

Luiz Costa Lima

A FICÇÃO E O POEMA

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

LUIZ COSTA LIMA

A ficção e o poema

*Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan,
Sebastião Uchoa Leite*



A Augusto de Campos
Il miglior fabbro

Sumário

Preâmbulo: A mimesis-zero

PARTE I: RETOMADA DO CAMINHO

1. Dos riscos de estar sozinho — Um título a ser esclarecido
 - 1.1. Primeira ponta: a Teoria estética de T. W. Adorno
 - 1.1.1. A *mimesis* na Teoria estética adorniana
 - 1.2. Segunda ponta: Derrida ou a Amazônia da escrita
 - 1.2.1. Ramificações do fluxo: “*La double séance*”
 - 1.2.2. Ramificações do fluxo: “*La mythologie blanche*”
 - 1.2.3. Adorno e Derrida: esboço de um exame comparativo
 - 1.3. Terceira ponta: por uma revisão do conceito de *mimesis*
 - 1.3.1. Final de um retrospecto
2. O discurso, entre a codificação e a apropriação individual

PARTE II: CAMINHO QUE SEGUE

1. Heidegger e a questão da poesia
 - 1.1. Da esperança à frustração
 - 1.1.1. Análise de “*Germanien*”
 - 1.1.2. Hölderlin: retorno ou extravio?
 - 1.2. Adorno: “*Parataxis*”
 - 1.3. Walter Benjamin: “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”
 - 1.4. Heidegger: Hölderlin e a essência da poesia
 - 1.5. Heidegger: “*Der Ursprung des Kunstwerks*”
 - 1.6. Reflexão complementar
2. O mundo condensado

- 2.1. Diálogo inicial
- 2.2. Em busca de um melhor caminho
- 2.3. Observações finais

PARTE III: ...E SE ESTREITA

1. Antonio Machado

- 1.1. Razão do capítulo
- 1.2. O marasmo espanhol
- 1.3. A sociedade industrial e a crise da linguagem
- 1.4. Antonio Machado ante a modernidade
- 1.5. Considerações finais

2. W. H. Auden

- 2.1. Uma ilha separada do continente
- 2.2. Três primeiras aproximações
- 2.3. Duplicidade de leituras
- 2.4. A linguagem conversacional do cotidiano
- 2.5. A dimensão ontológica como limite da impessoalidade
- 2.6. O subsolo

3. Paul Celan

- 3.1. Sob o signo da carnificina
- 3.2. A que aponta a letra
- 3.3. Evento e língua
- 3.4. A morte transfigurada
- 3.5. As linhas interpretativas
- 3.6. *Der Meridian*
- 3.7. A questão da metáfora
- 3.8. O nome e a coisa

4. Sebastião Uchoa Leite: um depoimento

- 4.1. Uma prévia necessária
- 4.2. Profundidade e superfície

Notas

Referências bibliográficas

Bibliografia geral

Obras do autor

Agradecimentos

A Rebeca, fonte de afeto; a Daniel, nosso companheiro; a Doris Offerhaus, amparo no alemão; a Ellen Spielmann, Margaret Thompson, Ricardo Sternberg, nomes de acesso a textos até então impossíveis; ao CNPq e à Faperj, pela condição de pesquisador.

Preâmbulo

A mimesis-zero

“[...] Unborn selves await their turn.”

The self contained: Beckett's fiction in the 1960,

Rubin Rabinovitz

Na obra em que mais me ative à tentativa de repensar o fenômeno da *mimesis*, *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), foi introduzida a questão da *mimesis-zero*. Seu tratamento foi, no entanto, quase tão só nominal: “[...] Que dizer daquele instante originário em que a *mimesis* apenas parte, sem ainda estar imantada por um objeto?” (Costa Lima, L.: 2000, 148-9).

A referência era tão ligeira que, durante um seminário, fui surpreendido quando uma orientanda, Aline Magalhães Pinto, referiu-se à expressão e, ante minha alegação de que a desconhecia, mostrou-me onde a empregara. Surpresa que aumentou quando Aline e outra orientanda, Laíse Araújo, se encarregaram de mostrar, em *papers* autônomos, a plausibilidade de um conceito, que, como dizia a primeira, “em sua inexistência” permanecia “em construção” (Magalhães Pinto, A.: 2010, 10). Paradoxal, a formulação era precisa. Aquele estágio foi ultrapassado desde que seus *papers* foram escritos. E sua busca de concretude subiu um grau. O que segue apenas consolida a consistência que a *mimesis-zero* deve à disposição das duas leitoras.

Acrescentem-se dois pontos:

(a) desde a condenação platônica da *mimesis*, passando pelo antípoda aristotélico e por sua tradução domesticadora, *imitatio*, a *mimesis* foi sempre

considerada a partir de sua *posição* quanto à *physis* ou às instituições humanas do mundo. O julgamento que dela se fazia privilegiava seu relacionamento com o que não era ela — a natureza ou o mundo.

É bem sabido que Platão a excluía de sua república ideal porque a *mímesis* limitar-se-ia a duplicar o que *é*, fosse no plano inatingível das ideias, fosse em sua imperfeita correspondência, no plano da existência. A modificação a ser cumprida por Aristóteles teve sua ponta de radicalidade abandonada ao ser entendida pelos romanos como *imitatio*. Se os romanos assim não voltavam ao entendimento platônico era porque lhes bastava pensar que o que o Ocidente veio a entender como obra de arte é subordinado a algo já existente.

Com a conhecida sequência das etapas — o cristianismo deixando de ser perseguido pelo Império, depois, tornando-se sua religião oficial, a seguir a dissolução do domínio romano e a relevância da Igreja — a *imitatio* manteve-se como critério de fidelidade e submissão à vontade do Criador. Ou seja, embora mudassem os critérios — o de duplicação das formas puras, as ideias (Platão), a relativa divergência quanto a um cosmo harmonioso (*mímesis*, em Aristóteles, enquanto relacionada à *natura naturans*), sua domesticação pragmática (a tradição romana) ou sua submissão ao sagrado (no pensamento cristão até, inclusive, à releitura de Aristóteles na tradução renascentista) — o valor concedido à *mímesis* dependia do que dela era excluído.

A primeira importância da indagação da *mímesis-zero* não está em ser comparada com o externo — *physis* ou mundo — senão que na indicação da energia que nela vibra. É pela focalização do que pulsa na *mímesis-zero* que algum ganho será obtido no entendimento de sua *composição*;

(b) quem conheça o *Mímesis: desafio ao pensamento* saberá que não fora aí que começara a tentativa de repensar a *mímesis*, senão em *Mímesis e modernidade* (1996), quando então encontrei o maior estímulo na obra de Freud. Também saberá que o embasamento para o que tenho feito, em

termos de teoria da literatura, se encontra em Kant, sobretudo em sua Terceira crítica. Uma coisa e outra não significam ou que use um instrumental psicanalítico na abordagem da obra literária, ou que pretenda ser um kantiano ortodoxo. Ora, a conduta a adotar na indagação da *mímesis-zero* sofre certa mudança, pois, em sua base, dependerá do ajuste da reflexão kantiana desenvolvida na estética transcendental com parte do aparato freudiano, a que se acrescentará a incorporação de autores (René Girard e Mikkel Borch-Jacobsen) que desenvolvem autonomamente a perspectiva freudiana. O papel que me concedo será conformar peças conceituais, que, por si mesmas, não se ajustam entre si. Começo por recordar os elementos da estética transcendental que serão básicos.

Da separação entre o fenomênico, aberto ao conhecimento, e o noumênico, sobre o qual se pode conjecturar, resulta que todo pensamento tem por fundamento a relação imediata entre o sujeito e o objeto, efetivada pela intuição. É a intuição que afeta o espírito ao estabelecer uma ponte entre o sensível e o passível de ser conhecido (cf. Kant, I.: 1781, B 34).

A transitividade que a intuição supõe entre o fenomênico e o capaz de impressionar os órgãos dos sentidos explica o título da seção. Ela se chama “estética” em correção ao propósito de Baumgarten, que criara o termo, a partir do grego “*aísthesis*” (percepção), a fim de “submeter a princípios racionais o julgamento crítico do belo, elevando as suas regras à dignidade de uma ciência. Mas esse esforço foi vão” (Kant, I.: 1781, asterisco ao & 1). Dir-se-ia que Kant fez o propósito de Baumgarten recuar, se o correto não fosse afirmar que Baumgarten procurava criar uma ciência onde não poderia haver ciência. O contato da mente humana com a matéria sensível não promove, necessariamente, uma ciência senão que, de maneira mais modesta, oferece a primeira ferramenta para uma efetiva teoria do conhecimento, cuja validade moderna se formula a partir da *Crítica da razão pura*.

Para que assim suceda será preciso que a *aísthesis*, como mais de um século depois assinalará Husserl, seja submetida a uma *redução (epokhé)*:

isto é, deixe de ser encarada em sua atualidade empírica, provocadora da representação deste ou daquele objeto, para que seja vista como arsenal dos “princípios da sensibilidade”, antes de que eles entrem em atuação. Sem que fale em “redução”, Kant a seu modo a pratica ao declarar:

Designo por *estética transcendental* uma ciência de todos os princípios da sensibilidade a priori. Tem que haver, pois, uma tal ciência, que constitui a primeira parte da teoria transcendental dos elementos em contraposição à que contém os princípios do pensamento puro e que se denominará lógica transcendental (B 36).

A passagem indiretamente ainda ajuda a compreender o sentido kantiano de “transcendental”. A “estética”, concernindo aos princípios da sensibilidade a priori, forma um dos polos do transcendental, de que o outro, referente às puras operações do pensamento, é constituído pela “lógica”. Os dois polos do transcendental kantiano significam que o aparato da apreensão humana contém uma área geral, potencialmente capaz de atuar, mesmo antes que seu agente seja empiricamente afetado.

Seguem-se algumas pequenas definições que serão decisivas: a intuição se atualiza em face de um objeto cuja única determinação decisiva consiste em que seja de natureza fenomênica. Onde há *intuição*, há, por parte de seu receptor, *representação*, e o efeito da capacidade representativa é a *sensação* que se passa a ter de algo. Intuição, representação, sensação, por conseguinte, são as respostas intelectivas do agente humano ao contato com o fenômeno. Fora dessa cadeia está a *matéria*, que, ao entrar no raio de afecção do humano, se lhe mostra como fenômeno e provoca a sua sensação. Vale ainda se perguntar pela relação entre matéria e fenômeno, do ponto de vista do receptor humano. Se esse aspecto não é bem precisado, poder-se-ia supor que à matéria corresponderia uma pluralidade de fenômenos, da qual se desencadearia ora esse, ora aquele, em conformidade com a condição psíquica do receptor. Semelhante resposta seria satisfatória apenas do ponto de vista empirista. Para Kant, ao contrário, a diversidade fenomênica não é provocada pela diversidade de intuições, que, de sua parte, seria ativada pela

particularidade anímica de seu agente. Esse caminho antes seria um extravio porque, estando em uma área transcendental, aí não se lida com a diversidade empírica. No campo do transcendental, a presença do fenomênico no agente-receptor humano se atualiza segundo determinadas relações. Daí Kant falar em “forma do fenômeno” (*Form der Erscheinung*). Dela deriva passagem fundamental:

Uma vez que aquilo, no qual as sensações unicamente se podem ordenar e adquirir determinada forma, não pode, por sua vez, ser sensação, segue-se que, se a matéria de todos os fenômenos nos é dada somente *a posteriori*, a sua forma deve encontrar-se a priori no espírito, pronta a aplicar-se a ela e portanto tem que poder ser considerada independentemente de qualquer sensação (B 34).

A *forma* se dispõe a priori no espírito do agente-receptor humano. Não dependente pois da cadeia formada por intuição, representação, sensação, a *forma* a priori será ativada, isto é, assumirá relações, a partir das sensações. É fundamental reiterar-se que a cadeia de reações provocada por um fenômeno não suscita efeitos aleatórios. Se assim sucedesse, a estética transcendental converter-se-ia no polo do caos, contra o qual haveria de lutar o polo da Lógica. O transcendental humano seria então o espaço do transtorno e não a área que guarda a promessa de conhecimento. De todo modo, para que se evitem equívocos, ainda se observe que aquilo que Kant chama de “forma pura das intuições sensíveis” (*reine Form sinnlicher Anschauungen*) (B 35) não corresponde à forma visível que se inferirá de uma representação. Noutras palavras, a descrição oferecida corresponde à estética transcendental e não a qualquer modalidade de experiência, muito menos àquela, que só se desenvolverá na Terceira crítica, a experiência estética. Essa não concerne à forma pura da intuição senão que se configura de acordo com as propriedades particulares do agente particular que a realiza. (Dizê-lo não pretende insinuar que a experiência estética se confunde com uma disposição formal, porém, mais simplesmente, que ela

lida com uma forma intrinsecamente distinta da “forma pura”, encerrada no transcendental.)

Relembrados esses princípios elementares, não é difícil inferir que a “forma pura” supõe uma *epokhé*, se é possível dizer-se realizada aprioristicamente,¹ das intuições múltiplas e que, dessa *redução*, resultam as formas puras da intuição: o espaço e o tempo.

As considerações acima, feitas a partir da demonstração do caráter a priori do espaço, valem igualmente para o tempo. Mas o raciocínio é de tal modo semelhante que posso ser mais econômico:

O tempo é [...] simplesmente uma condição subjetiva da nossa (humana) intuição (porque é sempre sensível, isto é, na medida em que somos afetados pelos objetos) e não é nada em si, fora do sujeito. Contudo, não é menos necessariamente objetivo em relação a todos os fenômenos [...] (B 51).

Espaço e tempo são as formas a priori da sensibilidade e constituem a primeira fonte fundamental possibilitadora do conhecimento:

O nosso conhecimento provém de duas fontes fundamentais do espírito, das quais a primeira consiste em receber as representações (a receptividade das impressões) e a segunda é a capacidade de conhecer um objeto mediante estas representações (espontaneidade dos conceitos); pela primeira é-nos *dado* um objeto; pela segunda é *pensado* em relação com aquela representação (como simples determinação do espírito) (B 74).

A representação sensível do fenômeno supõe a atualização das formas puras de espaço e tempo; a ela se acrescenta, conforme se nota pela citação acima, a *Spontaneität der Begriffe*.

Seria essa explicação suficiente para termos o mínimo raio iluminador do processo que engendra a *mimesis*? Não, ainda não. Ressalte-se contra ela que a combinação da intuição com o conceito, da estética com a lógica, fez-se no plano transcendental, ou seja, em um aparato contido no agente humano e

condicionador de sua capacidade de conhecer; apenas condicionador e não deflagrador. É por não considerar a diferença entre o transcendental e o empírico, em consequência entre a lógica transcendental e a que se exerce no plano das relações fenomênicas, que a Estética de Baumgarten pretendia inferir leis que presidiriam a obra de arte. Onde o objeto de arte começa a ser pensado conforme princípios tão só lógicos, as leis que dele se extraíam não passarão de regras normativas. O que vale dizer, da análise transcendental kantiana não poderia ter derivado senão uma estética normativa. Contudo, embora sem cogitar nessa consequência, Kant dará condições para que se abandone a imobilidade escura em que o transcendental, dentro da arquitetura que a *Crítica da razão pura* montava, o deixaria.

Antes de verificá-lo, recordemos o que diz Kant sobre as condições transcendentais da sensibilidade:

O espaço não é mais do que a forma de todos os fenômenos dos sentidos externos, isto é, a condição subjetiva da sensibilidade, única que permite a intuição externa. Como a receptividade do sujeito, mediante o qual este é afetado por objetos, precede necessariamente todas as intuições desses objetos, compreende-se como a forma de todos os fenômenos possa ser dada no espírito antes de todas as percepções reais, por conseguinte a priori, e, como ela, enquanto intuição pura na qual todos os objetos têm que ser determinados, possa conter, anteriormente a toda a experiência, os princípios das suas relações (B 42).

Se ao espaço corresponde a intuição externa, é o tempo (cf. B 50) que possibilita a intuição interna. Como se conclui que tempo e espaço assim formam o embasamento do conhecimento em geral, é também evidente que sua própria posição generalizante os tornaria inadequados para que, a partir deles, algo procedente fosse dito sobre a experiência particular da *mimesis*. A mesma passagem, contudo, que assinala os limites da doutrina transcendental dos elementos dá condições de avaliar-se onde procurar o que aí ainda faltava:

Para confirmação desta teoria da idealidade do sentido externo, bem como do interno [...], pode ser particularmente útil a observação seguinte: tudo o que no nosso conhecimento pertence à intuição (com exceção do sentimento de prazer e desprazer e a vontade, que não são conhecimentos) contém apenas simples relações (B 66).

Duas observações daí se destacam: o que pertence à intuição aponta apenas para relações. Ora, conquanto as relações sejam um elemento considerável na análise do objeto investido de carga estética, isto é, passível de suscitar uma experiência estética, se as relações o esgotassem, o objeto estético abrangeria apenas uma dimensão sintática e não ainda uma de ordem semântica. Em segundo lugar, embora se concretize no plano do sensível, e não da pura lógica, a intuição não diz respeito ao que não é conhecimento — o sentimento de prazer e desprazer, e a vontade (*Gefühl der Lust und Unlust, und den Willen*). A única função do aparato transcendental é servir à cognição do fenomênico. O que implica que, ainda neste estágio, o aparato transcendental equivale a uma máquina imóvel; pronta para se ativar, sem que algo a acione. Ora, sem a intervenção de um elemento dinâmico não poderíamos explicar um fenômeno. Ou seja, teremos de encontrar a fonte que, articulada ao que encarecemos em Kant, possa esclarecer nossa ainda enigmática *mímesis-zero*. É aqui que entra Freud, com sua teoria da libido. (Reunir Kant a Freud, embora em termos bastante parciais, antes se parece com uma bricolagem, do que com uma tentativa séria de produção de conhecimento.)

A libido se qualifica para o papel que se lhe confia porque supõe não só uma possibilidade, isto é, algo pertencente à área do conhecimento senão que se define como *substrato das transformações da pulsão sexual* (cf. Laplanche, J. e Pontalis, J.-B.: 1971, 224). Como ainda assinalam os autores, tais transformações podem-se dar quanto ao objeto, quanto ao fim ou quanto à fonte da excitação sexual.

Dadas as três possibilidades de transformação, ao supor que o exercício da *mímesis* implica a atualização da energia libidinal, qual daquelas

possibilidades seria a apropriada? Sem que este fosse o objeto da indagação freudiana, pela passagem seguinte infere-se que ele, se considerasse a *mimesis*, a visse como uma transformação da libido quanto ao fim, mais precisamente como sublimação: “A impressão visual continua a ser o caminho pelo qual a excitação libidinal é mais intensamente despertada e [...] se transforma em beleza” (Freud, S.: 1905, 55).

É desnecessário prolongar a citação até ao momento em que Freud fala explicitamente da arte como modo de desvio (*ablenken*) ou sublimação (*sublimieren*) da “curiosidade sexual” (*sexuelle Neugierde*) (id., ib.). Mas o relacionamento da *mimesis* com a libido, mediante o desvio (ou sublimação) do fim que provocaria a descarga da energia pulsional não é adequado para definir a *mimesis*, nem mesmo em seu estágio inicial. Por certo que não se nega a importância de associá-la a algo corporal, à diferença das propriedades assinaladas por Kant; este é o papel por excelência da libido. Tampouco se nega que aí suceda um desvio quanto à carga libidinal, mesmo porque se essa, ao alcançar seu fim, momentaneamente faz cessar a excitação corporal, já o mais alto alcance da *mimesis*, o *mímema* enquanto obra de arte, constitui, nos termos de Kant, uma finalidade sem fim — “[...] o belo, cujo julgamento tem por fundamento uma mera finalidade formal, isto é, uma finalidade sem fim [...]” (*eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck*) (Kant, I.: 1790, & 15).² Portanto, se não se nega o desvio, a “sublimação” que se daria no *mímema*, o desvio ou a sublimação teria um caráter radicalmente diverso do de uma descarga de energia. A diferença de direção do desvio precisa pois ser estabelecida.

