio na quarta estrofe já corre pelo exterior e já é visto a olho nu. Uma vez que o rio é provado e erguido como real, e demonstrada a sua intensidade, as comparações entre rio e entre aquilo que é tão real quanto ele são escritas. O rio real ganhou atributo de agudeza, para que o sinta aquele que gostará de saber o quão intenso é o memorar sobre ele, e ganhou espessura, isso é, o rio também tem consistência na memória, é demasiadamente real, assim

²⁰⁷ NANCY, Jean- Luc. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000. p. 2.

²⁰⁸ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.115.

como uma maçã que é real e é espessa, como um cachorro e como um homem. Para o atributo de espessura, a linguagem agora precisará dar conta de trazer para a realidade esse atributo espesso. Portanto, novamente, as comparações em cadência servirão de instrumento para construir um corpo espesso, que cresce conforme desenvolve, como a sobreposição de algo sobre algo e sobre algo, etc.

Espesso
 como uma maçã é espessa.
 Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homem a come
 do que se um homem a vê.
 Como é ainda mais espessa
 se a fome a come.
 Como é ainda muito mais espessa
 se não a pode comer
 a fome que a vê.²⁰⁹

A espessura da maçã ganha maior proporção quando pelo homem é assimilada. Pelos olhos, o homem a faz espessa, contudo, será a fala sobre ela a espessura mais espessa, uma vez que a tocará (a fala toca o espesso). A repetição da palavra “espessura” constrói o próprio espesso.

O pensar a maçã nos olhos é espesso, pois, pensá-la por meio do sentido do paladar é ainda mais espesso e lhe acentua contornos. Mas, mais espessa do que a maçã na boca de homem, é a maçã em sua fome de boca, de estômago; no existir de fome, na vida de fome, a maçã, real, é ainda mais espessa do que em vida de fruta, já que a fome sabe dizer-se, quem tem fome tem a linguagem da fome. Mas, muito mais espessa do que a maçã vista, a maçã comida, a maçã fome, é a maçã que existe nessas três formas, e, tem voz, pois diz “na” espessura de potência de maçã.

²⁰⁹ Ibidem.

Aquele rio
é espesso
como o real mais espesso.
Espesso
por sua paisagem espessa,
onde a fome
estende seus batalhões de secretas
e íntimas formigas.

E espesso
por sua fábula espessa;
pelo fluir
de suas geléias de terra;
ao parir
suas ilhas negras de terra.

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida,
como uma fruta
é mais espessa
que sua flor;
como a árvore
é mais espessa
que sua semente;
como a flor
é mais espessa
que sua árvore,
etc. etc.

Espesso,
porque é mais espessa
a vida que se luta
cada dia,
o dia que se adquire
cada dia
(como uma ave
que vai cada segundo

conquistando seu vôo).²¹⁰

O poema ganha forma em experimento, ganha tato, quando para a intensidade busca a realidade para exprimi-la. As comparações da realidade do rio com outras realidades constroem corpo para o rio. A vida desenrola em mais vida, e o poema usa a palavra “parir”. O fazer e o dizer executam-se, nesse poema, pela espessura, a espessura então como palavra- potência, mas, também como voz. Poder-se-á dizer, do pensamento que ganha materialidade por meio das realidades de sensação de tato e paladar, o pensar sai do lugar pensado e passa a existir no lugar da fala e, nesse novo lugar da fala a poesia escreve tanto o gosto, quanto a fome e, ainda, a vontade de comer e a necessidade em comer, a fala da fome e etc.

A intensidade com que o rio Capibaribe está na memória do poema é a intensidade de coisa real, sentida nas cinco dimensões dos cinco sentidos. O rio Capibaribe existe enquanto um corpo físico real no corpo físico real do poema. A vida à margem do Capibaribe é de urgência, demonstra o peso na urgência das necessidades nos “mocambos recifenses”.

O dizer social ganhou forma na própria vida daquele por quem o fez dizer. O “real” social é nas entranhas sentido e no exterior manifestado, como no último verso que a ave conquista seu voo, assim como o Discurso do Capibaribe conquista a sua voz. E aqui atento-me para o fato não do engajamento social do poeta, pois que não se trata disso, mas, da linguagem enquanto expõe-se em sociedade; falar sobre engajamento social ficaria aquém do que precisamente se visa para a linguagem poética, uma vez que ela é sociedade, lança-se. Tal como fala Barbosa:

²¹⁰ NETO, João Cabral de Melo. Op.cit., p. 115-6.

o desmascaramento do real não é um dado a priori, que resultasse de uma opção existencial cristalizada por essa ou aquela experiência, mas decorrente da formalização a que está sujeito o próprio texto.²¹¹

Pelo texto, realiza-se a ação de desvelamento do real, o discurso não é uma representação, mas, a própria realidade.