Em termos puramente psíquicos, a libido, enquanto energia, se relaciona à pulsão (*Trieb*) como processo dinâmico que conduz o organismo a tender a um fim, alcançado mediante o contato com o objeto provocador de prazer sexual. Ao se relacionar, de maneira muito menos direta, com a *mimesis*, a libido, em vez de vazar sua energia, *a retém e a prolonga* no objeto que constitui.³

A partir da diferença entre as duas cadeias, torna-se possível ir além da conclusão extraída dos *Três ensaios sobre a sexualidade*. Para isso, ainda voltemos a Freud. Será então importante o que diz especificamente da pulsão:

A pulsão é [...] um dos conceitos de separação entre o anímico e o corpóreo (*Abgrenzung des Seelischen vom Körperlichen*). A hipótese mais simples e primeira sobre a natureza das pulsões seria que elas não têm qualidade alguma, senão que são levadas em conta apenas como medida de exigência de trabalho para a vida anímica. [...] A fonte da pulsão é um processo de excitação em um órgão (*Organ*) e seu alvo mais imediato consiste na superação deste estímulo orgânico (*Organreizes*) (Freud, S.: 1905, 67).

Porque situada entre o psíquico e o corpóreo, a pulsão tem por desiderato a descarga de uma excitação. Como então supor que a posição da *mimesis* é a mesma: a *mimesis* estaria diretamente associada a algum órgão?! Isso posto, vislumbra-se que o relacionamento da *mimesis* com a libido tem como marca decisiva que aquela *se desvia do fim* a que a libido, enquanto associada à pulsão, está condicionada; desviar-se do fim agora significa deixar de prestar um serviço ao corpo e, ao contrário, condensar sua energia no “corpo” artificial que cria, que então se torna propriamente *eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck*.

Pela aproximação de parte do legado kantiano com parte do freudiano, apenas se abre a vereda que procuro vislumbrar. Para isso, de imediato, conto com a ajuda da reflexão desenvolvida por René Girard e Borch-Jacobsen. De ambos importará uma pequena parcela de suas elaborações, mesmo entre aquelas que concernem ao papel que concedem à *mimesis*.

A questão que se põe Girard é muito mais ampla do que é aqui exposto. Sua preocupação básica consiste em mostrar que a sociedade humana é constantemente ameaçada pela violência que ela própria provoca. É pela iminência da violência que o autor procura explicar o papel da religião e a função do ritual do sacrifício. É nos interstícios desse propósito que analisará o papel da *mimesis*.

Em vez de explicitar, como fizera Hobbes, a razão pela qual a violência desempenha tal função primária na sociedade dos homens, Girard parte da tentativa multissecular de dominá-la. Sua contenção seria feita pela instituição do sacrifício. É interessante notar que o sacrifício, embora investido de tamanha função, não ocupa este patamar pela consciência que dela têm os cidadãos ou, muito menos, como invenção de algum genial condutor de povos: “A operação sacrificial [...] supõe um certo desconhecimento. Os fiéis não sabem e não devem saber o papel desempenhado pela violência” (Girard, R.: 1972, 17). A comunidade escolhe a vítima propiciatória, que atrai sobre si as supostas razões da violência e assim se torna depositário da violência coletiva e positiva. É em torno da vítima sacrificada que se formula todo um ritual e toda uma ordem religiosa, que correspondem ao aparato de uma sociedade que, liberada da violência indiscriminada e impura, procura manter o equilíbrio de sua salvação por uma violência purificada.⁴ Mas a solução não dura para sempre. Escolhendo seus exemplos no Velho Testamento e, sobretudo, na tragédia grega, da qual fará análises exemplares, Girard encontra na crise sacrificial o reverso do sacrifício purificador. “A usura do sistema sacrificial sempre aparece como uma queda na violência recíproca; os próximos que sacrificavam em conjunto vítimas terceiras poupavam-se reciprocamente” (id., 69).

A novidade da interpretação de Girard e as ressalvas que lhe são feitas resultariam, em seus próprios termos, da incapacidade do pensamento moderno de entender a função do sacrifício:

A noção de *crise sacrificial* parece suscetível de esclarecer certos aspectos da tragédia. É o religioso, por uma boa parte, que fornece sua linguagem à tragédia; o criminoso considera-se menos como um justiceiro do que como um sacrificador. Sempre se visualiza a crise trágica do ponto de vista da ordem que está em vias de nascer, jamais do ponto de vista da ordem em vias de se extinguir. A razão desta carência é evidente. O pensamento moderno jamais pôde atribuir uma função real ao sacrifício (id., 69-70).

A tragédia grega, por conseguinte, é contemporânea de uma crise sacrificial. Daí que seu destaque será decisivo para a compreensão quer do sacrifício, quer do comportamento coletivo quanto à vítima:

A tragédia é o equilíbrio de uma balança que não é a da justiça mas a da violência. [...] A tragédia começa ali onde desabam tanto as ilusões dos partidos como a da imparcialidade. [...] São as represálias, ou seja, as retomadas da ação violenta, que caracterizam a ação trágica. A destruição das diferenças aparece de modo particularmente espetacular ali onde a distância hierárquica e o respeito são, em princípio, maiores, por exemplo, entre o filho e o pai (ib., 72-5).

A tragédia é motivada por uma crise sacrificial, alimenta-se do mito, mas não mantém a tecitura mítica porque não oferece uma “origem” para a violência senão que a desenvolve e a faz circular pela ação trágica encenada. Noutras palavras, na tragédia grega como na sociedade que a alimenta, atualiza-se o mesmo vetor “diferença”. A sociedade vive a “crise das diferenças”, a tragédia sobrevive à sociedade que a motivara não por explicá-la senão, para falar em termos kantianos, por fundir a experiência sensível (estesia), o sentimento de prazer ou desprazer e a vontade na cena ocupada pelas *personae* (máscaras): “A *crise sacrificial* deve-se definir como uma *crise das diferenças*, ou seja da ordem cultural em seu conjunto” (ib., 77). Assim o *Édipo rei* ocupa a reconhecida posição *princeps* porque leva a cabo as consequências últimas da perda das diferenças de que a ordem social depende: “O pensamento que assimila a violência à perda das diferenças deve levar ao parricídio e ao incesto como último termo de sua trajetória” (ib., 115). Com o que, embora muito de passagem, assinala-se o papel que Girard concede à religião: “[...] O religioso tem o mecanismo da vítima emissária por objeto; sua função é perpetuar ou renovar os efeitos desse mecanismo, ou seja manter a violência fora da comunidade” (ib., 140).

As considerações precedentes seriam ociosas, fosse porque fragmentárias, fosse por extrapolarem a questão de que trato especificamente, se não servissem de ancoradouro para a questão da *mimesis*. Parto pois da inserção

dessa no corpo da violência. Na ausência de um sistema de diferenças, associado a uma vítima sacrificial, “a violência se torna o significante do desejável absoluto, da autossuficiência divina, da ‘bela totalidade’ que já não pareceria assim se deixasse de ser impenetrável. [...] O desejo mimético é uno com o contágio impuro; motor da crise sacrificial, destruiria toda a comunidade se aí não houvesse a vítima emissária para interrompê-la e a *mimesis* ritual para impedi-la de retornar” (ib., 220-1). Encontra-se, portanto, a *mimesis* nas duas pontas da cadeia: enquanto mecanismo multiplicador da violência que propaga o contágio e enquanto interruptora do mecanismo destrutivo, por meio da “*mimesis* ritual”. É ela, por conseguinte, o meio de atualização por excelência do móvel central da conduta humana: a sede de violência. (Isso explicaria tanto que a *mimesis* não se restrinja à arte verbal e visual, quanto que se mostre cotidianamente.)

Os exemplos escolhidos pelo pensador francês podem-se agrupar em duas colunas: a tragédia, por um lado, a *mimesis* ritual, por outro. O agrupamento, que não interessaria ao próprio autor, importa por facilitar a tarefa de esclarecer a *mimesis*, no seu instante zero. A partir do que extraio de Girard já posso dizer: a *mimesis* não é exclusiva à arte: seu âmbito coincide com o campo de incidência da violência, ou seja, abrange toda a sociedade humana. É mesmo porque o homem, como se sabe por Arnold Gehlen, não tem uma territorialidade própria, sendo, por isso, “aberto para o mundo”, que a propagação mimética não tem limites. Do ponto de vista da sociedade, para Girard, sua função se cumpre pela *mimesis* ritual. A violência se purifica ao concentrar-se em uma vítima. Já a tragédia, na coluna oposta, concerne à sua incidência no que, muitos séculos passados, será considerado parte do discurso autônomo da arte. A exemplo do que Georg Simmel diria do dinheiro, a *mimesis* desconhece um senhor: serve tanto de propagadora do contágio tendencialmente aniquilador de toda a sociedade, como para armar o cenário antagônico ao contágio destrutivo. Acrescente-se ainda: nas duas extremidades, sua presença não é regida pela consciência que seus agentes teriam do que realizavam. Reitere-se o que se

afirmava no final da exposição da estética transcendental; a *mimesis*, ali referida em seu estágio zero, implica todas as faculdades humanas, fracassando toda tentativa de explicá-la a partir de uma decisão pessoal e consciente.

Embora o resumo extraído da reflexão de Girard já permita ver a articulação entre violência e *mimesis*, ele ainda há de ser levado adiante. Trata-se de articular a *mimesis* ao desejo: “Voltamos a uma ideia antiga, mas cujas implicações são talvez desconhecidas: o desejo é essencialmente *mimético*; calca-se em um desejo modelo; elege o mesmo objeto que esse modelo” (ib., 217). A passagem acentua a relação entre o desejo e o mecanismo da rivalidade. Em termos mais diretos: *do desejo, fonte da MÍMESIS, com o SER (como) e não o TER (isso ou aquilo)*. Identificada a questão, percebe-se que ela é reiterada ao longo do capítulo VI de *La violence et le sacré*.

Não recuo ante o tamanho da passagem a ressaltar, porque ela bem mostra que a perspectiva então aberta se contrapõe à estrita leitura freudiana:

O fato que, na crise sacrificial, o desejo não tenha mais outro objeto que a violência e que, de uma maneira ou de outra, a violência está sempre misturada ao desejo, este fato enigmático e esmagador não recebe luz suplementar alguma, mas ao contrário se afirmarmos que o homem é presa de um “instinto de violência”. Sabe-se hoje que os animais são individualmente dotados de mecanismos reguladores que fazem que os combates quase nunca cheguem à morte do vencido. A propósito de tais mecanismos que favorecem a perpetuação da espécie, é sem dúvida legítimo utilizar o termo instinto. Mas é então absurdo recorrer à mesma palavra para designar o fato de que o homem careça de mecanismos semelhantes. [...] Em todos os desejos que observamos, não havia tão só um objeto e um sujeito, havia um terceiro termo, o rival [...]. Não se trata aqui de identificar prematuramente esse rival. De dizer com Freud: é o pai, ou com as tragédias: é o irmão. Trata-se de definir a posição do rival no sistema que ele forma com o objeto e o sujeito. O rival deseja o mesmo objeto que o sujeito. [...] *O sujeito deseja objeto porque o próprio rival o deseja* (ib., 215-6).

A formulação sintética e capital está próxima: “Uma vez que suas necessidades primordiais estão satisfeitas e talvez mesmo antes, o homem deseja intensamente, mas não sabe exatamente o quê, *pois é o ser que ele deseja*. Um ser de que se sente privado e de que um outro lhe parece dotado” (ib., 217). O desejo é motivado pela presença de um rival, com o qual não só compete mas com que se identifica por antonomásia.

É este último aspecto da tese de René Girard que aqui importa. Daí a associação a fazer dele com passagem de Borch-Jacobsen:

O desejo é *antes de tudo* mimético, *desde logo* mobilizado por um “modelo” a que se conforma (a que se identifica) — e isso não é assim porque haveria um desejo qualquer de imitar, uma “pulsão de imitação” qualquer (isso seria ainda conceder em demasia à ideia de uma pretensão própria ao desejo) mas antes porque a *mimesis* informa o desejo, mostra-lhe sua direção e mais geralmente a suscita (Borch-Jacobsen, M.: 1982, 39).

A passagem descarta-se da complexidade antropológica de Girard para acentuar apenas o último aspecto que ressaltamos em *La violence et le sacré*. Tem a mesma procedência outra passagem que ainda se enfatiza. Do meu ponto de vista, ela tem a grande *vantagem de dissociar o desejo da vontade de posse e, portanto, do direcionamento objetual*: “O desejo [...] não visa essencialmente à posse ou ao usufruto de um objeto, visa (se é que *visa* ao que quer que seja...) a uma identidade subjetiva. Seu verbo fundamental é *ser* (ser como), não *ter* (usufruir de)” (id., 42).

Larguem-se então as amarras que sustentaram o raciocínio. Façamos como um barco que se dirigisse à sua aventureira viagem. Procurou-se ver o que é possível dizer sobre a *mimesis-zero*. Para isso, aproveitarei a troca de correspondências que estabeleci com minhas parceiras, Aline Magalhães Pinto e Laíse Araújo.

Tenho a *mímesis-zero* como uma *mímesis-sem*; uma *mancha ou nebulosa* na psique de um agente, que, não tendo ainda forma, tampouco possui movimento. *Mímesis-zero* equivale a dizer que não contém figuras ou linhas de força configuradas. Ela é um *como se*, isto é, algo que, *em estado de gestação, se for plenamente diante, será um objeto ficcional*.⁵ *Mímesis* sem movimento porque mera potencialidade. Enquanto potencialidade, ela é uma *mancha ou nebulosa* já tocada pela libido. A junção entre *mancha psíquica* e *libido* significa que algo ou alguém, uma paisagem ou quem a atravessou, ali deixou uma marca que, por enquanto, provoca tão só uma impressão, no entanto duradoura.

Esta paisagem? Não existe. Existe espaço

Vacante, a semear

De paisagem retrospectiva.

Para que o “*espaço/vacante*” possa mover-se e *conformar-se*, há de ser impulsionado pela libido. Como “*substrato das transformações da pulsão*”, ao tocar a *mancha da mímesis-zero*, a libido estará direcionada por um objeto? Como o verso já o indica, a libido objetual tem importância secundária se a *nebulosa* se encaminhar para uma modalidade de *mímesis* de arte [da representação ou da produção, como distinguíamos desde *Mímesis e modernidade* (1980)]. Declará-la *mímesis-sem* ou idêntica ao zero significa que ela ainda se encontra em processo de gestação do que será sua consistente forma interna.

Na procura de dar efetividade ao conceito em construção, em fazê-lo sair, nas palavras de Aline Magalhães Pinto, de sua “*inexistência*”, se antevê a seguinte alternativa: (a) a *nebulosa* pode-se converter tanto em *nuvem* que se condensa quanto se dissolve, (b) caso prepondere a *condensação*, comparar-se-á a uma *bala* ainda não pronta para o disparo, *faca* cuja *lâmina* ainda se afia. Se seu processo não sofrer interrupção, a *condensação* ou dará lugar à *mímesis* da representação — a *semelhança* com uma *cena do real*

aparenta preponderar sobre diferenças com a mesma cena, e as diferenças ali se dispõem como armadilhas para iludir os incautos, que então afirmam que a obra *exprime* o real — ou à *mimesis* da produção — a semelhança no ponto de partida com o real é subvertida pelas diferenças produzidas pelo próprio relato ou composição, as quais terminam por constituir um real por sua própria feitura.⁶ A *mimesis* da representação descreve um estado de coisas; a *mimesis* da produção se cumpre por um processo de feitura.

Em ambos os casos, o modelo identificatório de muito supera a vontade de posse; em consequência o propósito não é de *ter um outro* quanto de *fazer surgir um outro*: o ser do *mímema*.

Venho a uma última observação: Konrad Fiedler (1841-95) deixou entre seus inéditos um fragmento, “*Wirklichkeit und Kunst*” [Realidade e arte]; ele é precioso, e não porque trate de *mimesis* ou da nebulosa que antecederia sua constituição. Se trabalhamos a *mimesis-zero* como um processo de gestação, encareço o trecho de Fiedler por mostrar que, na alternativa a que a nebulosa está sujeita — condensar-se ou dissipar-se — é a dissolução que prepondera:

Aquilo que em cada homem deveria de novo se produzir é o conteúdo de uma tradição que se herda de geração em geração como um patrimônio morto. [...] O homem entra no mundo como uma individualidade nova e autônoma; mostra-se como o centro de um mundo que ali está só para ele; que, em um espírito humano, assim se espelha somente uma vez; que não pode se comparar com o mundo de um outro; e, de repente, dá-se conta que todo seu domínio consta de palavras que já foram possuídas por milhões e que ainda o serão por outros milhões; que todo seu domínio consta de valores que ele não produziu, que passam de mão em mão, como moedas que ele recebe daqueles que o construíram e que passam àqueles que o construirão. Daí se apodera dos homens uma sensação amarga de inadequação; compara a plenitude, a riqueza daquilo que, em seu interior, se eleva ininterruptamente em forma e figura com a árida, seca, convencional forma da palavra, em que gostaria de reconfigurar de dentro a se opor, por

assim dizer de fora, como já presente, mas despida de todo frescor e plenitude. O homem rebela-se contra essa coação, esforça-se, procura emancipar-se e, no entanto, permanece submetido, pois toda tentativa de alcançar clareza e expressão fora dos caminhos trilhados está sujeita ao fracasso. Não se pode evitar a coação provocada pelas formas linguísticas herdadas, mas tão só superá-las (Fiedler, K.: s/d, II, 125-6).

Ricas que tenham sido as formas herdadas, a estereotipia as apaga, pois, quase sempre, nossas frases têm a vida de um palito de fósforo. A algazarra dos vivos é um cemitério ambulante, bem mais amplo que a casa dos mortos.

A nebulosa com que se identificou a mancha ainda informe da *mímesis-zero* antes se desmancha do que se condensa: à sociedade antes interessa que a tradição se confunda com um patrimônio inerte. Deste modo, seus membros permanecem tranquilos enquanto cumprem os encargos que lhes são impostos.

PARTE I
RETOMADA DO CAMINHO

Descend lower, descend only
Into the world of perpetual solitude
T. S. Eliot, "Burnt Norton"

1. Dos riscos de estar sozinho

Um título a ser esclarecido

Quando em *Mímesis e modernidade* (1980) comecei a levar a sério a questão da *mímesis*, desdenhada desde os “primeiros românticos” alemães, paralelamente à socialização do sujeito que encontrava sua razão de ser em si mesmo, não cogitava em estabelecer uma teoria da *mímesis*. Na verdade, temia que cada passo dado no sentido de sua teorização — como de qualquer outra — mais me afastasse da pequena comunidade de leitores que poderia pretender alcançar. Mas aos poucos fui revendo minha posição. Se não ter leitores é uma morte para quem escreve, não atender à própria demanda íntima é escolher a paralisia. Pude escapar do marasmo a que me condenavam os trópicos, ademais sujeitos à ditadura militar instalada em 1964, por uma tríade de amigos alemães: Wolf-Dieter Stempel deu-me condições de chegar a Sepp Gumbrecht e esse a Wolfgang Iser. O caminho contudo não era tão fácil como a composição da frase o sugere. Iser era a grande figura de teórico da Escola de Konstanz. Tinha pois de explicar a mim mesmo que admirasse uma obra que mantinha a *mímesis* no ostracismo. O difícil equilíbrio a estabelecer consistia em não desfigurar o questionamento que tinha aberto, ao mesmo tempo que entendia melhor o desprezo em que o velho conceito era mantido pela grande tradição teórica do Ocidente. Acrescentava-se o terceiro obstáculo, concretizado pelos representantes da herança hegeliana que, sob uma base historiográfica, retomavam o antigo prestígio da *imitatio*. A última linhagem não me tentava. Recusando-a e estando eu ligado a nomes e/ou correntes que viam a *mímesis* como velho traste, tornei-me o habitante solitário de uma terra de ninguém.

Paradoxalmente, criou-se a situação ideal para ser forçado a levar adiante os primeiros passos que havia dado. O sinal mais patente do esforço então feito apareceria com *Mimesis, desafio ao pensamento* (2000). Por estranho que possa parecer a mim mesmo, a ousadia maior de que fui capaz era a resposta a uma das tantas portas estreitas a que a vida me expôs. Como se houvesse me dito: ou me empenho na ideia que me persegue ou serei tragado pelo desastre. Não cabe aqui antecipar o que sucederá, quando, neste mesmo capítulo, apontar para os filões que, ora mais, ora menos desenvolvidos, ali se estabeleceram. Direi apenas que eles foram bastantes para que visse então que estava criado o contraforte, a partir do qual poderia elaborar outras peças, que se ajustassem à base. Foi assim que a partir de *História. Ficção. Literatura* (2006) me concentrei na questão da ficcionalidade, tomando-a como uma ponta que se dispunha sobre a base da *mimesis*. Não supunha que criara, por assim dizer independente de meu propósito, uma teoria da *mimesis*. Reconhecia passar a dispor de uma plataforma sobre a qual edificar as bases de uma teorização capaz de ser fecundada — situação que nem então, nem agora cheguei a ultrapassar. O fato é que o livro seguinte, de 2009, enlaçava um conceito derivado daquele questionamento, o controle do imaginário, com o desdobramento do livro anterior: a ficção do romance. Ao fazê-lo, contudo, já percebia que, ao identificar, com Vaihinger, no “como se” (*als ob*) o germe da ficção, dava um salto desproporcional. Pois, embora mantivesse que os gêneros poéticos são tão ficcionais como o romance, logo reconheceria que a caracterização era insuficiente. Daí a necessidade de enfatizar a questão do poema. Uma dificuldade extra então se mostrou: a árvore já estava tão carregada de informes teóricos que corria o risco de desabar. Para conseguir algum respaldo, duas tarefas se impunham: acentuar como a raiz de tudo está no questionamento da *mimesis*, ressaltando a razão de ela não se confundir com sua versão na Antiguidade, e mostrar que tal questionamento não só se contrapunha a teorizações contemporâneas que sequer a levariam a sério, como se distinguiu de vertentes que aceitam a presença da *mimesis* na obra

de arte, mediante argumentos que supunha insuficientes. Para levá-lo a cabo, optei por escolher apenas dois nomes. Na análise de Jacques Derrida, destaco a teorização que despreza o que veio a ser meu contraforte. Na de Theodor Wiesengrund Adorno, um circuito teórico que não me satisfaz. Ambas as tarefas concentram-se neste capítulo. Virá a seguir outro, paralelo a toda a discussão: o exame das formas discursivas, dentro das quais se inclui a ficcionalidade literária.¹

1.1. PRIMEIRA PONTA: A TEORIA ESTÉTICA DE T. W. ADORNO²

Costuma-se, com razão, distinguir entre o Adorno mais atento ao particular, de *Notas sobre literatura* (I, 1958, II, 1961, III, 1965, IV, 1974), *Prismas* (1967) e *Minima moralia* (1951), e o autor mais carregado, da *Dialética do esclarecimento* (1944), escrita em colaboração com Max Horkheimer, da *Dialética negativa* (1966) e, sobretudo, de sua obra póstuma, *Teoria estética* (1970).

Contra a suposição de que a fama de um autor só se mantém quando suas ideias criam adeptos e polêmicas, a obra de Adorno que deveria conter a quintessência de seu patrimônio embaraça a permanência de seu nome: sua *Ästhetische Theorie* (1970) é atravessada por dificuldades quase invencíveis.³

Sei que opor a um pensamento a dificuldade que seu desenvolvimento provoca é um argumento perigoso: é frequente que a alegação apenas desculpe a ignorância de quem o declara. Se é verdade que o capitalismo atual ultrapassou sua ênfase na produção para fazê-la recair no consumo, pode-se aventar que os traços do consumismo — superabundância de produtos semelhantes, acessibilidade de preço, facilidades de compra, intensa cobertura publicitária, sensação de que o homem dobrou a natureza — notam-se na própria atividade reflexivo-intelectual, em que a diluição e o sensacionalismo são consagrados.

Conheço pois o risco que corro. Mas ignorar que haja um único comentador de *Ästhetische Theorie* que negue seu labirinto expositivo leva-me a reiterar: a transmissão do patrimônio adorniano é prejudicada pela

maneira como compôs sua obra maior.⁴ Sou a prova muda do que digo: embora a tenha lido algumas vezes, não posso dizer que tenha ido além do que outros comentadores já haviam decifrado.

Talvez a tentativa feita por Shierry Weber Nicholzen sirva de trilha para a superação do obstáculo. Por que a análise exaustiva de trechos de duas abordagens anteriores, “*Der Essay als Form*” [O ensaio como forma] e “*Satzzeichen*” [Títulos], incluídas nas *Noten zur Literatur I*, não poderia ser ampliada à *Ästhetische Theorie*, permitindo a compreensão mais pontual de como o autor conduz seu argumento? Algumas das observações já então feitas por sua tradutora e intérprete logo põem em risco a hipótese otimista. Note-se o que escreve a propósito de “O ensaio como forma”:

[...] Tanto os elementos “conceituais” como os “concretos” (ou “aconceituais”) são [...] investidos de significações múltiplas e inter-relacionadas. De tal modo o equívoco então atravessa a fronteira entre o conceitual e o aconceitual que a configuração é plena de elos ou movimentos entre o conceitual e o concreto, elos tão variados quanto os vários aspectos da própria questão (Nicholzen, S. W.: 1997, 113).

Conquanto o trecho aponte para traços da argumentação adorniana a que voltaremos, acentue-se de imediato: o uso entrelaçado de conceitos e elementos concretos, a exemplo de nomes ou títulos, como fica mais claro pelo exame do segundo fragmento, incrementa a ambiguidade entre os termos, sendo tal exacerbação considerada o principal meio para que o texto pretenda dispor de uma dimensão estética. Esse incremento da dimensão estética seria facilmente explicável se o autor supusesse que a interpretação da obra de arte devesse partilhar com ela da experiência estética. Mas Adorno nunca endossou tal ingenuidade. Como então aceitar a turbulência causada pela intersecção dos planos conceitual e concreto? Uma coisa é a expressividade provocada por uma eventual disposição ambígua dos termos; outra, a exploração sistemática de deslizamentos semânticos. A explicação de Shierry Weber destaca-se por sua candidez:

Ao orientar-se pelo jogo livre das faculdades do sujeito na percepção da dinâmica interna do objeto, o ensaio redireciona tanto a lógica como a retórica para longe do poder e da dominação. Esse redirecionamento ocorre pelas conexões frouxas que o ensaio emprega. Enquanto na retórica tais transições costumeiramente servem ao relacionamento de poder entre o falante e o ouvinte, no ensaio elas são absorvidas pela forma configuracional (id., 109).

Mesmo que se admita que a “forma configuracional”, ao negar-se a obedecer à lógica dedutiva e às relações derivadas de primeiros princípios, desfavoreça o poder de quem fala sobre o ouvinte, daí não deriva que o uso sistemático do deslizamento semântico ajude a autonomização do leitor. A justificativa é demasiado mecânica.

Demoramo-nos no exemplo para que melhor se concretizem as dificuldades que a *Ästhetische Theorie* apresenta. Mas a razão oferecida para elas parece tão débil que continuamos a indagá-la. Ela não decorrera mais simplesmente de que a morte não houvesse permitido a Adorno rever sua versão derradeira? Pode-se admitir que sim, levando-se em conta a reconstituição da história do manuscrito. Carta de 8 de janeiro de 1968 registra que “a redação não burilada (*Rohfassung*) está quase pronta”, ao passo que outra, de 24 do mesmo mês, considera terminada a primeira versão. “Só então”, acrescentava o autor, “começa a tarefa principal, ou seja, a redação definitiva.” Não deverá contudo ter avançado bastante, pois, segundo os organizadores do manuscrito, “também a segunda versão era apenas provisória” (Adorno, G. e Tiedemann, R.: 1970, 539 e 540). Por isso, “o texto da *Ästhetische Theorie*, disponível em agosto de 1969, e que os organizadores publicam o mais fielmente possível, tem o caráter de um *work in progress*; Adorno não teria publicado livro algum nesta forma” (id., 537). O leitor não deveria pois supor que contava com a redação definitiva. No entanto, os responsáveis pelo “epílogo editorial” ainda transcrevem parte de outra carta em que Adorno anotava: “O livro deve ser escrito concentricamente, por assim dizer, em partes equilibradas e paratáticas,

ordenadas em torno de um centro, que elas exprimem por seu aspecto constelar (*den sie durch ihre Konstellation ausdrücken*)” (ib., 541).

Os intérpretes, que destacam a peculiaridade da composição da última obra de Adorno, ressaltam que o trecho transcrito enumera um dos elementos responsáveis pelas maiores dificuldades de compreensão da obra: aspecto (ou disposição) constelar (ou configuracional), organizado parataticamente, que, em certas ocasiões, parece conjugar um feixe de epigramas, por vezes brilhantes, outras vezes apenas obscuros, que giram em torno de um centro que não se nomeia e cujo vazio se manifesta pelos próprios raios paratáticos que o exprimem.

Não é novidade que essa disposição derivava da influência de Walter Benjamin. Mas, como já dispomos da obra que, por décadas, estivera perdida, a *Passagen-werk* [Obras das passagens, 1982], não custa perceber a diferença que o configuracional assume em Adorno. Na obra que Benjamin compunha no fim da vida e que Adorno não deve ter conhecido, o argumento constelar se realiza por fragmentos destacados, formalmente semelhantes aos de Friedrich Schlegel, cuja combinação impressa parece corresponder a um mosaico, cujas peças fossem relativa ou absolutamente independentes. É válido supor que essa disposição já resultasse da afirmação implícita da ausência de um centro nomeável, que continha o princípio explicativo do objeto benjaminiano: estar em Paris, sob a iminência da ocupação nazista. No entanto, mesmo a restrição temporal que consideramos — sob a iminência da ocupação etc. — não está formulada nas *Passagens*. Paris é a cidade, sua história, seu momento de angústia e desespero, a miséria do judeu emigrado que não sabe o que fazer e ainda assim, à semelhança do que já sucedera com seu admirado Kafka, hesita em partir. O mosaico não tem começo ou fim porque seu objeto se desvenda como um presente cego, dotado de múltiplos ângulos, arestas que ferem. Já em Adorno, essa dispersão se torna compacta; em lugar de fragmentos claramente separados, surge um texto espesso e seguido, em que os próprios

títulos e subtítulos serão da responsabilidade de seus futuros organizadores: sua esposa e seu discípulo.

Eis portanto o desafio que enfrentaremos: extrair uma trilha compreensiva do meio de uma espessura, que sirva de meio pelo qual se vislumbre o papel que Adorno confiava à *mímesis*. E, como havíamos começado por introduzir um comentário de uma intérprete simpática ao autor, voltemos a ela. O propósito da tradutora era explicar por que o autor teria adotado o modo de composição, que, radicalizando-se na *Ästhetische Theorie*, e ainda por cima, contando com a pressa da morte, embaraça sua compreensão.

A questão básica parte da procura de desenvolver o primado do subjetivo que a experiência estética tem em Kant, fazendo com que, sem abandonar seu ponto de partida, se torne capaz de tornar-se intersubjetivo. Nas palavras da intérprete:

A subjetividade e a objetividade na experiência estética [...] são completamente interdependentes. Por um lado, é pela subjetividade que a objetividade é alcançada. Por outro lado, se a experiência do sujeito imita a dinâmica cristalizada na obra de arte, então a experiência estética subjetiva é muito semelhante à própria obra de arte (e também semelhante à atividade do criador ou do executante da obra, como Adorno assinala). A experiência subjetiva do “receptor” da obra é, ao mesmo tempo, subjetiva/pessoal e objetiva/impessoal (Nicholsen, S. W.: 1997, 21).

O centro vazio deriva dessa explicação: se, em seu lugar, houvesse um centro “cheio”, sua presença equivaleria a converter o juízo de reflexão em uma modalidade do juízo determinante. Daí o papel terrivelmente complicado concedido à parataxe. Por ser constituída por uma sequência de frases justapostas, *literalmente*, a parataxe impede a subordinação dos enunciados a um centro. Seria, portanto, por uma estrita inferência lógica que o caráter subjetivo da experiência estética exigiria tal encaminhamento. Mas não só. A justaposição paratática, supondo uma conexão não estrita entre suas partes, prestar-se-ia a transpor os limites de seu ponto de partida,

isto é, a transformar o juízo subjetivo em objetivo. Em suma, o juízo adaptado à experiência estética haveria de adotar uma disposição similar a ele. Mas, como já se observou, isso não significa que Adorno concebesse a atividade crítico-analítica como uma modalidade artística. Estava sim à procura de uma terceira via. A discussão que se levará a cabo deriva da pergunta: não há uma relação estreita entre as dificuldades do último Adorno e a busca dessa terceira via?

A primeira referência não pareceria acrescentar qualquer dado novo:

Porque nenhum primeiro princípio é primeiro e porque cada princípio que se supõe ser primeiro é inescapavelmente histórico, Adorno recusa proceder de qualquer primeiro princípio. Porquanto insiste que uma apresentação filosófica deve ajustar suas reivindicações, Adorno continuamente procura um estilo que não sugira uma derivação hierárquica dos primeiros princípios. A apresentação paratática da *Teoria estética* fixa-se na meta dessa pesquisa (Zuidevaart, L.: 1991, 48).

Mas a falta de novidade do argumento é ilusória. A passagem aponta para a segunda influência capital na *Ästhetische Theorie*: a exercida por Hegel. Começa a se armar o quebra-cabeças. A influência da Terceira crítica era registrada no movimento do juízo subjetivo que procurava se objetivar, mantendo contudo sua marca de origem. Isso se cumpriria pela depuração da experiência subjetiva, que a fizesse perder seus traços acidentais, idiossincráticos e assumisse o aspecto de uma interpretação aceitável por outros; em termos do próprio Kant, partilhável por um *sensus communis*, sem perder sua marca subjetiva originária. Isso seria comprovado por negação: na experiência estética, nunca o objeto particular é subsumido em uma lei geral.

Se o cumprimento do que na Terceira crítica se apresentava como uma promessa já era bastante complicado, vê-se o que sucede por sua combinação com a historicidade enfatizada pela estética hegeliana. Por seu declarado caráter objetivo, a estética de Hegel promove uma herança objetiva. Adorno a absorve, embora obviamente não considere a história do

espírito como o filósofo de Jena a concebera. Essa objetividade está entranhada na historicidade do juízo. Como próprio da historicidade é seu caráter mutável, é negado o fundamento do primeiro princípio porque ele é “inescapavelmente histórico”. A presença de Hegel, por conseguinte, se afirma pela atestação da mobilidade temporal do juízo. Já a contrapresença de Kant introduz a retificação decisiva: tal mutabilidade não se confunde com alguma modalidade de determinismo. (Não será preciso ressaltar a relevância desse contrapeso na longa luta de Adorno contra o marxismo soviético e seu maior representante: György Lukács.) Ou seja, a única maneira para que se afirme que a mutabilidade histórica do juízo afeta a permanência de sua marca subjetiva estaria na existência de um determinismo tão absoluto que as condições dadas anulassem qualquer discrepância subjetiva. Adorno procura então combinar legados filosóficos bastante discrepantes. Será possível fazê-lo? Até que ponto a própria tentativa de equilibrar direções de pensamento tão diversas não é responsável pelas dificuldades da obra póstuma? Procuremos uma resposta primeiramente recorrendo a uma concretização pontual.

Os responsáveis pelo texto da *Ästhetische Theorie* intitulam o item 4 do capítulo 7 de “*Rätselcharakter und Verstehen*” [Caráter enigmático e compreensão]. As curtas frases de abertura já justificam a intitulação: “Todas as obras de arte, e a arte, em geral, são enigmas: isso desde sempre irritou a teoria da arte. O fato de as obras de arte dizerem alguma coisa e, no mesmo instante, a ocultarem coloca o caráter enigmático sob o aspecto da linguagem” (Adorno, T. W.: 1970: 182 / 140). Como todo enigma, a obra de arte é um desafio. Mas, à diferença dos outros enigmas, é incapaz de causar dano aos que não o decifrem. A não ser que se considere danosa a consequência que Adorno logo enumera:

Para questões como: “por que se imita tal coisa?” ou: “por que se narra alguma coisa como se fosse verdadeira, quando não o é e apenas deforma a realidade?”, não existe nenhuma resposta que convença aquele que tais perguntas faz. Perante o “para que tudo

isso?”, perante a reprovação da sua real inutilidade, as obras de arte emudecem total e irremediavelmente (id., 183 / 141).

Tal estado de coisas revela a fragilidade que cerca a obra de arte. Mas não só. Conquanto frágil, facilmente descartável porque não desempenha uma função social precisa, a obra de arte, conforme a compreensão de Adorno, ri do próprio esforço de compreendê-la: “Face ao caráter enigmático [da obra de arte], a própria compreensão é uma categoria problemática” (ib., 184 / 142). Nos termos de inspiração kantiana, a apreensão subjetiva que caracteriza o juízo de reflexão resiste à objetividade procurada pela própria reflexão: “Se a obra se abre por completo, atinge-se sua formulação interrogativa e a reflexão torna-se obrigatória; então se afasta, para que, no fim, aquele que se sentia seguro, seja de novo surpreendido pela questão: ‘que é isso?’” (ib., 184 / 142). Deste modo, o que, na obra, parecia dar lugar a perguntas que levariam a captar seu significado transforma-se no que repele a tentativa de torná-la transparente: “Quem se move cheio de compreensão diante da arte, transforma-a na evidência (*Selbstverständlichen*) que ela não é” (ib., 185 / 142).

Da combinação das passagens de poucas páginas poder-se-ia extrair que a relação entre enigma e compreensão, intentada pela fusão dos legados kantiano e hegeliano, termina, para usarmos uma expressão de sabor adorniano, em uma dialética paralisada. Com isso, pretenderíamos dizer que a teoria de Adorno rejeita o legado positivista da interpretação que se julgaria definitiva. Mas, sem que seja falsa, essa é uma conclusão insuficiente. A tal ponto débil que estimularia seu intérprete a de novo se perguntar sobre o papel da história na compreensão conceitual da arte. Ou seja, ao passo que acima, quando introduzimos a função da historicidade na teorização de Adorno, limitamo-nos a acentuar que ela resultava da influência hegeliana, vemos agora a *Ästhetische Theorie* assumir contornos que exigem prestarmos melhor atenção nas consequências que o autor extraía das relações entre historicidade e conceito.

Ao dizermos que o realce da historicidade decorria da própria força que o pensamento hegeliano tinha sobre Adorno, não declaramos algo falso, mas tampouco bastante. A relevância da história na caracterização das obras de arte fora feita, antes das *Lições de estética*, por uma figura que Hegel desprezava, Friedrich Schlegel. No entanto, quando Schlegel já não era um jovem libertário mas em vias da conversão religiosa e política que o habilitaria a tornar-se funcionário de Metternich, no prefácio ao manuscrito de um curso particular que daria, entre 1803 e 1804, a dois jovens ricos alemães sobre a história da literatura europeia, escrevia:⁵

Antes de começarmos nossa exposição histórica, será necessário oferecer um conceito provisório de literatura, que precise a dimensão e os limites do todo. Mas esse conceito só pode ser provisório na medida em que *o conceito mais pleno é a própria literatura* (Schlegel, F.: 1804. XI, 6, grifo meu).

Embora nada indique que Hegel, ao compor suas *Lições de estética*, tivesse tido conhecimento do que declarava seu desprezado contemporâneo, devemos reconhecer que a concepção histórica e não conceitual da arte deriva de Schlegel e não de Hegel. O decisivo, contudo, não é quem é seu originador, senão que ela é equivocada. O desenrolar histórico — e não só quanto às artes — é por si incapaz de oferecer conceitos de qualquer coisa. Não fosse assim, Carl Schorske estaria equivocado ao dizer de sua própria especialidade que ela se especifica por ser uma “dependente conceitual”, pois seus colegas são “singularmente infért[eis] em urdir conceitos” (Schorske, C.: 1998, 220). Por outro lado, há de se considerar que a existência de conceitos não enrijece a dinâmica das artes, pois não impede as *variações de medida* do que, historicamente, se entende por belo e/ou feio. Como bem declara um crítico contemporâneo de qualidade:

[...] Cada época dispõe das medidas para sua autointerpretação, a qual, durante um certo espaço de tempo, comanda sua ideia de beleza e também do feio. Se a beleza é ao mesmo tempo projetada como o único ideal válido, todos os modos do feio são postos para fora

do círculo do que se entende como arte e rechaçados como não artísticos. Deste modo é poderosamente estabelecida a circunferência correspondente da arte e separada da periferia (Hofmann, W.: 2004, 14).