A realidade de sangue, realidade de cão e miséria; de rio que não para, que expõe a realidade tanto quanto ocorre, mostra o seu barulho que fere o silêncio, o corpo e o sono, arrasta tudo quanto tem olhos, para a sua realidade. Muito mais espessa do que o sonho, é a realidade de vida, por meio do sangue, das necessidades em se dizerem. Muito mais espessa é a vida que se desdobra em mais vida, e, por assim ser, muito mais difícil o ter com ela.

Esse poema não só expõe um cenário como o transpõe para as entranhas de quem o lê. Por meio da voz da espessura (contruída através da repetição da palavra espessura) e do sangue e da vida, ele aguça o ouvido de quem o lê e/ou de quem o ouve, ao ponto de levantar um corpo do sono. A escrita sobre espessura de um rio espesso, que não é estanque, e rompe o silêncio, traz o som da urgência da vida, que se desenrola em mais vida. Poder-se-ia dizer do poema que ele se executa em cinco dimensões: nos cinco sentidos.

Diante da reflexão, Nancy:

Qui donc aurait pesé, dans quels plateaux, d'un côté la « matérialité »

²¹¹ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972 p. 103.

de la pesée, de l'autre l'«
immatérialité » de la pensée ? À
quelle unité de poids, à quelle loi de
pesanteur aurait-on rapporté telle
opération ?²¹²

A indagação pode ser respondida por uma tentativa à medida que com ela dialoga. Nesse poema, a lei é a da intensidade, da espessura que torna real aquilo que se mostra; através, portanto, das sensações do texto que se desenrola em vida; transfigurando-se em própria realidade. A operação do urgir: “ao parir suas ilhas negras de terra” O peso do “Discurso do Capibaribe” é a espessura de realidade. Da realidade que não é torpe, uma vez que não entorpece, mas é voz, som e escuta.

Atento para a atuação dos/nos cinco sentidos, nesse poema; ao final, a imagem do voo de ave é a escrita. A escrita realiza o som real. O som do rio rompe o silêncio, a ausência de voz, e o sono, trazendo voz, som, sensações para eles, e eles passam a dar voz ao rio. Dá o peso da realidade; dá espessura para o ser vivente, para tudo quanto existe e tem por condição existir e resistir; o vazio é assimilado através da espessura com que ganham as imagens do rio, do cão, do homem, da maçã; executada pelas sensações, ganha corpo e se desenrola em vida física.

A unidade do peso no “Discurso do Capibaribe” torna-se o existir de peso unitário, de coisa real, por dentro e por fora.

O fora que, ao final, é apresentado operado pelo próprio cotidiano, pela luta do dia- a - dia; torna movimento as coisas, o datado de instantes, de cada segundo a conquistar seu voo, como uma ave.

²¹² NANCY, Jean-Luc. **Le poids d'une pensée**. Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008. p. 9.

Retoma-se a ideia de via - andante para esse voo de ave; movimenta-se nos instantes; do dia após dia; sua afluência: a escrita.

À imagem de ave, do voo de ave, vincula-se a ausência de peso. O pensamento, outrora espesso, agudo, ao alumiar o evento de espessura, torna-se abrandado, como o natural de coisa que vive, como natural de coisa que fala. Como o natural presente na luta cotidiana de quem é vivo e deseja viver, almeja o mover. O vínculo entre paisagem e pensado, penso que esteja presente no “Discurso do Capibaribe”:

Ce n'est pas que la co-appropriation intime de la pensée et de la pesée soit une simple figure du discours, ou la rêverie d'un matérialisme vaguement alchimique. Au contraire, cette appropriation est certaine et absolue. L'acte de la pensée est une pesée effective : la pesée même du monde, des choses, du réel en tant que sens.

213

Cette appropriation est certaine et absolue; é justa, pois absoluta e é absoluta porque constrói um discurso para o rio através da realidade do rio, a realidade do rio será pesada pelas palavras que oficiam o instante da fulguração da realidade do rio. O pensado então será o jogo das palavras em construir a intensidade com o que o Capibaribe vive na memória.