A historicidade é, portanto, verificada pelo que se socializa como *medidas do belo e do feio*. Tais medidas servem para diferenciar um objeto *a* de um objeto *b*, enquanto investidos de propriedades formais destacadas em culturas diferentes ou em setores diferentes de uma mesma sociedade — *a* poderia tanto ser uma escultura de Giacometti face a *b*, uma escultura africana, como um objeto escultórico de Sérgio Camargo face a uma escultura em barro de Vitalino; — ou *c* de *d*, enquanto investidos de valores desiguais que uma mesma medida alcançou; por exemplo, Milton da Costa corresponderia a *c* face ao *d* materializado em Portinari.⁶

* * *

Para desfazermos o equívoco sobre as relações entre conceito e historicidade, foi preciso que entrássemos por um desvio. Alcançada sua função, voltemos à estrada principal: ela prossegue ao continuarmos a nos indagar sobre o caráter enigmático que Adorno concede à obra de arte enquanto tal. Para fazê-lo, precisamos recorrer antecipadamente à maneira como Adorno entende o papel da *mímesis*.

Mesmo que, para o filósofo, musicólogo e crítico literário alemão, a historicidade substituísse a indagação dos primeiros princípios, para que a dinâmica histórica oferecesse uma margem de entendimento era preciso que ela encontrasse, no homem, algum parâmetro que permitisse a sua compreensão. Segundo Michael Cahn, “os dois princípios universais [que] estruturam o universo conceitual de Adorno são a *mímesis*, como função correlativa, e a racionalidade, como fato integrante e estabilizador” (Cahn, M.: 1984, 36). Definidas por suas funções, a *mímesis* e a racionalidade anunciam o objeto específico da obra de arte, a qual, em virtude das alterações provocadas pela historicidade, não pode ser apreendida senão

dentro das coordenadas da sociedade que a engendra. Já aqui, contudo, nos defrontamos com a dificuldade preliminar no entendimento do texto adorniano: embora a sociedade a que se refere seja a ocidental *in totum*, o objeto de que cogita é a arte — sobretudo a musical, estendendo-a à literária — que se desenvolveu a partir do século XVIII. Na linha de Hegel — se não mais exatamente, de Schlegel e Hegel —, Adorno recusa-se a estabelecer uma concepção da arte que fosse válida em termos de *longue durée*. Lê-se nas primeiras páginas do texto:

A arte tem seu conceito na constelação historicamente mutante de momentos. Ela se opõe à definição. [...] A definição do que seja a arte é sempre estabelecida pelo que ela foi antes, mas se legitima apenas por aquilo em que se tornou, aberta para o que ela quer-se tornar e talvez possa tornar-se (Adorno, T. W.: 1970, 11-2 / 12-3).

Ora, desde suas primeiras frases, o momento destacado, na *Ästhetische Theorie*, encontra seu apogeu e seu naufrágio no entusiasmo e na frustração das vanguardas do princípio do século XX. Apogeu e naufrágio da arte autônoma, isto é, daquela que se emancipou da tutela religiosa e/ou mecenas. Emancipação que conduziria à “promessa de felicidade” que não se cumpriu porque não poderia cumprir-se, “pois a liberdade absoluta na arte, que é sempre a liberdade de um particular, entra em contradição com a situação perene de não liberdade no todo” (id., 9 / 11).

Pelas primeiríssimas páginas da *Ästhetische Theorie*, somos informados de que ali se tratará da arte autônoma, propriedade considerada irrevogável [(es) *bleibt ihre Autonomie irrevokabel*], apesar da “incerteza se a arte ainda é possível (*Ungewiß, ob Kunst überhaupt noch möglich sei*) (ib.,ib., 9-10 / 11). Tem-se pois o Ocidente como um todo, de que se refletirá sobre um momento, adiantando-se que o engano em que esse momento incorreu — prometer uma felicidade impossível porque contrastante com a não liberdade do conjunto — já define a condição da sociedade. Mas qual sociedade Adorno tem em mente? A do Ocidente como um todo absoluto ou aquela que é a contraface da arte autônoma? O autor parece não estar

interessado em combater as contradições mas, precisamente, em aguçá-las. É o que vemos pelo próprio título da obra cujo arcabouço sociológico é concebido como o lastro sócio-histórico de sua obra póstuma: *Dialektik der Aufklärung* (1947).

A contradição se inicia com a designação “Aufklärung”. Considerando que se tornou costumeiro tomar o termo como o correspondente a “siècle de lumières”, “século das luzes”, que não é senão o século XVIII, a tendência foi entender o título como “Dialética do iluminismo” ou “da ilustração”. Assim, por exemplo, procedeu o tradutor para o inglês, designando-o *Dialectic of enlightenment*. No entanto, no alemão cotidiano, *Aufklärung* também remete ao sentido comum de *Aufklären*, “esclarecer”. (O tradutor francês optou pela solução menos controversa, *Dialectique de la raison*, ao passo que o brasileiro, Guido de Almeida, preferiu a alternativa *Dialética do esclarecimento*.)

Pode-se supor que Adorno e Horkheimer procuravam estimular a ambiguidade, porquanto seus enunciados cabem tanto para a referência restrita ao século XVIII, como à absolutamente abrangente. (Mais adiante verificaremos que essa ambiguidade não é irrestrita.) Por enquanto, limitemo-nos a afirmar que, por um lado, a “*Aufklärung*” não era, de acordo com os autores citados, exclusiva ao pensamento iluminista, pois o tratamento que darão a conceitos centrais em sua obra, como razão e mito, é claramente totalizante. Além do mais, internamente imbricados, a razão, enquanto esclarecimento, se realiza pelo mito, que, ao se converter naquela, contamina o seu agressor:

Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo o conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e, ao julgá-los, ele cai na órbita do mito. [...] No mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido (Adorno, T. W. e Horkheimer, M.: 1947, 26).

A interação assim realizada tem como resultado o aumento do poder dos homens sobre as coisas: “O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder” (id., 24).

Nenhuma cláusula restritiva limita tais afirmações a algum momento determinado da história. Assim, se no “Excurso 1: Ulisses ou mito e esclarecimento”, declara-se que a “dialética do esclarecimento” está presente em Homero, na abertura do livro, em “O conceito de esclarecimento”, afirma-se algo comparável: “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber” (ib., 19).

Se as citações do “Excurso” não podem ser simplesmente superpostas à do princípio do livro é porque seria inconcebível retroagir o *desencantamento* weberiano aos tempos homéricos, bem como levar a cabo o questionamento da imaginação pelo saber. No entanto, se os sujeitos dos enunciados parecem inquestionavelmente diversos, o resultado da porfia em que se empenham é o mesmo: “O saber que é poder não conhece nenhuma barreira, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo” (ib., 20). Noutras palavras, fosse na Grécia do século VIII a.C., fosse na abertura dos tempos modernos, o embate entre mito e razão sempre teve por meta a separação entre o homem e a natureza, realizada pelo poder do homem sobre o que o circunda. Mas, se se pergunta de onde inferimos que a abertura de “O conceito de esclarecimento” concernia ao começo dos tempos modernos, a resposta não poderia ser mais imediata: o sujeito central das primeiras páginas do capítulo era nada menos do que Bacon. Recorde-se apenas o início da reflexão:

Apesar de seu alheamento à matemática, Bacon capturou bem a mentalidade da ciência que se fez depois dele. O casamento feliz entre o entendimento humano e a natureza das coisas que ele tem em mente é patriarcal: o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada (ib., 20).

Como figura emblemática do pensamento moderno, para Bacon os resquícios do mito, encarnados nos *idola* (da tribo, da caverna, do foro, do teatro), não podem ser senão destruídos; como meras projeções antropomórficas, hão de ser massacrados para que prepondere, como dirá a outra figura emblemática, o *cogito*, a razão. Dizimados então pelo esclarecimento, os mitos saem de cena; com eles, são “destruídas as distinções” — Zeus, sua coorte de divindades, e os homens com que os deuses se divertem — e “o mundo é submetido ao domínio dos homens” (ib., 23).

A vitória alcançada pelos continuadores de Bacon e Descartes, atingida pela conversão do mito em esclarecimento, e da natureza em objetividade manipulável pela técnica, permite, portanto, que Adorno e Horkheimer transitem entre momentos tão distantes da história e estabeleçam cruzamentos entre séculos tão afastados como se os fantasmas de outrora, contemporâneos dos heróis homéricos, já trouxessem no peito a cruz gamada.

Continuemos ainda por essa transversal. Se os argumentos acima destacados por não diferenciarem épocas tão distantes entre si não deixam de nos intrigar, a continuação da *Dialética* aumenta a surpresa e o embaraço: os autores não recuam em tomar o indivíduo burguês como categoria apropriada para aquele remoto passado. Tamanha *longue durée* é mais espantosa porque os autores eram os principais responsáveis por uma instituição, o *Institut für Sozialforschung*, que buscava combinar a pesquisa sociológica com o embasamento filosófico de cunho hegeliano-marxista. Mas a declaração de surpresa e espanto é menos relevante do que a formulação que a provoca:

Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês cujo conceito tem origem naquela autoafirmação unitária [...] (Adorno, T. W. e Horkheimer, M.: 1947, 53, grifo meu).

Não há tempo a perder com meus espantos. Referente à continuidade e ao alargamento da problemática do esclarecimento na contemporaneidade, ele pode ser assim sintetizado: é incomensurável o aumento da racionalidade técnica nos 22 anos que decorrem entre a publicação da *Dialética* e o livro inacabado. Se, enquanto princípio universal, dotado de uma disposição abstrata, a racionalidade se contrapõe à *mimesis*, a segunda passa a se restringir à arte; essa então é o refúgio ante o estado do mundo, embora seja incapaz de modificar a situação do mundo.

Se bem que a formulação não seja extraordinária, contém o risco de fazer supor que racionalidade e *mimesis* sejam princípios antinômicos. Essa não seria, por certo, a posição de Adorno. Pode-se mesmo considerar que, para ele, o grande impasse do “esclarecimento” consiste em que a *mimesis*, se não se articula à racionalidade, converte-se em uma figura pobre, em uma expressão sentimental, da mesma maneira que a “*ratio* sem *mimesis* se nega a si própria” (Adorno, T. W.: 1970, 489 / 364). Por efeito da interdependência, em um raro momento de esperança, Adorno concede à arte contemporânea o papel de preservar a racionalidade de ser contaminada pela reificação envolvente:

A correção, que a arte leva a cabo no princípio da razão autoconservadora, não se contrapõe simplesmente a ela, mas a correção da razão é representada pela correção imanente das obras de arte. Enquanto que a unidade das obras artísticas provém da violência que a razão exerce sobre as coisas, funda ela simultaneamente nas obras de arte a reconciliação dos seus momentos (id., 454 / 337).

Mas qual o preço a pagar pela gota de esperança? É possível que aqui o inacabamento da *Ästhetische Theorie* de fato a prejudique. A passagem citada é circundada de fragmentos, e ela mesma faz parte de um. Tem-se a sensação de que a seção que os organizadores da obra póstuma chamaram de “Paralipomena” (“Paralipômenos”) é formada por enunciados que não haviam alcançado a verbalização desejada. Mas é apenas uma suposição. Certo é que a promessa aludida, embora distante e não seja bem definida

como se verificaria a reconciliação dos momentos da arte com as coisas, choca-se com o sistematicamente observado na obra de fundo, a *Dialética*, e, de modo dominante, na obra póstuma. Como, por exemplo, conciliá-la com trecho da última seção que parece haver sido revista pelo autor? “[...] Numa época de total neutralização, a falsa reconciliação abre igualmente um caminho no domínio da pintura radicalmente abstrata: a arte figurativa presta-se à decoração mural do novo bem-estar” (ib., 166 / 127). Pode-se contestar que a remissão à *Dialética do esclarecimento* é, no caso, desnecessária, pois ambas as passagens têm por sujeito o que se processa na arte da modernidade.

A objeção não só é correta mas justifica uma retificação parcial. É indiscutível que a *Dialética* funciona como fundo de reserva para a interpretação sociológica do Ocidente. Também é indiscutível a insuficiência dessa reserva. Deve-se contudo introduzir a retificação de que, estejamos ou não de acordo com o recurso, Adorno entende a referência à *Aufklärung*, no título da obra de 1947, ora como algo geral, portanto como “entendimento”, ora como algo temporalmente restrito, portanto como “iluminismo”. Daí que, nos dois trechos citados imediatamente acima, a cena aludida é evidentemente a moderna. Nela, a praxis racional e o realce da produção individual levam ao primado do indivíduo desgarrado, se não anômico. O que equivale a dizer: progressivamente, a partir do século XVII, enfatizando-se cada vez mais desde os últimos séculos, a pressão da sociedade se cumpriu no sentido de negação da *mimesis* e na afirmação do que seria sua contrafação:

O anjo com a espada de fogo, que expulsou os homens do paraíso e os colocou no caminho do progresso técnico, é o próprio símbolo desse progresso. O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes, bem como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos — começando pela proibição de imagens na religião, passando pela proscricção social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim a uma pedagogia que desacostuma as crianças a serem infantis — é a própria condição da civilização. A energia psíquica mobilizada pelo

antissemitismo político é [a] idiosincrasia racionalizada. [...] O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e de todo o aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético (Adorno, T. W. e Horkheimer, M.: 1947, 168-9 e 171-2).

A *mimesis* é não só negada, confundida com as manifestações dos *ídola* ironizados e detestados por Bacon quanto relegada à justificação da violência. E a recorrência às duas passagens da *Dialética* não só acentua o contraste com o trecho dos “Paralipômenos” como dá uma falsa ideia de como Adorno interpreta o fenômeno da *mimesis*. O mal-entendido decorre de não atinarmos com o sentido que Adorno emprestaria à *mimesis* caso não tivémos antes em conta todo o arcabouço de sua argumentação.

Atente-se que o que se acaba de dizer sobre a deformação a que é submetida a *mimesis* não declara qual sua concepção por Adorno, senão que a pressão por ela sofrida. Essa pressão se mostra operante de acordo com a ambiguidade com que o termo *Aufklärung* é empregado — em sua acepção temporal mais ampla, “entendimento”; em sua acepção restrita, “legado do iluminismo”.

Retomemos a reflexão a partir do ponto em que era referida a antítese crescente no capitalismo de pós-guerra: cada vez mais instrumental, a razão está a serviço de uma sociedade administrada, reificadora das relações humanas. A antítese concretiza-se na relação entre teoria e arte.

Parta-se da afirmação cujo teor já era esperável:

A arte é refúgio do comportamento mimético. Nela, o sujeito expõe-se, em graus mutáveis da sua autonomia, ao seu outro, dele separado e, no entanto, não inteiramente separado. A sua recusa das práticas mágicas, dos seus antepassados, implica participação na racionalidade. Que ela, algo de mimético, seja possível no seio da racionalidade e se sirva dos seus meios, é uma reação à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado (Adorno, T. W.: 1970, 86 / 68).

Ora, como, na *mimesis*, não há efetiva “participação na racionalidade”, nasce a esperança de que a obra de arte precise recorrer a uma margem de racionalidade que contrariaria a dominante. Mas a esperança logo se desvanece, porque a passagem, que a princípio nos pareceria tão clara, supõe que tenha sido feito um exame acurado da sociedade sob o capitalismo avançado que justificasse a arte mostrar-se como *antídoto da irracionalidade*. Mas que fundamentos comprovam que a sociedade contemporânea é irracionalmente regida? Não seria mais prudente dizer que ela tende a isso ou que é uma razão suicida? Recorde-se objeção já feita a propósito da *Dialética do esclarecimento*: acentuava-se a estranha homologia entre a ênfase na historicidade, que tornava ociosa a conceituação da arte, e a afirmação, quase sempre absoluta, do bloco uno que o Ocidente constituiria, desde os tempos homéricos até ao desdobramento do pensamento moderno. Caso não se trate de *ter fé* em uma corrente do pensamento, a sensação de falta de demonstração converte-se em mal-estar. Esse, de sua parte, aumenta, na *Ästhetische Theorie*, não só porque servirá de base para os juízos estéticos então estabelecidos sobre a arte dita autônoma, como por supor o caráter absoluto que o capitalismo administrado teria assumido. Esta razão é suficiente para não nos contentarmos com o comentário oferecido à *Dialética*. Condensem, pois, alguns dos argumentos que se oferecem contra o andamento paratático da *Ästhetische Theorie*.

Toda a *Ästhetische Theorie* tem por suposto que o capitalismo avançado — e o será muito mais depois da queda da União Soviética e de haver assumido a forma híbrida da variante chinesa — tem o caráter de absolutamente administrado, com a reificação e o fetichismo assumindo uma feição sem precedentes.⁷ Esta é uma lei tão dura que se tornam frequentes passagens como:

Para subsistir no meio dos aspectos mais extremos e sombrios da realidade, as obras de arte, que não querem vender-se como consolação, deviam tornar-se semelhantes a eles.

Hoje em dia, a arte radical significa arte sombria, negra como sua cor fundamental (Adorno, T. W.: 1970, 65 / 53).

A arte é infinitamente difícil porque [...] ao assemelhar-se às coisas reais, adapta-se, no entanto, à reificação, contra a qual protesta: o *engagement* torna-se hoje, de modo inevitável, uma concessão estética (id., 159 / 123).

As passagens reiteram o caráter de domínio absoluto da sociedade administrada e a falsidade que macula as obras que de algum modo o escondem. Com isso, abre-se um problema para a própria arte que adere à vocação sombria de seu tempo: “Por certo, numa época de total neutralização, a falsa reconciliação abre igualmente um caminho no domínio da pintura radicalmente abstrata (*radikal abstracter Malerei*): a arte não figurativa presta-se à decoração mural do novo bem-estar” (ib., 340 / 257). Tanto a obra que opta pelo meio-termo como a que radicaliza a abolição do mundo externo igualmente se tornam cúmplices da sociedade que as envolve. Como considerar que ambas as citações não são contraditadas pelo que excepcionalmente irradia da passagem dos “Paralipômenos”?

A correção, que a arte leva a cabo no princípio da razão autoconservadora, não se contrapõe simplesmente a ela, mas a correção da razão é representada pela correção imanente das obras de arte. Enquanto que a unidade das obras artísticas provém da violência que a razão exerce sobre as coisas, funda ela simultaneamente nas obras de arte a reconciliação dos seus momentos (ib., 454 / 337).

De tal modo, em Adorno sociedade contemporânea e arte autônoma estão imbricadas que os qualificativos valem igualmente para as duas. Esses qualificativos são de imediato assim nomeados: (a) têm o caráter de afirmações absolutas, semelhantes a epigramas axiomáticos; (b) são, em decorrência, contraditórios. Se o conjunto paratático assume um formato constelar, a constelação que constitui é estabelecida por estrelas de

composição diversa, se não antitética. O que se diga contra tal absolutismo e a indiferença do autor ante suas contradições — supondo-se que as reconhecesse — valeriam, por conseguinte, tanto no que declara sobre a sociedade quanto no que reserva para a arte. Para efeito de clareza, observe-se o tratamento que a lógica recebe nos textos especificamente dirigidos à arte. Concentremo-nos nos argumentos propostos por Albrecht Wellmer e Rüdiger Bubner.

Podemos verificá-lo por dois modos: (a) pelo contraste entre a maneira como é formulada em Kant a experiência da beleza e o caráter apofântico — ou seja, o juízo é estabelecido sem a preocupação de demonstrar sua veracidade — que assume em Adorno: “A ideia de Kant de caracterizar a experiência da beleza em termos de um jogo indefinido e livre da imaginação com o entendimento é por certo irreconciliável com a estética apofântica da verdade, pois o jogo livre das *faculdades* consiste precisamente em *não* se supor que é fixado como uma relação determinada entre conceito e intuição” (Wellmer, A.: 1991, 28); (b) por questionar sobre o uso (e abuso) da afirmação de verdade contida na obra de arte — em Adorno, ela aparece nas frequentes referências ao “conteúdo de verdade” (*Wahrheitsgehalt*): “A verdade pode ser atribuída à arte apenas em um sentido metafórico”. Por isso, “em qualquer disputa sobre a verdade ou a falsidade sobre os constructos estéticos, que é também uma disputa sobre a qualidade estética desses constructos, os participantes têm de trazer a sua própria experiência para lastrear a discussão” (ib., 27). Ora, é a relativização da verdade trazida por essa indispensável interferência da experiência do receptor que é sumariamente descartada por Adorno. O epigrama passa então a soar como um *Diktat*. Nas próprias palavras de Adorno “O conceito de deleite da arte como [dela] constitutivo deve ser eliminado” (Adorno, T. W.: 1970, 30 / 27). É certo que um pouco antes tinha admitido que “se a última marca de deleite fosse extirpada, apareceria a pergunta embaraçosa: para que, em suma, servem (*sind*) as obras de arte?” (id., 27 / 24). Mas Adorno não se deixa desviar pela concessão e, páginas adiante, encerra o argumento: “A

negação [isto é, a negatividade na arte autônoma] pode-se transformar em prazer, não no positivo (*nicht ins Positive*)” (ib., 67 / 54).

Desde que se conceda que a dissociação entre prazer e “positivo” faz sentido, pode-se admitir que tenha razão em face de um Kafka, de um Beckett, de um Schoenberg, integrantes de seu panteão de heróis. Porém quem mais estaria livre da identificação duplamente preconceituosa entre o deleite e o “culinário”? Apenas a assinalando, atentemos para o comentário mais incisivo de Bubner:

A questão que nos ocupa visa às razões que levaram Adorno à superação final da teoria na estética. Propô-la significa não aceitar a recusa de Adorno em revelar suas premissas, assim como seu veredicto de que ela há de ser aceita como tal (*in Kauf zu nehmen*). Tal sugestão, puramente estilística, não só interdita que se toque na armação preciosa do texto: ela é, em princípio, uma manifestação sofística e pouco tem a ver com a substância filosófica. [...] A redução dos fundamentos teóricos ao silêncio que leva ao tipo de teoria que Adorno defende, torna implausível a teoria como tal. [...] De fato, Adorno explica a motivação deste silêncio. Ele argumenta historicamente (*Er argumentiert historisch*): *a exigência de especificar os fundamentos pressupostos pela teorização decorre da superestima idealista e passada da filosofia e ainda se deixa levar pela ilusão de que o pensamento tem um princípio absoluto* (Bubner, R.: 1989, 71-2, grifo meu).

A justificação oferecida para a falta de questionamento de suas próprias afirmações termina sendo uma mistificação auto(des)orientadora. Seus efeitos nocivos talvez só não tenham sido maiores pela própria dificuldade de acesso ao texto adorniano, pois “de acordo com esta tese, a ideologia tornou-se tão totalizante que não há maneira de escapar dela. [...] A simples afirmação do que é submete-se à mistificação pois deixa de acrescentar que tudo que é não deveria ser de todo” (id., 74).

Bubner introduz um elemento em que ainda não se havia tocado: por que, para Adorno, a teoria, enquanto argumento filosoficamente armado, deveria ceder a vez à estética? A resposta, contudo, já estava encaminhada desde que se notou a dependência que a obra póstuma guarda face à

Dialética do esclarecimento. Tal dependência não deixa de ser surpreendente não era o autor um duplo de sociólogo e filósofo? Os que partilharam dessa congeminação, sobretudo entre os pensadores que sofreram o impacto de *História e consciência de classe* (1923) de Lukács, costumam ressaltar a categoria da totalidade. Na *Ästhetische Theorie*, a totalidade funciona como um bumerangue:

Em face da superioridade de força do que se nos defronta, resta como única reação a estrita negatividade. Por efeito do contágio ideológico atual que se impõe à teoria, a teoria é forçada em tudo à denúncia indistinta do ideológico (ib.).

A gravidade da conclusão não é notada apenas por um comentador:

Adorno concebe a sociedade contemporânea como uma totalidade funcional, cuja estrutura abstrata governa um processo de troca dominadora. [...] Segundo Adorno, tal sociedade exhibe uma coerência total, no sentido de que todos os membros devem-se submeter à lei da troca para que possam sobreviver (Zuidevaart, L.: 1991, 86)

Do mesmo modo, embora se referisse tão só à *Dialética do esclarecimento*, Habermas escrevia:

Já a separação dos domínios culturais, o colapso da razão substantiva ainda incorporada na religião e na metafísica, de tal modo debilita os momentos da razão (enquanto isolados e destituídos de sua coerência) que eles regridem a uma racionalidade a serviço da autopreservação selvagem. Na modernidade cultural, a razão é definitivamente despida de sua pretensão de validade e assimilada ao puro poder (Habermas, J.: 1985, 112).

Tendo em conta a anterioridade do texto de Habermas, pode-se tomá-lo como ponto de partida da crítica contundente que temos endossado. Mas, se se considera ser conhecida sua divergência entre ele e Adorno, não se poderia declarar que a objeção que acatamos era previamente viciada? Só

aparentemente a objeção seria razoável. É certo que a “ação comunicativa” proposta por Habermas é o verdadeiro antípoda da terceira via — afinal, nunca bem definida — proposta para a escrita analítica da arte por Adorno. Mas a lição passível de ser extraída de Albrecht Wellmer merece ser considerada. Sua novidade não está em que Wellmer convertesse a razão comunicativa de Habermas em estandarte contra a posição adorniana. Sua relevância, para nosso argumento, estava em algumas das consequências que extraía do autoenclausuramento resultante da obra em discussão. Já nos referimos à questão do “conteúdo de verdade”. Ao passo que sua incidência é constante na *Ästhetische Theorie*, em instante algum o autor sequer se aproxima de seu esclarecimento conceitual, em choque com a verificação, de fato bem elementar, de que a verdade só pode ser atribuída à obra de arte em um sentido metafórico. Da arbitrariedade resulta não apenas a lacuna lamentada por qualquer leitura séria da obra, mas o autoenclausuramento que motiva a observação de Wellmer:

A transformação da “instituição da arte” não pode implicar a abolição da “cultura de especialistas” mas antes conduziria ao estabelecimento de uma rede mais firme de articulações entre a cultura de especialistas e, por um lado, o mundo da vida, e, por outro, da cultura de especialistas e a arte popular (Wellmer, A.: 1991, 31).

Embora a passagem admitisse um desdobramento mais extenso, limitemo-nos a notar que, para Adorno, as propriedades da arte autônoma rejeitam *in totum* toda a arte industrial, seja no sentido estrito do termo, como o cinema, seja no sentido pejorativo, como toda música não regida pelos padrões da dissonância e seus descendentes. Por ora, contentemo-nos em registrar:

Parece-me que onde Adorno efetua julgamentos como estes o que está sendo expresso não é só uma crítica legítima da indústria da cultura, mas também um preconceito tradicionalista que, de modo semelhante, o impediu de reconhecer os elementos produtivos na interpretação da cultura de massa por Benjamin (id., 32).

Contentemo-nos em sintetizar o que foi dito por um enunciado com três qualificativos: a reflexão estética proposta por Adorno pode ser descrita como *autoritária*, *dogmática*, se não mesmo, próxima do *teológico*. Autoritária tanto mais porque dogmática. Adorno nos leva a entender que o pessimismo não é antídoto contra o dogmatismo. Consideremos umas mínimas passagens de uma “constelação” que se estende por quatro páginas:

A nova arte é tão abstrata como, na verdade, se tornaram as relações dos homens. As categorias do realismo e do simbolismo estão igualmente fora de curso. Porque a proscricção da realidade externa quanto aos sujeitos e suas formas de reação tornou-se absoluta, a arte pode ainda se lhe opor fazendo-se semelhante a ela (Adorno, T. W.: 1970, 53 / 44).

É certo que a continuação imediata da passagem ganha em força persuasiva pelo exemplo de Samuel Beckett:

Mas, do ponto zero (*auf dem Nullpunkt*) em que a prosa de Beckett põe em ação a sua natureza, com as forças do infinitamente pequeno da física, brota um segundo mundo de imagens, tão sinistro como rico, concentrado de experiências históricas que, na sua imediatidade, não atingem o decisivo, isto é, o esvaziamento do sujeito e da realidade (ib.).

Na condensação adorniana, inscrevem-se vários planos de direções divergentes. Assim, por que a frase “a nova arte [...] semelhante a ela” não poderia ser entendida como decorrente de um irrevogável determinismo? Responda-se que, contra tal hipótese, levanta-se todo o livro. Mas não é menos correto que ainda aí apresentará formulações que respaldariam uma interpretação determinista. Mas o bom juízo que nos fazemos da inteligência de Adorno não permitiria aceitá-lo. A terceira frase, no entanto — “porque a proscricção da realidade [...] do sujeito e da realidade” —, repõe a questão de modo menos descartável: a única maneira à disposição da arte

para enfrentar a reificação é fazer-se igual a ela. E o embaraço ainda cresce ante formulação pertencente ao mesmo longo parágrafo:

A sombra do radicalismo autárquico da arte é seu caráter inofensivo, a absoluta composição das cores limitada ao papel pintado. Por isso o radicalismo estético, que socialmente não implica custos excessivos, tem de pagar, hoje em dia, que os hotéis americanos sejam decorados com quadros abstratos *à la manière de...* O radicalismo deixou de ser radical. *Entre os perigos da arte nova o pior é sua falta de periculosidade* (ib., 51 / 42, grifo meu).

Braque, Mondrian, Miró, teriam menos culpa porque, sendo seus quadros muito caros, os hotéis, ainda que de luxo, teriam de se contentar com suas cópias? Mas, se Adorno pensasse na decoração dos escritórios dos *big shots* que não se contentam com cópias? Em suma, o tornar-se a obra tão abstrata quanto a realidade que a hostiliza não impede que “a sombra do radicalismo autárquico [seja] sua inofensividade”. A ideologização da vida tornou-se tamanha que, na interpretação de Adorno, o determinismo se confunde com o fatalismo.

Sem que o fatalismo determinista seja descartado, pode-se contudo também pensar que os elementos em choque formam uma complexa dialética: ao absorver a reificação, a obra a evidencia. Estabelece-se um jogo de antinomias. Se a obra autônoma pode ser trancafiada no serralho do banqueiro, por outro lado, a prosa de um Beckett capta um concentrado de experiências, que, em sua imediaticidade, isto é, *antes de sua apropriação pelo romancista e dramaturgo, não estampava o dado decisivo: o esvaziamento do sujeito e da realidade*. Acrescenta-se um *dado a mais*, que não cabe na cifra do cheque com que a obra foi adquirida. Esse *a mais* é tudo que a obra de arte ainda pode fazer, sem que diminua a opressão da realidade. (Aqui, não discordamos de Adorno.)

O ganho alcançado por tantas idas e vindas, por tanto questionamento de um texto que parece procurar a impenetrabilidade está em que assim nos candidatamos a entender as razões da frase talvez decisiva: “É central nas

antinomias atuais que a arte deva ser e pretenda ser utopia e tanto mais decididamente quanto mais a relação real das funções obstrui a utopia; que ela, porém, para que não traia a utopia por meio da aparência e da consolação, não deva ser utopia” (ib., 55 / 45).

A frase que tomamos como central termina por afirmar: para que a arte se mantenha autônoma precisa fazer-se semelhante ao que lhe é interdito; deste modo ela assume a aparência de uma utopia, sabendo, contudo, que não pode cumprir sua promessa. A arte contemporânea que simula o acorde utópico dela com o mundo não passaria de consolação estúpida e venal. Em consequência, a pergunta se essa reflexão teria um caráter dogmático e autoritário receberia uma resposta negativa. Mas, considerando que a conclusão é extraída do exame de apenas uma das “constelações” — isto é, de apenas um dos blocos expositivos — haverá de se acrescentar que aquela conclusão só seria de fato válida se reiterada ao menos por uma parte bastante maior do livro. Por isso mesmo não se deve calar um aspecto não tão positivo: todo o jogo estabelecido entre as antinomias, para cujo resultado foi decisivo a passagem para o elemento concreto — o exemplo de Beckett — parte do suposto de um elemento não sujeito a demonstração; é ele nada menos que é a sociedade contemporânea em peso que obriga a arte a submeter-se ao desenho em que nos detivemos. A propósito dessa afirmação taxativa, bloco de metal sem brechas, não há como falar senão em aporia. Esta é, com efeito, a aporia fundamental e primeiríssima de Adorno. Mantida intacta, ela assegura o caráter autoritário e dogmático que é o seu.

Uma derradeira observação. O excesso de realidade, ao destruir o sujeito, é “o elemento artístico na antiarte”. Aparentemente, o sentido da frase é claro: como mostra o exemplo de Beckett, sua linguagem voluntariamente empobrecida, suas figuras que fundem o grotesco com o clownesco são, no entanto, a garantia da manutenção de um grão de arte na antiarte. Mas a impressão de clareza se turva quando nos indagamos: como Adorno entenderia que a antiarte guardaria um lastro de arte? Podemos apenas

intuir que ela estará próxima do que ainda chamará de *Entkunstung* (literalmente, desartisticidade).

Aproveitando que a estranha palavra ainda não aparece, continuemos o exame, como se não desconfiássemos de sua relevância. Diremos então: se a afirmação do caráter autoritário e dogmático de Adorno ainda pode ser provisoriamente posto de lado, a mesma solução já não será provável acerca de seu tom *teológico*. No entanto, é a própria questão que parecerá absurda. Como supor que a obra mais intensa de um dos pensadores de esquerda mais conhecidos do século xx contenha um aspecto teológico? Para refutá-lo não bastaria recordar que suas discordâncias com Walter Benjamin se relacionavam com a presença evidente de um filão teológico na reflexão do último?

Vejamos que nos declaram uns tantos textos:

À medida que as obras de arte são, postulam a existência de um não existente e, deste modo, entram em conflito com a sua não presença real (*Nichtvorhandensein*). Este conflito não deve ser pensado conforme o modo de representação dos fãs do jazz: o que não se lhes ajusta a seu esporte seria inoportuno por sua incompatibilidade com o mundo desencantado. Pois só é verdade o que não se conforma a este mundo (Adorno, T. W.: 1970, 93 / 74).

A exemplo do que sucedia na passagem já citada sobre Beckett (cf. Adorno: 1970, 53 / 44), porém com efeito contrário, o sujeito aconceitual — a concretização do jazz — acentua o cunho “teológico” do enunciado; ele resulta da radicalização da negatividade que cerca a arte autônoma. Quero dizer: diante da obra de Beckett e dos fãs do jazz, Adorno sabe de antemão como dispô-los valorativamente. Aquela contém um concentrado de experiências que explicita o esvaziamento do sujeito e da realidade, sem que se confunda com esse esvaziamento. O oposto sucede quanto ao jazz. Mas por que o que apreciam os *Jazz fans* é visto à maneira de um esporte?! Consideramos que a diferenciação apriorística não é apenas dogmática mas “teológica” porque o dogma assume as dimensões do transcendente.

A hostilidade de Adorno ao jazz é bastante séria para que a utilizemos apenas para tornar mais compreensível a sua dimensão “teológica”. O juízo terminantemente negativo sobre o jazz remonta a 1953, em texto republicado em 1955 (cf. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*). A frase final da passagem acima — “*Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt*” [pois só é verdadeiro o que não se ajusta a este mundo] — só não poderia ser considerada a tradução para o alemão moderno de um teólogo da Alta Idade Média porque teria de ser admitido que o autor traduzido dispusesse de algo correspondente à “dialética negativa”.

A *Ästhetische Theorie* já chega a seu décimo capítulo, intitulado “Para uma teoria da obra de arte”, quando reencontramos o mesmíssimo acorde “teológico”:

À medida que as obras de arte se separam do mundo empírico, de seu enfaticamente outro, patenteiam que este mesmo mundo deve transformar-se, esquemas não conscientes de sua transformação (id., 264 / 201).

O padrão interpretativo que preside a formulação é o mesmo que impera desde a primeira página. O real é unanimemente um desastre, as obras de arte são os “esquemas não conscientes de sua transformação”. É verdade que, literalmente, a conexão verbal “são” não aparece. Mas não vejo outro modo de articular o final da passagem com seu todo. Supondo então que estes *bewußtlose Schemata* manifestem a negatividade da obra autônoma seria de se perguntar que esquemas apresentariam para o modo como deveria ser o mundo. Ou seja, ao radicalizar o confronto da arte autônoma com a sociedade contemporânea, Adorno propõe o reverso de uma teoria imitativa da arte. Averso da *imitatio* que, sendo conforme ao reverso do mundo real, é uma *imitatio* pelo avesso. Em termos teológicos, Deus está ausente do mundo; porém, se formos capazes de criar uma configuração contrária de mundo, a presença do divino tornar-se-á admissível.

A última passagem escolhida aparece no último capítulo que supomos tenha passado pela revisão do autor. Não deixa de ser com algum espanto

que lemos:

A purificação dos afetos na *Poética* aristotélica, na verdade, já não professa interesses tão declarados de dominação, mas os mantém na medida em que seu ideal de sublimação delega à arte instaurar a aparência estética (*der ästhetische Schein*) como liberação substitutiva (*Ersatzbefriedigung*), em vez da liberação corporal dos instintos e necessidades do público visado: a catarse é uma ação purificadora contra as emoções, de acordo com a repressão (ib., 354 / 266).

Não sei o que mais aturde na afirmação. Sabe-se que a questão da catarse é uma das mais complicadas no texto da *Poética*. Mas não assim para Adorno. Contrapondo a lição aristotélica ao “rancor totalitário” de Platão contra a arte, é certo que admite que a purificação dos afetos já não exprime tão diretamente os interesses de dominação. Mas a concessão é quase insignificante: a catarse mantém a vigilância sobre a arte e conserva sua convergência com a repressão.⁸

Como se explicaria a repetição de um clichê tão grosseiro em um pensamento sofisticado? A influência de Hegel não criaria uma atmosfera favorável a formulações teológicas? A respeito, parece interessante observar que já se notou a influência de Hegel ter levado um crítico contemporâneo a Adorno, Erich Auerbach, a aproximar-se da formulação teológica⁹ de Tertuliano. No caso presente, é suficiente considerar que a abertura para o plano teológico por Adorno resultava de seu próprio modo de pensar. Ou seja: tendo afirmado o caráter totalizante que o ideológico assume no capitalismo avançado, Adorno prescindia de outras pesquisas para dele inferir o tipo de arte que responderia positivamente aos dilemas de seu tempo.

À afirmação não sujeita a questionamentos, acrescenta-se uma segunda. Embora já a tenhamos analisado, vale reiterar a descrição. Dada a dependência histórica do conceito de arte — “a arte tem seu conceito na constelação de momentos historicamente mutáveis. Ela se opõe à definição” (Adorno, T. W.: 1970: 11/ 12), a demonstração, tendo no seu horizonte uma

aproximação conceitual, seria não só ociosa, senão que contrária à disposição da arte. Estamos de acordo com a dura crítica feita por Bubner. Em decorrência do que lhe parece um procedimento estéril, Adorno assenta sua teorização da arte em uma argumentação que, sob a influência de Benjamin, chamava de constelar ou configuracional. Em vez de procedimentos demonstrativos, armam-se enormes blocos paratáticos, em que a tensão entre afirmações conflitivas, muitas vezes contraditórias, ora se resolve positivamente, ora permanece em estado enigmático, se não mesmo antitético. Importa-nos menos o resultado do processo do que sua natureza paratática. Ao desdenhar a reflexão estabelecida sobre cadeias lógicas, Adorno torna-se cativo de seus próprios axiomas. Daí, por exemplo, a condenação da catarse aristotélica. Como nos surpreende que chegasse a esse resultado se mantivera incólume o axioma estabelecido desde a *Dialética do esclarecimento*? Uma experiência que estimula o alívio da dor, que provoca “piedade e terror”, só poderia ser por ele identificada como própria à arte compensatória. Ora, essa conclusão e, de modo mais amplo, o procedimento que ela concretiza é tanto mais grave porque se desenvolve a propósito da experiência estética, em que a ênfase inicial na subjetividade nunca perde por completo a marca subjetiva. Em consequência, a crítica adorniana funda-se na justificação que ela encontra em si mesma, transformada em prova da objetividade do que analisa. Uma intérprete tão simpática à sua obra como Shierry Weber Nicholzen não deixa de designar sua análise de “nominalismo subjetivo” (Nicholzen, S. W.: 1997, 25-6).