Et c'est de ne pas avoir cet accès qui nous fait pensants, aussi bien que

²¹³ NANCY, Jean Luc. **Le poids d'une pensée**. Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008. p. 11.

pesants, et qui accorde en nous, en tant que nous-mêmes, ce discord du poids et de la pensée, qui fait tout le poids d'une pensée²¹⁴

O espesso como o dado de pesagem, do peso adquirido frente à realidade do rio. A partir do momento que a poesia se cria corpo, a pesagem pode ser instaurada em termos de sensações pertencentes ao externo, tais como a fome pela maçã, a fome que não pode comer a maçã, a fruta, flor, árvore, as ilhas negras, as formigas e seu batalhão, as sementes, as geleias de terra, e até mesmo o uso do “etc. etc”, e pode ser instaurada em termos de sensações provocadas pela sonoridade nos versos, como, por exemplo, a sonoridade que as comparações nos “comos” repercurtem, a dinâmica das sobreposições de palavras, sangue, sono, homem e cão. Desse modo, as imagens de cão e homem, de sangue e frutos conseguem erguer uma linguagem propulsora.

Quando as palavras que as denotam encontram-se em estado dicionário, elas são potência, são como os poços, entretanto, quando o poema as toma, elas se transfiguram; de palavras passam para a realidade. Não obstante, ganham figura de ave, que a cada dia conquista seu voo.

A materialidade adquire, por fim, grande densidade, e ganha um corpo frente às sensações da atenção que pensa, que a pesa, que a assimila: *Et c'est de ne pas avoir cet accès qui nous fait pensants, aussi bien que pesants, et qui accorde en nous, en tant que nous-mêmes, ce discord du poids et de la pensée, qui fait tout le poids d'une pensée.*²¹⁵

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

Cette pesée ordonne a priori toute la « logique » d'une raison dont le principe et la fin sont dans l'expérience de cette pesée sur le fond, chargeant le fond jusqu'à le creuser, le fissurer, disjoignant les membrures et les substances du fondement, le mettant hors de soi.

Mais « hors de soi » n'est pas non plus une autre espèce de régime ou de système « pur ». La pesée n'est pas le pur hors-de-soi, elle est un exil, une errance, une oscillation de fléau de soi à soi.²¹⁶

O peso pode ordenar a lógica de uma razão, mas o dizer de sua (peso) densidade o faz existir: “Aquele rio é espesso, como o real mais espesso”. Para criar o real em fala, o peso diz: *Como todo o real/ é espesso./ Aquele rio/ é espesso e real.*

La pensée pèse exactement le poids du sens. C'est le poids d'une extrémité appuyée avec une force irrésistible au lieu d'un possible jaillissement de sens (c'est-à-dire en tout lieu), y produisant à la fois éclatement et tassement, concentration et explosion, douleur et joie, sens et absentement du sens.²¹⁷

²¹⁶ Op.cit. p. 12

²¹⁷ Ibidem.

A partir do momento que é dado o sentido de que todo o real é tátil, todo o tátil torna-se real na figura do rio, uma vez que o rio é real. Portanto, o senso de realidade é pesado em observância de rio: *c'est le poids d'une extrémité appuyée.*²¹⁸

Pensar o rio como o real é lhe fazer fluir, fazer-lhe em voo, como a escrita. *Le sens fait événement, il ne fait pas finition. Ou bien : sa finition elle-même est sans fin.*²¹⁹

Retomo Antelo:

(...) uma imagem não é matéria de uma percepção (o que vemos), nem mesmo um ideal sensível (o duplo das coisas construído por nosso espírito). As imagens são coisas. Elas são mesmo a Coisa. Mas, além do mais, elas são um método, uma passagem, à maneira benjaminiana ou ainda, como diria Deleuze, o caminho por onde passam, de certo modo (...)²²⁰

A realidade do rio, quando olhada por esse trecho de Antelo, ganha forma a partir da fala, ganha corpo, e, por ganhar corpo escapa de percepções e/ou um ideal, mas a própria coisa. A Coisa que ganha corpo, assim como “um cão debaixo dos lençóis,/ debaixo da camisa,/ da pele”:

Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ ANTELO, Raul. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011.

dentro de um bolso.
 Como um cão vivo
 debaixo dos lençóis,
 debaixo da camisa,
 da pele.²²¹

O rio está na memória, transpassa quaisquer percepções, e ganha massa em imagem de cão vivo dentro do bolso, debaixo dos lençóis, debaixo da camisa, da pele. O rio ganha peso ao se criar parte da pele de quem a ele memora, e assi, já vive no corpo da memória que o memora.