Como é próprio de um pensamento que não questiona seu axiomatismo, a defesa intransigente de Adorno de alguns artistas e escritores da alta modernidade é prejudicada por seu não menos intransigente ataque quer do jazz, quer de Stravinsky, quer indistintamente da indústria cultural. Daí deriva a acusação de ser um tradicionalista, e da arbitrariedade em contrapor Schoenberg a Stravinsky. Um musicólogo da qualidade de Charles

Rosen define sua posição como “um absurdo preconceito antieslavo” (Rosen, C.: 2002, 61). O modo de argumentação pelo qual Adorno optou não lhe permitiu que se retificasse.

A rigidez da arbitrariedade que em Adorno se faz presente é acentuada por seu desprezo ante o papel da recepção. (Não sei até que ponto Adorno reagia aos postulados da Escola de Konstanz, pois os primeiros textos capitais de Hans Robert Jauß e Wolfgang Iser são quase absolutamente contemporâneos de sua obra inacabada: 1969 e 1970). As características já assinaladas em seu texto se confundem com o que se costuma chamar de crítica imanente: “[...] A relação da arte com a sociedade não há de ser procurada predominantemente na esfera da recepção. Essa é anterior: situa-se na produção. O interesse na decifração social da arte deve dirigir-se à produção [...]” (Adorno, T. W.: 1970, 338-9 / 256).

A formulação da frase deixa claro que Adorno respondia a um tipo de abordagem que desprezava. Teria razão se argumentasse contra certa sociologia da literatura que vigorara na França. Porém é mais provável que se referisse às propostas da Escola de Konstanz, sendo seu entendimento bastante superficial, pois mesmo em Jauß, cuja reflexão não é teoricamente relevante, era absurdo supor que propusesse ou se contentasse com “a constatação e classificação” (*Ermittlung und Klassifizierung*) dos efeitos. Em Wolfgang Iser, o efeito (*Wirkung*) era sim entendido como parte integrante da obra. Abria-se com isso a possibilidade de justificar-se um leque de interpretações internamente divergentes, pois o efeito, supondo que a obra contém um vazio constitutivo, impede que se tome certa interpretação como *a justa*. Entendida de maneira adequada, a concepção de Iser teria sido útil contra a tendência dogmática cultivada por Adorno.

O delineamento acima é bastante para se compreenderem as linhas gerais da abordagem adorniana. Podemos ir mais depressa.

Já observamos que a *Ästhetische Theorie* tem como quase exclusivo objeto a arte autônoma. Por isso a afirmação localizada quase no começo da obra não deve ser entendida senão quanto à arte da modernidade: “A arte é a

antítese social da sociedade e não deve ser deduzida imediatamente dessa” (id., 19 / 19). Conquanto o item em que se encontra a passagem tenha por objeto a teoria psicanalítica da arte, não é arbitrário estendê-la à variante marxista praticada por Lukács. Diria mais, sua veemência antes se explica pela oposição à linha do marxismo soviético, a que o crítico húngaro emprestava o prestígio de seu nome:

Antes da emancipação do sujeito, era incontestável que, em certo sentido, a arte fosse, mais imediatamente do que depois, um produto social. Sua autonomia e independência frente à sociedade era função da consciência burguesa da liberdade, por sua vez ligada à estrutura social. [...] O associal da arte é a negação determinada de determinada sociedade. [...] Somente por sua força de resistência social a arte mantém-se na vida [*am Leben*]; se não se reifica, converte-se em mercadoria. Sua contribuição à sociedade não se dá pela comunicação com ela, senão por algo muito mediatizado, pela resistência pela qual o desenvolvimento intraestético reproduz o social, sem que seja sua imitação. [...] O social na arte é seu movimento imanente contra a sociedade, não a sua tomada de posição manifesta (ib., 334-6 / 253-4).

A primeira afirmação ainda poderia ser aceita por alguém de pensamento conservador. Já a passagem posterior ao primeiro corte poderia contar com o endosso de alguém que discorda de Adorno. A cada interrupção, assinalada pelos colchetes, corresponde um passo a mais de divergência com o marxismo soviético. Desta maneira se o penúltimo colchete contaria com a repulsa de Lukács, o último iria além dela e passa a ter por alvo o teatro engajado de B. Brecht.

Ao afastamento referido, por seu turno, corresponde o endosso sem reservas de certa arte de vanguarda e/ou sua descendência, repelida pela vertente soviética como fruto da decadência burguesa. Na discrepância que se distende, as duas posições são bastante antagônicas. A abordagem psicanalítica não mereceria de Adorno tanta atenção quanto aquela que lhe era tanto mais oposta porque pareceria concorrer com a sua, como a detentora da verdade. Na linha em que domina o princípio da *Nachahmung*

[imitação], imperava o realismo socialista; na adorniana, algo tão extremo que seu autor sequer ousará definir: a *Entkunstung* [desartisticidade]. Apenas conseguimos vislumbrar o sentido de sua orientação: se a arte autônoma, para responder intraesteticamente à sociedade que a rejeita e é por ela rejeitada, voluntariamente se reifica, isto é, assume uma linguagem pobre, escolhe personagens turvos e toscos, privilegia, com o cubismo, o *collage* e a paródia, em suma, explicita e concretiza a aproximação feita pelo próprio Adorno — “a constelação animal/louco/*clown* é uma das camadas fundamentais da arte” (ib., 182 / 140) — é porque assume um direcionamento antitético a si mesma, aproximando-a do miserável, do aleijado e enjeitado. No fim da escuridão do túnel não é alguma luz que se avista, senão que a *Entkunstung*. A pista é sugestiva. Lamente-se que talvez o apego à categoria da totalidade o impedisse de desenvolvê-la. Adorno conceberia a *Entkunstung* como uma ameaça possível ou como algo que já se encontra configurado? Mais do que definida por medidas de estilo, não ainda abarcaria, ao lado da atuação de personalidades “obsedadas pela ambição da arte, mesmo quando a emporcalham”, a que David Kuspit se refere, figuras contraditórias (Kuspit, D.: 2004, 78), a exemplo de Marcel Duchamp e Andy Warhol?

Se a hipótese tiver sentido, a *Entkunstung* adorniana é o ponto final da arte autônoma e negativa — melhor dito, daquela que, com Marcel Duchamp, inicia sua inflexão para a arte integrada ao mercado, de que deriva o êxito de Warhol. Se isso for aceitável, a tensão que perpassa toda a *Ästhetische Theorie*, consistente em um pessimismo avassalador sobre um resto utópico, cada vez mais sombrio, termina com a dissolução desse resto. Não se pode contudo esquecer que essa tensão foi montada por um modo argumentativo tão vulnerável que Christoph Menke parte do princípio que a afirmação da negatividade da arte, tal como executada pela *Ästhetische Theorie*, precisaria ser refeita por uma argumentação completamente distinta. Antes de considerá-la, consideremos o papel que a *mimesis* aí desempenha.

1.1.1. A mimesis na Teoria estética adorniana

Já era previsível o que de fato sucede: a *Ästhetische Theorie* sequer tenta conceituar a *mimesis*. Isso não deixa de ser lamentável, pois Adorno tem o mérito de, com a exceção do pequeno e cabalístico texto de Walter Benjamin, “Sobre a faculdade mimética” [*Über das mimetische Vermögen*] (1933), ter sido o primeiro pensador da arte a retirar a *mimesis* do ostracismo que lhe fora imposto desde a afirmação da autonomia da arte, sem tampouco recair na reformatação hegeliano-marxista da *imitatio*. Tampouco surpreende que à ausência de conceituação corresponda um conjunto de incidências que funcionam como raios que partissem de um centro vazio. Nenhum destes senões, contudo, impede que, pela leitura atenta da *Ästhetische Theorie*, se perceba a importância que tem o fenômeno da *mimesis* para sua concepção da arte. A dificuldade estará sim em estabelecer um centro de convergência para entradas de direções tão diversificadas. (O interessado encontrará em Shierry Weber Nicholsen um levantamento das referências, cf. Nicholsen, S. W.: 1997, 146-7.)

Para que se tenha em conta o *imbroglio* a desmanchar, vejam-se os rumos que Adorno empresta ao fenômeno da *mimesis*. Michael Cahn destaca o sentido de passagem como: “O comportamento mimético deve haver precedido as imagens primitivas, *que se faziam semelhantes a algo diferente (das sich selbst einem Anderen Gleichmachen)*, sem que isso coincidisse completamente com a superstição de uma influência direta” (Adorno, T. W.: 1970, 487 / 362, grifo meu). A frase que sublinho pertence à família daquelas em que Adorno ressaltava o mecanismo de reificação que servia para que o animal — não só o camaleão mas também o homem — usasse o mimetismo como defesa contra a morte. E Cahn comentava:

Este mecanismo de inversão no mimetismo, pelo qual um meio para a sobrevivência involuntariamente se converte em uma compulsão reificadora mortal [*into a deadly*

reification-compulsion] é um aspecto básico da concepção de *mimesis* em Adorno (Cahn, M.: 1984, 33).

O comentário se fundamenta em um dado zoológico — a capacidade que tem o animal de, fingindo ser outro, enganar o adversário — combinado a uma observação psicanalítica que Cahn já encontrava na *Dialética do esclarecimento*: “Por uma espécie de reificação literal [*Verdinglichung*], este sobrevivente mimético escapa da morte fingindo-se morto” (id., ib.).

Por derivação do mimetismo animal, o entendimento da relação entre *mimesis* e magia torna-se inverso à compreensão habitual. De acordo com essa última, o componente mimético na magia suporia uma atitude de *fora para dentro* — imitar o outro para incorporar-se a ele, usufruir de seus privilégios e imunizar-se ante a ameaça trazida por sua alteridade. Assim, o aporte psicanalítico esclareceria a atração que a reificação exerce sobre a arte contemporânea: incorporá-la seria um recurso da arte para sobreviver à ameaça de morte provocada pelo meio hostil.

Isso posto, acrescente-se: parece sintomático do pensamento constelar sobre a arte que toda a correspondência entre *mimesis*, reificação e morte apareça em passagem bastante posterior, sem que os três termos sejam explicitados:

Poder-se-ia interpretar o cubismo como uma reação ao estágio de racionalização do mundo social, que, pelo planejamento, geometrizará a sua natureza. [...] Historicamente, o cubismo antecipou uma realidade: as fotografias aéreas das cidades bombardeadas na Segunda Grande Guerra. Por ele, pela primeira vez, a arte demonstrou que a vida não vive (Adorno, T. W.: 1970, 447 / 332).

Não penso criticar o autor por poupar os argumentos que sustentam seu pensamento, mas constato o desastre que sucede para ele. No caso acima, o entendimento do que Adorno atribui ao cubismo depende do esclarecimento oferecido por Michael Cahn.

Tão relevante como a passagem que motivou o comentário acima é a seguinte: “A *mimesis* das obras de arte é a semelhança delas consigo mesmas” (Adorno, T. W.: 1970, 159 / 123). Mais uma vez, destacamos como epigrama uma frase que faz parte de um bloco paratático. Não é arbitrário fazê-lo porque a continuação do bloco nem explica a obscuridade da frase, nem acrescenta qualquer aspecto que a diminua. Ao contrário, cada frase seguinte aumenta seu enigma. Fixemo-nos, contudo, apenas no enunciado destacado. Que diz ele senão o oposto da passagem anterior? Mas o será de fato? Chama-nos a atenção para um fato (inesperadamente) comum: o processo camaleônico, acima ressaltado, e a semelhança consigo mesma atribuída à *mimesis* na arte implicam um processo de *dentro para fora*, antagônico ao entendimento que conduziu ao privilégio da *imitatio*. Ora, enquanto agente desse processo, a *mimesis* funciona como o avesso do conceito, cujo modo de atuação supõe a subsunção de toda a particularidade ante o seu enunciado. (Não importa, por exemplo, onde alguém esteja, desde que seja um lugar pertencente ao campo gravitacional da Terra, esse o atrairá da mesmíssima maneira.) Ora, a primeira referência feita à *mimesis* chama a atenção para sua marginalidade nas coordenadas da modernidade: “A arte é o refúgio do componente mimético” (id., 86 / 68). A continuação imediata da constelação iniciada pela frase é aqui relevante:

Nela, o sujeito, nos graus mutáveis de sua autonomia, expõe-se a seu outro, dele separado e, no entanto, não completamente separado. Sua recusa das práticas mágicas de seus antepassados envolve participação na racionalidade. Que a arte, algo mimético, seja possível dentro da racionalidade e sirva-se de seu meio, reage à má irracionalidade do mundo racional enquanto administrado (ib.).

O que vale dizer, agindo de *dentro para fora*, a *mimesis* é capaz de exercer funções antinômicas: a de defender-se do inimigo, tal como já sucede na escala zoológica, e a de se opor à conduta do inimigo — no caso, a sociedade administrada. Essas funções, contudo, não se superpõem por completo. Assim, ao se opor à má racionalidade, a *mimesis* na arte não finge adotar

uma conduta racional. Ao contrário, a internaliza enquanto racionalidade antagônica.

Mediante o raciocínio exposto compreende-se melhor — sem que isso indique endosso à estratégia argumentativa de Adorno — a oposição que estabelece entre teoria e experiência estética. A experiência estética lhe aparece como base para a edificação de uma certa teoria crítica. De maneira mais tranquila, compreende-se melhor a diferença entre a *mímesis*, em sua atuação imemorial, em que, embora sem se confundir com o mágico, dele se mantinha próxima, e sua conduta em um tempo que a hostiliza. Não é por ser frágil que a obra de arte, enquanto refúgio do comportamento mimético, incorpora a racionalidade usual. A racionalidade que a arte incorpora é oposta ao cálculo da troca. A racionalidade própria à troca, como a entende o mundo capitalista em geral, nunca seria a do *potlatch*, a *ratio* fundada no excesso, senão que a parcelada entre cálculo e esperteza. O cálculo, presente na obra autônoma, não é uma concessão, mesmo que involuntária, ao clima dominante em seu tempo. “O conceito de construção, pertencente ao estrato fundamental da modernidade, sempre implica o primado do procedimento construtivo face à imaginação subjetiva” (ib., 43 / 36). Não creio que esta afirmação tenha um acento crítico. À medida que o procedimento construtivo não se confunde com o da troca do toma-lá-dá-cá, ele não deixa de se alimentar da imaginação. Daí a diferença entre a poesia de Auden e a de Wordsworth, entre a de Mallarmé e a de Hugo ou, no continente latino-americano, entre a poesia de João Cabral e a de Neruda. Afirmar, por conseguinte, que a *mímesis* é um dos polos constitutivos da arte autônoma não é uma afirmação atemporal, o que seria uma contradição flagrante à historicidade radical professada por Adorno. (Se fôssemos insistir em discordâncias, ela aqui se expressaria em dizer-se que ela é polo constitutivo também da arte heterônima.) Dizer então que o arcabouço básico da arte autônoma tem por polos a *mímesis* e a racionalidade, que se prolonga no procedimento construtivo, concerne a certo tipo de arte; embora Adorno não se manifeste a respeito, estou certo que semelhante arquitetura não seria

válida para a pintura renascentista. Ao belo idealizado dessa, a seu colorido luxuriante contrapõe-se a estética da modernidade, com o realce do feio, do cruel, do disforme, do dissonante, e o privilégio dos tons de negro.

Por mais que procuremos só destacar os traços fundamentais da *mímesis* segundo Adorno não se justificaria silenciar a influência de Benjamin. Ao dizê-lo, penso muito menos no ensaio de 1933, “Über das mimetischen Vermögen”, em que não me consta tenha Benjamin conseguido dar andamento decisivo ao que seria sua grande contribuição ao entendimento da faculdade mimética — a conceituação do que chama de “similaridade não sensível” [*unsinnliche Ähnlichkeit*]¹⁰ — do que em passagem de artigo anterior, “Zum Bilde Prousts” [Sobre a imagem de Proust], redigido por volta de 1929:

A similaridade disso com aquilo [*des Einen mit dem Andern*], a que estamos habituados, que nos ocupa quando despertos, apenas roça a mais profunda similaridade do mundo do sonho, no qual o que interessa nunca emerge de maneira idêntica mas semelhante: numa similaridade opaca a si mesma (Benjamin, W.: ca. 1929, II-1, 314).

Que aí se intui senão o que se altera e vislumbra sob “o mundo distorcido no estado de similaridade” (*im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt*) (ib.)? Talvez a razão de Benjamin não ter conseguido vencer o obstáculo tenha estado em haver querido *recuperar* o que se distorcia sob a falsa semelhança — daí a importância que dava ao surrealismo — em vez de concentrar-se na fusão tensa entre semelhança e diferença que constitui o próprio *mímema*. O mundo de que a *mímesis* se nutre supõe cálculo racional, mas o da troca intensa e excessiva, a *hubris* da troca.

Benjamin não tocava na questão da racionalidade própria à *mímesis*, mas, como vimos, Adorno o fez. Pela pequena incursão em “Sobre a imagem de Proust”, temos uma chave para mais bem compreender a semelhança que a *mímesis* traz dentro de si, a que Adorno aludia — “A *mímesis* das obras de arte é semelhança delas consigo mesmas” (Adorno, T. W.: 1970, 159 / 123).

Se então ajustarmos os *insights* de um e outro, o enigmático adquire sentido e coerência.

Assim entendida, a obra cuja constituição supõe esse processo de *dentro para fora*, cujas raízes fincam-se em um solo não consciente, necessariamente precisa de interpretação: “As obras, plenamente as de maior dignidade, aguardam sua interpretação. Caso nelas nada houvesse a interpretar, se elas simplesmente estivessem aí, estaria abolida a linha demarcatória da arte” (id., 193/ 149). Por sua própria natureza, a arte não se esclarece a si própria; precisa da mediação crítica: não só julgamento, como ressalta sua etimologia, mas, no sentido que Kant empresta ao termo “crítica”, indagação dos limites da razão.

Reiterem-se, por fim, as reservas que se manifestaram nesta parte. Elas se condensam no realce desta formulação: “Se as obras de arte nada imitam (*nachmachen*) salvo a si mesmas, não as compreendem senão aquelas que as imitam” (ib., 190 / 146). A frase facilita um entendimento equivocado: só outra obra de arte penetra em uma obra de arte. Essas, por certo, não eram a intenção e o entendimento de Adorno, mas sua consequência não terá sido menos desastrosa: as argumentações feitas pelas constelações paratáticas terminam por ficar no meio do caminho: não são o que não pretendem, isto é, não são formulações artísticas, mas tampouco alcançam o que buscavam, o entendimento das obras em que modernamente a *mimesis* se refugia.

1.2. SEGUNDA PONTA: DERRIDA OU A AMAZÔNIA DA ESCRITA

Embora tenha escrito um número assombroso de livros, de que não li sequer a quarta parte, a *écriture* de Jacques Derrida é tão reiterativa que apenas três dos ensaios de suas primeiras obras são suficientes para apreender-se a situação em que ele põe a *mimesis*. À diferença do que, em parte, se fez na ponta anterior, não tentarei, pela declarada pouca leitura do autor, esboçar suas linhas gerais. Tomo, em troca, de empréstimo, a que faz Peter Sloterdijk:

[...] Pode-se defender a tese de que Derrida colocou toda sua ambição no desenvolvimento de uma forma de teoria que deveria ter, para qualquer tempo, a capacidade de dispor de um futuro ou de ser transmitida, uma vez que permite e reivindica ser autoaplicada, com a certeza de sair da prova sempre consolidada e regenerada. Somente poderia realizar essa façanha uma teoria que já se encontrasse, de algum modo, em sua própria tumba, dela saindo apenas para ser reposta no túmulo (Sloterdijk, P.: 2006, 21).

Por outro lado, embora fosse possível uma abordagem mais concisa do modo como Derrida encara a *mímesis*, correríamos então o risco de empobrecer em demasia sua abordagem. Principiando por “La pharmacie de Platon”, originalmente publicado na revista *Tel Quel*, números 32-33 de 1968, começa-se por um resumo esquemático.

Assim como se costuma repetir que o *Fedro*, junto ao *Fedon*, a *República* e *O Banquete* integram os textos capitais do pensamento socrático-platônico, pode-se afirmar que “*La pharmacie de Platon*” é uma das peças básicas de Derrida. Não se duvida da originalidade de sua leitura; há de se ver se ela é bastante. Declara-se, usualmente, que o *Fedro* se dividia em duas partes: a primeira tratando da beleza e do amor, a segunda, da retórica e da dialética. Sem que o negue, Derrida demonstra que, correndo por fora da raia, mostra-se o texto oculto e unificador: a relação entre escrita (*grammata*) e *pharmakon*, cuja radical ambiguidade, veneno e remédio, apenas aproximadamente poderia ser compreendida nas línguas em que o termo “droga” contém a mesma duplicidade.