A abertura para as sensações no “Discurso Rio” é entendida como o *salve (il appelle) l'à-venir et le sans-fin*,²²² urgente no verso sobre a fome pela maçã que se materializa, assim como no voo da ave. A materialidade da fome pela maçã se dá por comparações, a fome é muito mais espessa do que se quem a vê não a pode comer. E a materialidade do voo da ave se dá pela palavra “conquista”, usada no poema, isso é, a ave conquista o seu voo a cada dia.

O chamado ou eco (*‘il appelle’*), comporta o exprimir em um poema. Dizem o movimento, portanto, à escuta, o suspenso, capaz de criar movimento a partir de suas tensões de ouvido. Pensar a escuta é o que faz Nancy, e, ao pensá-la, denota-lhe consistência: *concentration et explosion, douleur et joie, sens et absentement du sens*.²²³

O tempo do tempo, escutar o tempo do tempo pela imagem da maçã seria o acesso da densidade da fome por ela. Escutar a fome é se escutar; escutar a fome que a come, e a da fome que não a pode comer. A concentração e

²²¹ NETO, João Cabral de Melo Neto. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 114.

²²² NANCY, Jean Luc. **Le poids d’une pensée**. Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008.p. 13

²²³ Ibidem.

explosão, a dor e a alegria. O regozijo de ave, o regozijo no dizer da escrita.

Dessa maneira, vincula-se fala à escrita e escrita à paisagem e ambas à escuta.

A linguagem da escuta, assim, é pensada de não mais ser pensada, mas sentida. A poesia resgataria o som para o movimento, para uma linguagem que se quer, também, sensações; que se quer instante de onda e voo.

O resgate do aberto, pela poesia, seria executar a linguagem, trazer tudo à fala.

Assim, sobre o vínculo entre poesia e existência falar-se-ia da perenidade da fala. Então, o termo “absoluto” para a literatura o concebo a partir da reflexão sobre o instante “já”, com que se constrói. Um absoluto que pouco tem a ver com a verdade em termos, mas, concretamente, sobretudo, ao sentido de ser fala, e de fazer falar a escuta na própria linguagem.

Falar-se-ia ainda do “ovo visto, ovo esquecido”,²²⁴ de Clarice Lispector, em âmbito da ausência de representação. O apenas visto retornará ao não ver, resultando em estado latente de memória e em estado perene de memorar, por meio da escrita. Penso que uma ausência também instiga o escrever, uma vez que ela ecoa quando é intensa. Pela intensidade do eco da ausência a escrita é instigada a escrever, para dar um corpo à ausência.

²²⁴ LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina**: contos/ Clarice Lispector. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Som

Da importância da escuta para a escrita, traço a dilatação que a criação propicia.

Por imagens compreendo o método e a imagem, a própria ‘Coisa’:

Elas são mesmo a Coisa. Mas, além do mais, elas são um método, uma passagem, à maneira benjaminiana ou ainda, como diria Deleuze, o caminho por onde passam, de certo modo, todas as mudanças que se preservam na imensidade do universo. As imagens são, portanto, a história.²²⁵

Assim, o imagético e o sonoro denotam “poesia” força em traçar um caminho no “espaço do livre”, sua via - andante; via que relaciona o ser da linguagem com o mundo ao redor, e cria um som, por meio do evento do “sendo”, que aparece à medida que se mostra e se cria.

Nesse sentido, sendo as imagens história, a escuta a que apreende a manifestação na/da criação, e o movimento, o ressoar e a linguagem, penso a escrita, na poesia, como o real do tempo ao vivo, em instante de serventia que escuta, também, a imagem e, então, o torna palpável, tateável, dando-lhe ritmo e movimento.

Por João Cabral, habitar o tempo dá em se habitar. Dar espessura ao tempo quando a ele escuta, quando o nota, possibilita o toque, alumbrando-o em membrana, habita o lugar do fora. O lugar para a poesia seria o diálogo do “tempo ao vivo”.

Como no poema “Retrato de escritor”:

²²⁵ ANTELO, Raul. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011.