A condensação da tese que desenvolverá contém, em miniatura, a filosofia da linguagem do autor. Ela se afirma em parágrafo próximo ao início:

O *pharmakon* seria numa *substância*, com tudo o que esta palavra poderá conotar, enquanto suscetível de virtudes ocultas, de profundidade críptica cuja ambivalência rechaça a análise, já preparando o espaço da alquimia, se não viéssemos mais adiante a reconhecê-la, ela mesma, como antissubstância: o que resiste a todo filosofema, o indefinidamente excedente como não identidade, não essência, não substância e

fornecendo-lhe daí a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo (Derrida, J.: 1968, 87).

Em que se atualiza esse *pharmakon* senão na escrita, das “palavras diferidas”, nos *logoi en bibliois*, pois a audição socrática não seria tão atenta se simplesmente ouvisse Lísias, o sofista, da casa de quem vinha Fedro, ou se Fedro recitasse seu discurso de memória? Mas nem isso, nem aquilo sucede. Fedro ainda não memorizara o discurso; terá de recorrer ao livro que traz oculto sob seu manto. Deste pequeno acidente, Derrida soube extrair um filão considerável. Dele faz parte a pergunta sobre o caráter da associação entre escrita e *pharmakon*. Não será ela externa, aleatória e, por conseguinte, acidental?

O livro, o saber morto e rígido encerrado na *biblia*, as histórias acumuladas, as nomenclaturas, as receitas e as fórmulas aprendidas de memória, tudo isso é tão estranho ao saber vivo e à dialética como o *pharmakon* é estranho à ciência médica. [...] Esta dificuldade manifesta — é, entre centenas de outros, o exemplo que aqui fixamos — que a verdade — de origem — da escrita como *pharmakon* seja de imediato deixada ao encargo de um mito (id., 90).

A segunda oposição nomeada, que se estabelece entre mito e saber, será fundamental para que o analista ultrapasse a dificuldade apontada; isto é, a questão do *pharmakon* é parte integrante da anunciada problemática da escrita. A superação é alcançada pela extensão da ambiguidade lexical do *pharmakon*. Se a língua grega lhe concedia a dupla valência de veneno e remédio, é ao analista que cabe prolongá-la até ao mito: se Platão, ao introduzi-lo como modo de explicar a problemática da escrita em relação à palavra viva (*logos*), o tomara como veneno para o saber, com isso reservava ao mito a função oposta à desempenhada pelo esclarecimento.

Tal como é narrado por Sócrates, o mito trata da apresentação das artes inventadas por Teuth ao rei egípcio, Tamuz. Entre elas, a escrita será destacada. Sua associação com o *pharmakon* é explícita: “Está descoberto o

remédio para o esquecimento e a ignorância” (Platão: *Fedro*, 274 e). Tamuz, no entanto, recusa que a escrita tenha tamanha propriedade. Como se Platão estivesse se dirigindo à raça de Lísias, isto é, aos sofistas, o rei contesta:

Confiante na escrita, será por meios externos, com a ajuda de caracteres estranhos, não no seu próprio íntimo e graças a eles mesmos, que passarão a despertar suas reminiscências. Não descobriste o remédio para a memória, mas apenas para a lembrança (id., 275 a).

As qualificações antagônicas concedidas à escrita por seu inventor e pelo rei expressam a ambivalência internalizada no termo. Cabe a Derrida explicitar o que caberia fazer:

Começa-se por repetir sem saber — por um mito — a definição da escrita: repetir sem saber. Este parentesco da escrita com o mito, um e outro diferenciados do *logos* e da dialética, a partir de então não se fará senão se precisar (Derrida, J.: 1968, 92).

E, no entanto, a indagação apenas principia. O leitor, habituado à leitura do então novo pensamento francês naquelas décadas de 1960-70, onde as sutilezas psicanalítica e heideggeriana se acrescentavam ao tesouro retórico de séculos, poderá esperar o caráter que assumiria o novo passo. Derrida precisa recorrer à egiptologia — ocioso acrescentar que, de nossa parte, a aceitamos sem a possibilidade de discuti-la. Conforme essa, Tamuz representa Amon, o rei dos deuses, o deus dos deuses. Por isso seu intérprete o relaciona com a figura do pai. Que relação há entre o pai e *logos*, a palavra viva? Por analogia, termo que não aparece no original comentado, dir-se-á que o *pai* de sua palavra é o “sujeito falante”. Em consequência:

O *logos* é um filho, portanto, e que se destruiria sem a *presença*, sem a *assistência* presente de seu pai. De seu pai que responde. Para ele e dele. Sem seu pai, ele não é mais, precisamente, que uma escrita. É pelo menos o que diz aquele que diz, é a tese do pai. A

especificidade da escrita referir-se-ia, por conseguinte, à ausência do pai (Derrida, J.: 1968, 95).

Mas o andamento apresenta um problema que o filósofo há de solucionar: assim como acima não podia falar em analogia, aqui tampouco pode se contentar com a metáfora usual de “pai do *logos*”. Daí resulta a inversão que propõe para o encaminhamento metafórico: “É preciso [...] não se perguntar se um *logos* pode ter um pai, mas compreender que aquele de que o pai se pretende pai não pode seguir (*aller*) sem a possibilidade essencial do *logos*” (id., 100). A inversão tem, ademais, a vantagem de fecundar... a cadeia metafórica: “A figura do pai, como se sabe, é também a do bem (*agathon*). O *logos* representa aquilo de que ele é devedor, o *pai* que é também um *chefe*, um *capital* e um *bem*. Ou melhor, o chefe, o capital, o bem. *Pater*, em grego, quer dizer tudo isso, ao mesmo tempo” (ib.). Está então estabelecida a relação entre *logos* e *grammata*, assim como entre presença e ausência. Presença e/ou ausência do pai, a que se acrescentam as conotações de chefe, capital e bem.

Estabelecida a cadeia metafórica, assegurada pelo léxico grego, passagem da *República* permitirá que a ela não só se acrescente o sol sensível como um qualificativo que afetará a oposição original entre presença e ausência: o sol é a fonte de luz que não se deixa encarar de frente, sob a iminência de ficar-se cego. A afirmação apoia-se na passagem do mito da caverna, cujos moradores “só poderiam atribuir a voz (que escutam) às sombras em desfile” (Platão: *A República*, 515 b) e em momento anterior, em que Sócrates toma o sol sensível como “semelhante e *analogon* do sol inteligível” (Derrida, J.: 1968, 102):

Dirás, por conseguinte, [...] que este Sol é que eu denomino filho do bem, gerado pelo bem como sua própria imagem, e que no mundo visível está nas mesmas relações para a vista e as coisas vistas como o bem no mundo inteligível para o entendimento e as coisas percebidas pelo entendimento (Platão: *A República*, 508 c).

Última observação: na cadeia assim constituída, há de se ressaltar a assimetria interna: *logos*, a palavra viva, não é tão só a equivalente abstrata do sol que fere os olhos senão a fonte que se interpõe ao risco de encarar o sol de face:

Logos é portanto o expediente, é preciso voltar-se para ele, e não só quando a fonte solar está presente e risca queimar-nos os olhos se nos fixarmos nela; ainda é preciso desviar-se rumo ao logos, quando o sol parece se ausentar em seu eclipse. Morto, extinto ou oculto, este astro é ainda mais perigoso (Derrida, J.: 1968, 104).

A problemática do *pharmakon* não se esgota na palavra morta, escrita. Enquanto tal, a escrita mantém tão só o sentido negativo de *pharmakon*. Mais adiante, Derrida nomeará seu outro lado. Mas a relação sol — *logos* não apresenta ambiguidade semelhante? O sol sensível é luz que cega; para que seja luz fecundante precisa recorrer à palavra. Essa, portanto, como acentuará “La mythologie blanche”, será sempre uma metáfora. Portanto a nomeação, enquanto fenômeno humano, será produto de uma transposição da palavra, nunca havendo um nome estritamente próprio e, então, a possibilidade de um sentido uno e único. O que, em última análise, significa que o conhecimento é um processo inesgotável. (Estar-se de acordo com a última afirmação não significa que ela seja novidade.)

Tudo ainda deverá ser discutido. No momento, apenas se acentue que a questão do *pharmakon* não se restringe à relação entre *logos* e *grammata*, presença e ausência, positivo e negativo. Também a presença identificada com *logos* pode ter uma marca negativa. É para evitá-la que o intérprete não identifica a metáfora entre as figuras de linguagem, isto é, algo incluída no território da retórica, senão que a toma como deslocamento que se confunde com a própria palavra. Embora a ampliação do *pharmakon* ao campo da presença não seja feita por Derrida, ela favorece sua concepção da linguagem.

Para o resumo que aqui se apresenta é desnecessário acompanhar a correspondência de Teuth com as figuras da mitologia egípcia. Baste-nos considerar sua conclusão:

O deus da escrita é, portanto, um deus da medicina. Da “medicina”: ao mesmo tempo, ciência e droga oculta. Do remédio e do veneno. O deus da escrita é o deus do *pharmakon*. E é a escrita como *pharmakon* que ele apresenta ao Rei no *Fedro*, com uma humildade inquietante como um desafio (id., 117-8).

O ensaio aí não se encerra. Ao contrário, consta de uma segunda parte com frequência não considerada por seus comentadores. Ela ainda não se inicia no item 4, “Le Pharmakon”, em que o autor resume e desenvolve a base interpretativa que já havia estabelecido. Relacionando-o com a parte menos comentada, destaquemos duas observações. A primeira, ainda no item 4, refere-se à relação entre escrita e memória. Em ato de acusação aos sofistas, que louvavam a memória mas se contentavam com os meios de fixá-la, a escrita é a nova ferramenta de auxílio à memória, algo que permanece externo a ela. “O *pharmakon* é este suplemento perigoso que entra por efração naquilo mesmo que queria ter podido passar sem ele e que se deixa, *ao mesmo tempo*, abrir, violentar, cumular e substituir, completar pelo traço mesmo cujo presente aumenta ao desaparecer” (ib., 137). Tanto a memória como seu suplemento (*mneme* e *hipomnesis*) são formas de repetição:

A memória viva repete a presença do *eidos* e a verdade é também a possibilidade da repetição na ação de chamar (*rappel*). A verdade desvela o *eidos* ou o *ontós on*, ou seja, o que pode ser imitado, reproduzido, repetido em sua identidade. Mas, no movimento anamnésico da verdade, o que é repetido deve-se apresentar como tal, como o que é, na repetição. O verdadeiro é repetido, é o repetido da repetição, o representado presente na representação. Não é o repete (*repentant*) da repetição, o significante da significação. O verdadeiro é a presença do *eidos* significado (ib., 138).

Em consequência, a escrita, como a sofística, está separada da filosofia e da dialética pela metáfora de uma folha de “espessura invisível”, depositada entre o significante e o significado.

A segunda passagem já pertence à segunda parte do ensaio. Em sua abertura, o autor se indaga: como poderia Platão condenar a escrita, se ele próprio esteve longe de prescindir dela? Constitui-se uma dialética: o *pharmakon* invertido é, por sua vez, origem da epistemologia. Tendo agora *As leis* como fonte principal da inversão, dessa se dirá:

O *pharmakon* invertido, que põe em fuga todos os espantalhos, não é outro senão a origem da *episteme*, a abertura à verdade como possibilidade da repetição e submissão do furor de viver (*epithumein zén*, *Critão*, 53 e) à lei (ao bem, ao pai, ao rei, ao chefe, ao capital, ao sol invisíveis). São as próprias leis que, no *Critão*, convidam a não “manifestar este furor de viver com desprezo das leis mais importantes” (ib., 152-3).

Embora o desenvolvimento não tenha a extensão da primeira parte, é certo que reitera e acrescenta o caráter não *substancial* do *pharmakon*: “A ‘essência’ do *pharmakon* é que, não tendo essência estável, nem caráter ‘próprio’, não é, em nenhum sentido desta palavra (metafísico, físico, químico, alquímico) uma *substância*” (ib., 156). É pois considerando todo o jogo de ambivalência que se atualiza na figura do *pharmakon* que dele dirá ser “o movimento, o lugar e o jogo [a produção de (a)] diferença” (ib., 158). É enquanto antissubstância que ele introduz a *movência* da estabilidade do cosmo grego. É ele que estabelece a margem que adia, a *différance* que precede a oposição de estados diferentes. É o *pharmakon*, em suma, que provoca o estatuto que, para Derrida, fundamenta a linguagem: algo que, sempre deslizante, impede que, na linguagem, exista a diferença entre o próprio ou literal e o sentido figurado. Ao assim dizer, sem dúvida adiantamo-nos bruscamente, mas o salto não deixa de ser justificado: nosso interesse em deslindar a peculiaridade que o autor atribui ao *pharmakon* está em verificar como ela funda o que será para o filósofo francês o estatuto da literatura:

A literatura é ao mesmo tempo assegurada e ameaçada de não repousar senão sobre ela mesma, no ar, sozinha, afastada do ser, “e, se se quiser, sozinha, com exceção de tudo” (Derrida, J.: 1970, 340).

A literatura requinta a *différance* que, no entanto, se entranha em toda a linguagem.

A afirmação é tanto mais brusca porque se refere a outro ensaio. Se não é arbitrária porque os ensaios são cronológica e tematicamente próximos, assim se tornaria se “*La double séance*” fosse aqui assinalada apenas como apoio adjetivo a “*La pharmacie de Platon*”. Antes, porém, de considerá-lo, vamos a uma última consideração sobre o ensaio anterior.

Tínhamos dito que os comentadores de “*La pharmacie de Platon*” não costumam dedicar a mesma atenção à segunda parte do ensaio. Ao assim fazê-lo, perdem a oportunidade de anotar que o andamento do item 8, “*L’héritage du pharmakon: La scène de famille*”, paulatinamente opera uma mutação significativa. Não por acaso já em sua abertura diz-se que a farmácia platônica é “um teatro” (Derrida, J.: 1968, 178). Pois, ao atingir-se “outra profundidade da reserva platônica”, é outra a cena que se desvela. A beleza e o amor, tematizados na primeira parte, agora encontram seu *pendant* no relacionamento entre retórica e dialética. Pois, de acordo com o plano geral de “*La pharmacie*”, a reflexão platônica sobre a linguagem, concentrada no *Fedro*, impõe uma dupla consideração. Se o primeiro trajeto se resumia na afirmação logocêntrica — em *De la grammatologie* (1967), com base na análise crítica de Saussure e Lévi-Strauss, o logocentrismo era tomado como sinônimo de fonocentrismo — com que se confundirá a tradição metafísica, no segundo, ressalta-se a justificativa que Platão, ele próprio acusador da escrita, teria de oferecer para que, depois da morte de Sócrates, tanto escrevesse. Procuremos entendê-lo.

Depois de haver sido descrita a rejeição da escrita pelo rei egípcio, ainda na primeira parte, a palavra passara a Sócrates. Como vimos, o mito tivera então o papel de instalar *pharmakós* na problemática da escrita. A

intervenção de Sócrates supõe a manutenção do acoplamento, acrescentando-lhe de relance sua associação com a pintura: “[...] A escrita, Fedro, é muito perigosa e, nesse ponto, parecidíssima com a pintura, pois esta, em verdade, apresenta seus produtos como vivos; mas, se alguém lhe formula perguntas, cala-se cheia de dignidade” (Platão: *Fedro*, 275 d). Para acompanharmos melhor o raciocínio de Derrida, deixemos para bem mais adiante a questão do relacionamento da escrita com a *mímesis*. Em troca, mantendo-nos no *Fedro*, importa de imediato a passagem:

Uma vez definitivamente fixados na escrita, rolam daqui e dali os discursos, sem o menor discrimine, tanto por entre os conhecedores da matéria como os que nada têm que ver com o assunto de que tratam, sem saberem a quem devam dirigir-se e a quem não. E no caso de serem agredidos ou menoscabados injustamente, nunca prescindirão da ajuda paterna, pois por si mesmos são tão incapazes de se defender como de socorrer alguém (id., 275 e).

De certo modo, subentende-se pelo comentário de Derrida, abrandando-se a acusação contra a palavra escrita:

A escrita não é uma ordem de significação independente, é uma palavra debilitada, de modo algum uma coisa morta: um morto-vivo, um morto em *sursis*, uma vida diferida, uma aparência de sopro; o espectro, o fantasma, o simulacro (*eidolon*, 276 a) do discurso vivo não é inanimado, não é insignificante, simplesmente significa pouco e sempre de maneira idêntica (Derrida, J.: 1968, 179).

À debilidade reservada para a escrita corresponde a ênfase na questão do pai: “*L’écriture est le fils misérable*” (id., 181). E a questão do pai é, por sua vez, acompanhada pela questão da lei. O filho execrado, palavra do diálogo, morto, associado por um e outro lado à questão da lei, conduz ao comentário do qual tanto se pode dizer que é ocioso como de extrema importância:

Toda a escrita platônica — e aqui não falamos do que ela quer dizer, de seu conteúdo significado: a reparação do pai se for preciso contra a *graphé* que decidiu *por sua morte* — é, portanto, *lida a partir da morte de Sócrates*, na situação da escrita acusada no *Fedro*. O encaixe das cenas é abissal. A farmácia não tem fundo (ib., 185).

A derradeira frase sobretudo encerra a contradição positiva sobre a escrita. No entanto, a contradição com o que fora antes afirmado ainda há de ser mais bem precisada: “[...]A conclusão do *Fedro* é menos uma condenação da escrita em nome da palavra presente que a preferência de uma escrita por outra [...]” (ib., 187).

Com efeito, encarando-se o diálogo como teatro, a cena que se mostra é bem diversa da longa e anterior. A escrita fora chamada de “filho miserável” e, considerando-se a morte de Sócrates, condenada por ofender a lei da cidade. Em suma, o primeiro designativo ainda lhe é insuficiente; é mais apropriado chamá-la por outro mais forte: a escrita é parricida. E, no entanto, esse mesmo parricida pode ter o caráter de um traço fecundante, que se arrisca a se disseminar. Em lugar, portanto, da hierarquia logocêntrica, em que era confiada à escrita o papel de letra morta, apenas repetitiva, estabelece-se uma tensão interna, fecunda e nada contingente. Derrida a encontra não só em Platão como na modernidade, em Rousseau e Saussure.

A contradição se estabelece entre “a exclusão e rebaixamento da escrita” e um sistema formado por três características: (a) uma escrita geral, (b) em que coexiste “a afirmação simultânea do estar fora do que é de fora (*de l'être-dehors du dehors*) e sua intrusão nefasta no dentro”, (c) ao lado do conteúdo logocêntrico, a possibilidade de uma “função” inscrita (cf. ib., 198). Simplifiquemos a caracterização da contradição assinalada porque a sede amazônica do autor pelos jogos de palavra obscurece uma formulação já por si bastante imprecisa. Tentando fazê-lo, a formulação parece reduzir-se a: ao lado da identificação de *logos* com o bem, com a função paterna e capital — no sentido de primordial —, de que resulta reservar-se à escrita a banda podre da linguagem, esse lado negativo da escrita é compensado por

admitir-se, desde Platão, que ela pode exercer uma função independente do conteúdo logocêntrico, que prevê a emergência do literário. Sem que me demore nessa anatomia, acrescento que a dita “função” inscrita, que anteciparia a construção da obra literária, parece bem tosca. Se não optasse por me excluir do que ora exponho, diria que, ao privilégio da *presença*, considerada indicativa da verdade, corresponde o realce da fala que *aponta* para a verdade, isto é, cuja formulação reitera os valores capitais da sociedade, ao passo que à escrita que não se dobra ao jugo de *logos* e de *nomos* Derrida concede um suplemento passível de ser atualizado a qualquer momento. (Ao fazê-lo, estaria levando em conta a existência, *descontínua*, da tragédia grega do século v a.C.) Rapidamente, contudo, procuro voltar ao caráter de exposição o quanto possível neutra.