Retrato de escritor

Insolúvel: na água quente e na fria;
 nas de furar a pedra ou nas langes;
 nas águas lavadeiras; até nos alcoóis
 que dissolvem o desdém mais diamante.
 Insolúvel: por muito tempo o dissolvente;
 igual, nas gotas de um pranto ao lado,
 e nas águas do banho que o submerge,
 em beatitude, e de que emerge ingasto.²²⁶

Solúvel: em toda tinta de escrever,
 o mais simples de seus dissolventes;
 primeiramente, na da caneta- tinteiro
 com que ele se escreve dele, sempre
 (manuscrito, até em carta se abrandando,
 em pedra- sabão, seu diamante primo);
 solúvel, mais: na da fita da máquina
 onde mais tarde ele se passa a limpo
 o que ele se escreveu da dor da indonésia
 lida no Rio, num telegrama do Egito
 (dactiloscrito, já se acaramela muito
 seu diamante em pessoa, pré-escrito).
 Solúvel, todo: na tinta, embora sólida,
 da rotativa, manando seu auto- escrito
 (impresso, e tanto em livro- cisterna
 ou jornal-rio, seu diamante é líquido).²²⁷

O poema é dividido em duas partes: a primeira parte que diz onde o escritor faz-se insolúvel e a segunda parte onde ele faz-se solúvel.

²²⁶ NETO, João Cabral de Melo. **Obra completa**: volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 362

²²⁷ *Ibidem*.

À parte insolúvel atribuo o singular, o “eu- escritor” e o apromixo da pedra, insolúvel em água. O poema, nessa parte, escreve as muitas águas: água quente e fria, águas lavadeiras, lágrimas, e águas do banho. Comparo essas águas aos rios dos outros poemas, que tem um discurso, uma vez que lavam, furam pedras, explodem o choro.

Nessa primeira parte penso no “eu-escritor” quando ele não se coloca em contato com os discursos dessas águas; e, assim, o “ser-escritor” insolúvel assemelha-se às palavras em estado dicionário. O escritor insolúvel é uma potência. Penso que nessa primeira parte o escritor olha-se enquanto reservas.

Na segunda parte, o escritor torna-se solúvel. Através da tinta, a escrita se consuma e torna tudo à fala. Entendo a solubilidade do escritor como a sua pluralidade, atingida e posta à existência quando executa a escrita, executa a ligação pela tinta. A tinta é a que possibilita as palavras para o escritor, assim, o possibilita aos contatos e contágios.

No primeiro momento são os discursos das diferentes águas, no segundo momento são os discursos das tintas que executam as palavras. O escritor insere-se nas palavras quando se torna solúvel, quando escreve, quando cria uma linguagem.

O embate de tinta e água remonta à ideia de diferentes lugares de falas, em que uns fazem discursarem os outros. Primeiro as águas retratam o escritor, depois é o escritor que retrata o entorno e as águas, uma vez que escreve que seu diamante é líquido.

Do que salienta Barbosa: “vínculo entre a perspectiva adotada para a sua incorporação e a meditação desencadeada, a partir da própria textura verbal, acerca do ato de escrever enquanto ofício de concretização”.²²⁸ Assim,

²²⁸ BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do Instituto de

ao estabelecer relação entre escrita e o “si” do poeta, a solubilidade pode ser delineada em seu próprio corpo; tornando-o solúvel nos reservatórios das palavras e o diluindo.

Dado pelo diamante: primo, em corpo e líquido, o operar o jogo ganha forma, onde se escreve a partir das palavras, que logo extraem recursos para um som, confirmando-as em existências e experiências.

A noção do “espesso”, presente “no” e “do” ato de escrita, foi trazida pelas palavras “insolúvel” e “solúvel”, e ganham forma quando exercem relações com as imagens de água, pedra, diamante, gota, tinta, etc, e sentido quando relacionadas ao quente e fria, lavadeiras, ingasto, submerge, etc. O retrato do escritor, portanto, pode ser visualizado pelo som de um retrato em presença com o mundo à volta, dizendo e sendo dito o/pelo mundo.

A disputa e intimidade entre Mundo/ Terra, em Heidegger, poderia ser retomada, no concernente ao “sendo”²²⁹ da obra no qual distingue Mundo de Terra. O Mundo situado para decisão e experiência, tais como vitória e derrota, benção e maldição, domínio e escravidão; que eclode e é o responsável pela manifestação do ainda não-decidido e do sem medida. E a Terra erguida quando o Mundo se abre às vistas, efetivando-se como a que tudo porta, como a que encontra abrigo em sua própria lei e como a que, permanentemente, fecha-se em si (a insolubilidade).

O “sendo”²³⁰ da obra, o que ela revela, em Heidegger é refletido como a disputa e intimidade no co-pertencer entre Mundo e Terra, e, que no poema “Retrato do escritor” tem-se em disputa e intimidade entre solubilidade e

Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972. p. 104.

²²⁹ HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

²³⁰ Ibidem.

insolubilidade; bem como em concordância entre som e retrato, solventes e/ou dissolventes; em experiência de lapidação.

O “sendo”²³¹ de uma obra poética entendo-o como aquele que é dado como o movimento do/no verbo *ser*, de Foucault, em campo aberto.

Nesse sentido, a existência de uma voz em determinada poesia (ou obra poética) é ouvida em imagem de campo aberto, e que a esse aberto caberá o “*sendo*”²³² das palavras e a ressonância delas nos versos; o som do tempo do tempo seria o ressoar do diálogo entre as palavras, o ofício da poesia em segurar os instantes, portanto, é os de criar em sonoridade, dando-lhes espessura, inserindo-os num corpo, numa linguagem, a possibilidade da linguagem, portanto, como a possibilidade entre as palavras de serem movidas. Penso que a possibilidade de contato entre as palavras é a música pura, a pura poesia.

²³¹ Ibidem.

²³² Ibidem.

REREFÊNCIAS

ANTELO, Raúl. **Um atlas contra o vento**. Revista Alea. Volume 13. Número 1. Janeiro-Junho 2011.

ARENDT, Hannah. **A vida do espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Tradução César Augusto R. de Almeida, Antônio Abranches e Helena Franco Martins. 2ª ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BADIOU, Alain. **Justicia, Filosofia y Literatura**. Edición literaria a cargo de: Silvana Carozzi Rosário: Homo Sapiens Ediciones, 2007.

_____. **O Ser e o Evento**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2012.

_____. **Pequeno manual de inestética**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **Linguagem e metalinguagem na poesia de João Cabral de Melo Neto**. Revistas do

Instituto de Estudos Brasileiros. Número 11. Universidade de São Paulo. 1972 p.100.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco 2011.

BUSARELLO, Raulino. **Dicionário básico latino-português**. 7ª edição revisada. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. **Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina César**. Chapecó: Argos, 2003.

COCCIA, Emmanuele - **Filosofía de la imaginación, Averroes y el averroísmo**. Trad. María Teresa D'Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Carneiros**. O diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema. Tradução: Fernanda Bernardo. Coimbra: Ed. Palimage imagem palavra, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. O Pensamento do Exterior. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem.** Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. **A origem da obra de arte.** Tradução de Maria da Conceição Costa. Revisão de Artur Morão. Lisboa: Edições 70. 1977.

_____. **A origem da obra de arte.** Tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antônio Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. **Conferências e escritos filosóficos.** Tradução e notas de Ernildo Stein. –São Paulo: Abril Cultural 1979.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade Clandestina:** contos/ Clarice Lispector. – Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NANCY, Jean Luc. **À escuta**. Título original: À l'écoute. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Paris, Galilée, 2002 in Revista outra travessia. Volume 15. 1º semestre. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis 2013.

_____. **Being Singular Plural**. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. Stanford University Press. Stanford California. 2000.

_____. **El sentido del mundo**. Traducción de Jorge Manuel Casas. Buenos Aires. La marca 2003.

_____. **Demanda:** Literatura e Filosofia. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. – Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

_____. **Ser singular- plural**. Traducción de Antonio Tudela. Arena Libros. Madrid, 2006.

_____. **Le poids d'une pensée**. Éditions de La Phocide. Strasbourg, 2008.

_____. **L'expérience de la liberté.** Paris. Éditions Galilée. 1988.

NETO, João Cabral de Melo. **A educação pela pedra.** Rio de Janeiro. Editora do autor, 1966.

_____. **Obra completa:** volume único/ João Cabral de Melo Neto; organização Marly de Oliveira. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **O Cão sem Plumas.** Poesias Completas (1940-1965). José Olympio, 3ed. 1979.

PETERLE, Patricia. **no limite da palavra:** percursos pela poesia italiana. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis.** Scènes du regime esthétique de l'art. Éditions Galilée. Paris

_____. **Mallarmé.** La política de la sirena. Traducción de Cristóbal Durán, Verónica González y Carolina Matamala. 1ª ed. Adrogué: Lom 2015.

RILKE, Rainer Maria. **Coisas e anjos de Rilke**. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **Elegias de Duíno**. Tradução Dora Ferreira da Silva. - 6. ed. - São Paulo : Biblioteca Azul, 2013.