Admitir-se a vigência de uma boa escrita, ao lado da que não respeita a vivacidade de *logos* e a certeza da *alétheia* esclarece melhor o sentido da segunda discussão sobre a escrita, não mais no *Fedro* senão que no princípio do *Filebo*:

Protarco: Parte do que disseste, Sócrates, me parece inteligível; mas acerca de alguns pontos ainda necessito de esclarecimentos.

Sócrates: O que eu digo, Protarco, ficará bastante claro se o aplicares às letras do alfabeto, conforme as aprendeste quando menino.

Protarco: Como assim?

Sócrates: Una é a voz que nos sai da boca e, ao mesmo tempo, de infinita multiplicidade para cada um de nós.

Protarco: Sem dúvida.

Sócrates: Mas não nos tornamos sábios apenas com o conhecimento desses dois fatos, ao declararmos que a voz é una ou que é infinita senão conhecer que quantidade há e quais diferenças é o que faz de cada um de nós um gramático (Platão: *Filebo*, 17b).

É evidente a reviravolta na apreciação socrática da escrita, assim como sua razão: no *Filebo*, a linguagem não é considerada segundo o som emitido, isto é, de acordo com o critério da escrita fonética, senão, como formula o

próprio Derrida, conforme as diferenças que fundam a “ciência gramatical”. A distinção do aceno socrático simultaneamente explicita um lado claro e outro obscuro da indagação derridiana. O lado claro consiste na observação feita desde *De la grammatologie* de que o critério fonético não esgota o que se passa na escrita. Como sinteticamente acentua um de seus comentadores: “[...] A escrita fonética é atravessada por diversos outros recursos que lhe impõem um *espaçamento* inadmissível na unidade da *phone*” (Nascimento, E.: 1999, 137). Ao ressaltar, portanto, o ponto de vista gramatical sobre a sonoridade elocutória, Sócrates apreende uma diferença que será fundamental para o desenvolvimento, tantos e tantos séculos depois, da linguística. Mas, além da diferenciação acentuada, que Derrida entenderia por gramática? A indagação pareceria absurda se nos lembrarmos que um de seus primeiros livros chamava-se *De la grammatalogie*. Daí a relevância que Evando Nascimento concede à questão: “O interesse por Saussure, mesmo agora três décadas após a publicação da *Gramatologia*, consiste numa espécie de *cisão interna* do próprio texto que, por um lado, permite rever os princípios de uma teoria metafísica do signo [...], e por outro lado, vai além dessas mesmas limitações” (id., 133). Segundo outro comentador, também simpático às teses derridianas, a questão era bastante promissora: “A *Gramatologia*, na forma que lhe concede Derrida, põe em jogo e em ação a questão científica, de novo a reinterpreta, talvez como uma ‘ciência da possibilidade da ciência’” (Siscar, M.: 1998, 20). Nada pareceria mais necessário do que vir à fonte de reflexão que tanto prometeria. No entanto, o *De la grammatologie* decepciona por não passar do levantamento da questão — do elo que estabelece entre a concepção fonética da linguagem e o edifício metafísico que, para seu autor, tem-se mantido desde que Platão o construiu. O capítulo que seria decisivo, intitulado “Da gramatologia como ciência positiva” não passa de uma resenha, por certo minuciosa, do esforço que se tem realizado no Ocidente, desde finais do século XVII, com ênfase no XVIII, em procurar explicações alternativas à escrita fonética. Contudo, seja o “modelo chinês”, seja o “exemplo egípcio” não propiciaram nada além

do conhecimento estritamente histórico. A única frente positiva que o próprio Derrida extrai de seu levantamento concerne ao relacionamento constante da dita tradição metafísica com o menosprezo da escrita. Isso leva exemplarmente à afirmação do logocentrismo, bem definida por Marcos Siscar:

O logocentrismo é uma lógica de exclusão, de valorização da transcendência (ou mesmo, da transcendência do corpo), que dissimula a diferença infinita suposta pela singularidade do exemplo ou do conceito (id., 19).

Em vez de atentar para a presença heideggeriana no império a destruir da metafísica, trazida por Derrida à concepção fonética da escrita, chama-me a atenção que o desconstrucionismo tenha se mostrado eficaz em apenas desmontar; em desmontar, no caso, a gramática “fonética”, sem que tenha procurado sequer esboçar uma alternativa. Seria este um limite do próprio desconstrucionismo? Mesmo sem levar adiante a indagação, é lamentável que a alegação de logocentrismo tenha servido a Derrida de fita métrica para a aceitação ou recusa de outros autores. Para não nos determos em um ponto aqui secundário, é exemplar o que escreve em *De la grammatologie* sobre Lévi-Strauss. Admita-se que a indiscutível influência de Rousseau tenha projetado uma sombra logocêntrica na obra do antropólogo — “Já se desconfia — e todos os textos de Lévi-Strauss o confirmariam [sic] — que a crítica do etnocentrismo, tema tão caro ao autor dos *Tristes trópicos*, na maior parte dos casos tem por única função constituir o outro como modelo da bondade original e natural [...]” (Derrida, J.: 1987, 141). Mas reduzir a obra criticada a esse único enfoque chegaria a ser grosseiro, se não fosse sintoma de algo mais grave. A observação de Mihai Spariosu não é menos atual por haver sido feita apenas um pouco depois dos anos áureos da produção derridiana e tão só um pouco antes da descoberta, desastrosa para o prestígio do desconstrucionismo na academia norte-americana, de que, durante a Segunda Grande Guerra e enquanto permanecera na Bélgica, Paul de Man havia sido um simpatizante ativo do nazismo:

Enquanto tenta corroer toda autoridade, a própria desconstrução institucionalizou-se como um empreendimento anti-hermenêutico, convertendo-se em um mecanismo mítico de exclusão e apropriação. Isso é particularmente evidente na academia norte-americana, onde o pós-estruturalismo assumiu a forma de uma *ideologia*, que substituiu o *new criticism* e aproximou-se do que Edward Said chama de “uma nova ortodoxia” (Spariosu, M.: 1984, 79).

Embora sujeito à mesma rigidez, teve melhor fortuna o conceito de *différance*. Ao longo da análise da “*Pharmacie de Platon*”, vê-se que, derivado de “*différer*” (*diferir*), significando pois o ato de adiar, postergar, prorrogar, *différance* supõe que, na linguagem, o enunciado tem a possibilidade de nunca alcançar uma decifração absoluta. Melhor dito, *a decifração absoluta, que corresponderia à presença plena da verdade, seria o produto por excelência da concepção metafísica da linguagem*. Próprio do signo verbal seria extravasar pelas beiras, não ter um sentido próprio. Como dirá Evando Nascimento, a *différance* tem a propriedade de ser “irredutível a qualquer realidade ontológica” (Nascimento, E.: 1999, 145). (A *Destruktion* heideggeriana concentra-se, em Derrida, na questão da escrita.) Porquanto no ensaio seguinte teremos oportunidade de nos deter na questão, baste-nos por ora acentuar que Derrida terá o mérito de relacionar o conceito que cunha com o da indecidibilidade. (A neutralidade expositiva a que acima nos referimos não nos impede de ressaltar a importância do achado.)¹¹

A desapareção da verdade como presença, a subtração da origem presente da presença é a condição de toda (manifestação de) verdade. A não verdade é a verdade. A não presença é a presença. A *différance*, desapareção da presença originária, é, *ao mesmo tempo*, a condição de possibilidade e a condição de impossibilidade da verdade (Derrida, J.: 1968, 209-10).

Contra a metafísica tradicional, que, para o autor e sua linhagem, estende-se de Platão a Husserl, é afirmado que a metaforicidade inerente à

linguagem impede que haja um sentido próprio do nome, portanto uma adequação entre o enunciado e a declaração, no singular, da verdade. Ora, levando-se em conta o peso que Derrida adquire, apoiado em *The Yale critics*, na universidade norte-americana, afirma-se que a indecidibilidade, resultante da *différance*, terá, no âmbito da crítica literária, um efeito ora positivo, ora reducionista. O efeito positivo resultava da contestação radical aos modelos de análise que subordinavam a obra literária a uma causa determinada, fosse uma época, um momento de uma sociedade ou de uma biografia. Era ele positivo porque se contrapunha a modelos que, factuais e deterministas ou desconhecedores da própria teoria que os respaldava, prolongavam a herança firmada desde o século XIX. Já o reducionismo decorria de que sendo a obra literária indecível, todo sentido a ela atribuído seria parcial, limitado e, por isso, arbitrário. Em consequência, todo relacionamento do texto com o que se costuma chamar de referente ou referencial é drasticamente interdito, porque derivaria de uma *metafísica da presença*... Próprio da obra literária seria diferir, adiar indefinidamente seu sentido. O que vale ainda dizer, sua articulação interna, enquanto ela não perdesse seu interesse para uma cultura, nunca se concluiria. Admitir sua conclusão seria manter-se submisso à ordem da representação — algo que os desconstrucionistas consideram uma barbaridade.¹² Desta maneira, o *close reading* do *new criticism*, havendo então alcançado o lastro teórico que sempre lhe faltou, encontrava um meio de prolongar-se nas grandes universidades americanas e nas áreas mais propícias à sua influência.

Terminemos esta primeira abordagem sobre a reflexão derridiana assinalando a conexão estreita entre a indagação do termo com que foi iniciada, o *pharmakon* no *Fedro*, e o caráter não substancial, próprio da *différance*:

Pensado nesta reversibilidade original [isto é, “em não se poder distinguir na *farmácia* o remédio do veneno, o bem do mal, o verdadeiro do falso, o dentro do fora, o vital do

mortal, o primeiro do segundo etc.”], o *pharmakon* é o *mesmo* precisamente porque não tem identidade (Derrida, J.: 1968, 211).

1.2.1. Ramificações do fluxo: “La double séance”

Cronológica e arquitetonicamente, o segundo texto escolhido é bem próximo do anterior. Assim como “*La pharmacie de Platon*”, “*La double séance*” foi também publicado na revista *Tel Quel* (n^{os} 41 e 42, 1970), depois de ter sido objeto das sessões de 26 de fevereiro e 5 de março de 1969 do *Groupe d'études théoriques*. A proximidade de datas ajuda a entender a sensação de que o segundo texto prolonga o anterior e motiva outro entendimento de seu título: ele não só alude à dupla apresentação oral que tivera, como a duplicidade de sua construção. Em “*La pharmacie*”, a partir da aparição de Teuth ao rei egípcio, é admitida a dupla tematização da escrita, como corpo morto de que se ausenta a vida da palavra e como combinação de *diferenças* que engendra a gramática. À tematização antitética correspondia a ambiguidade constitutiva do *pharmakon*. A escrita, pensada como conjunção regrada de letras, produto de concepção fonética, era identificada com o veneno e servia de fundamento para a exaltação da *presença* e sua nobre derivação: a figura do pai e sua associação com o chefe, o capital, o bem (cf. Derrida, J.: 1968, 100), ou seja, das áreas maiúsculas da metafísica. Já a escrita, fora do que escapa da transcrição fonética, isto é, enquanto intervalo e diferença, portanto engendradora da gramática, era identificada com o lado positivo do *pharmakon*, como remédio.

Perguntemo-nos: por que a gramática seria capaz de efetuar, no *Filebo*, tamanha reviravolta? Para respondê-lo, observe-se que caracterizar a gramática pelo vetor “diferença” encontra seu precedente na maneira como Saussure definia a linguística. Essa, à semelhança do que sucede com a economia, trabalha com a noção de *valor*, que se cumpre por um “*sistema de equivalência entre coisas de ordens diferentes*: em uma um trabalho e um

salário, na outra um significado e um significante” (Saussure, F. de: 1915, 115). A partir da caracterização de “valor” como resultante de um sistema formado pela combinação de diferenças é fácil inferir que “a língua é um sistema em que todos os termos são solidários e em que o valor de um não resulta senão da presença simultânea dos outros[...]” (id., 159).

Se a referência a Saussure é decisiva para justificar a ênfase derridiana no mesmo termo, “diferença”, isso, entretanto, ainda está distante de ser suficiente para responder a nossa pergunta. Ao contrário, aqui nos parece estar o calcanhar de Aquiles da concepção de linguagem de Derrida: a gramatologia, objeto de seu livro apenas um pouco anterior, continha, como lemos em Siscar, uma “*science de la possibilité de la science*”; possibilidade que, fora a reiteração da crítica à metafísica, não dava, no sentido de sua efetiva construção, sequer um passo. É outro de seus seguidores quem declara: “Uma ‘segunda leitura’ do *Curso* de Saussure, relacionado a outras teorias do signo, permitiu a Derrida esboçar um projeto de ciência gramatológica que no restante de sua obra ele não desenvolve no sentido estrito do termo [...]” (Nascimento, E. do: 1999, 138).

Como a duplicidade de construção se repete em “*La double séance*”? Supomos que de maneira também dupla: (a) pela concepção antagônica de escrita, tendo Platão e Mallarmé por agentes; (b) a concepção desacreditada de escrita é extraída da maneira como Platão apresenta a *mímesis*, estando a ela associada, e sendo contrariada pelo exame de um texto minúsculo de Mallarmé, “*Mimique*”.

[Em “*Mimique*”] não há imitação. O Mimo não imita nada. E desde logo não imita. Não há nada antes da escrita de seus gestos. Nada lhe é prescrito. Nenhum presente terá precedido nem sobrevivido o delineamento de sua escrita. Seus movimentos formam uma figura que não antecipa nem acompanha palavra alguma. Não estão ligados ao *logos* (Derrida, J.: 1970, 239-40).

Em contraposição, a nota 8 (cf. Derrida, J., 1970, 228-30) apresenta um resumo do “sistema muito complexo” da concepção platônica a respeito da

mimesis, que explicita a posição derridiana. Pelo tamanho da passagem, incluo em nota apenas a sua conclusão.¹³

O rol de questões incluídas na contraposição da “*Double séance*” exige de seu expositor o cuidado de delimitar sua extensão, sem se perder em seus meandros. Já havendo referido a oposição entre as cenas platônica e mallarmeana, é possível a brevidade quanto à primeira, porque bem conhecida e pelas aqui alusões já feitas. Se esses motivos favorecem o tom sintético, há contudo de se levar em conta o caráter cênico, teatral da *écriture* derridiana. A combinação dos motivos contrários conduz ao realce de umas poucas passagens. A primeira surge quando o argumento já se estendera por quase vinte páginas:

[...] No fundo, é esta ordem de aparição, a precedência (*pré-séance*) do imitado que regula a interpretação filosófica e crítica da “literatura”, se não a operação da escrita literária. Essa ordem de aparição é a ordem *da aparição*, o processo do próprio aparecer em geral. É a ordem da verdade (Derrida, J.: 1970, 236-7).

Não se poderia esperar do autor senão a reiteração de seu caro argumento: a *imitação*, como secularmente a *mimesis* foi entendida, supunha a primazia da verdade, entendida tanto no sentido heideggeriano de “desvelamento do que se mantém oculto no esquecimento (*alétheia*)”, como na acepção de “acordo (*homoiosis* ou *adaequatio*), relação de semelhança ou de igualdade entre uma re-presentação e uma coisa (presente desvelado) eventualmente no enunciado de um julgamento” (id., 237). A identificação dos dois sentidos de verdade no processo da *mimesis* como imitação conterà uma divergência quanto a Heidegger? Assim se pode pensar, dada a observação que se segue:

A cada vez, a *mimesis* deve seguir o processo da verdade. Sua norma, sua ordem, sua lei é a presença do presente. É em nome da verdade, sua única referência — *a referência* — que é ela julgada. Proscrita ou prescrita, conforme uma alternância regulada (ib., 238).

Acrescente-se apenas: embora a identificação da *mimesis* com a verdade seja condizente com a concepção restritiva de Platão, ela deixa de ser inquestionável no caso de Aristóteles. É certo que, do ponto de vista da cosmologia grega, a identificação com a verdade, mesmo em Aristóteles, era admissível, pois, segundo Blumenberg, o cosmo grego concebia-se pleno, de antemão cheio, não tendo o homem meio de introduzir nele algo de novo. Mas a genialidade de Aristóteles, aqui não ressaltada por Blumenberg, esteve em, mantendo a concepção cósmica grega, aproveitar os interstícios criados por sua diferenciação entre *NATURA NATURANS* e *NATURA NATURATA* para contrariar a identificação da *MÍMESIS* com a imitação. A distinção entre os tipos de natureza, proposta por Aristóteles, afasta esse empobrecimento. *Natura naturans* e *natura naturata* equivalem a *energeia* e *ergon*, produção e produzido. Assim uma árvore que brotou ou uma criatura que nasceu é algo produzido, *ergon*, *natura naturata*. Mas uma semente é algo ainda capaz de produzir, *energeia*, *natura naturans*. Como a *natura naturans*, privilegiando o ainda em vias de se fazer, se conforma ao cosmo saturado pressuposto pelo pensamento clássico grego? Da semente ou do sêmen só poderá surgir planta/árvore ou filhote da mesma espécie. Mediante esse raciocínio, evidencia-se por que à *mimesis* aristotélica não cabem as “2 proposições e 6 consequências possíveis” que, segundo a nota 8 de “*La double séance*”, seriam suficientes para dar conta não só da *mimesis* platônica como da tradição desde então desenrolada. Por isso é inaceitável que Derrida não tenha visto a grande diferença entre as duas concepções de *mimesis*, vindo a afirmar que muitos séculos terão de passar até que o despretenso “*Mimique*” de Mallarmé contrariasse a identificação da *mimesis* com a *imitatio*.

Do “*Mimique*” de que se conhecem três redações (1886, 1891, 1897), já vimos que Derrida declara que “não há imitação. O Mimo não imita nada. [...] Seus movimentos não são ligados ao *logos* por nenhuma ordem de consequência” (Derrida, J.: 1970, 239-40). De onde deriva a importância que o autor extrai do pequeno texto do poeta senão de que o “*Mimique*” lhe

permite corroborar a ideia que de antemão se fazia da *mimesis*? Ou seja, não estando os movimentos da escrita do mimo ligados a *logos* por alguma ordem de consequência, o mimo rompe com o privilégio da presença e, por fim, a subordinação da escrita à metafísica.

Se não nos contentarmos com a redundância — Derrida corroborando o que Mallarmé anunciara quase um século antes — deveremos indagar-nos: como o gesto (mímico) significa? Considere-se que o texto de Mallarmé, conforme o próprio Derrida, referia-se à obra de um certo Paul Margueritte, se é que se entende por obra um “libreto de pantomima, *Pierrot assassin de sa femme*” (id., 241). Mas, acrescenta ainda o filósofo, à apresentação que dele se fizesse seria indiferente a organização do texto. Ou seja, há um libreto que não teria de ser seguido forçosa e literalmente.

Fundado no caráter aleatório da peça e no enredo que descreve, comenta Derrida: eis-nos diante de “o espaço da escrita: este ‘acontecimento’, hímen, crime, suicídio, espasmo (de riso ou de gozo) em que nada se passa, em que o simulacro é uma transgressão e a transgressão um simulacro, tudo nele descreve a estrutura mesma do texto e efetiva sua possibilidade” (ib., 257) — os qualificativos, “hímen, suicídio, espasmo” são suscitados pelo caráter de farsa com alusões sexuais. Conforme, entretanto, seu próprio resumo do enredo, o primeiro qualificativo, “*hymen*”, é de pura responsabilidade do intérprete. Reúnam-se a propósito duas passagens:

O hímen, confusão entre o presente e o não presente, como todas as indiferenças que preserva entre todas as séries de contrários (percepção/não percepção, lembrança, imagem, lembrança/desejo etc.), produz um efeito de meio (meio como elemento que envolve os dois termos ao mesmo tempo: meio que se mantém entre os dois termos). Operação que “ao mesmo tempo” estabelece a confusão *entre* os contrários e se mantém *entre* os contrários. O que aqui conta, é o *entre*, o entre dois do hímen. [...] Mas este meio do *entre* não tem nada a ver com um centro [...]. O jogo do hímen é *ao mesmo tempo* vicioso e sagrado, “*vicioso mas sagrado*”. Tanto não é nem um, nem outro porque não se passa nada e o hímen permanece suspenso entre, fora e no antro (*antre*). (ib., 261 e 266.)

Curiosamente, o fato de, no texto, o “signo”, como ainda insiste Derrida, não ter “referente”, é a condição para que o intérprete deite e role sobre as propriedades do hímen, terminando por aproveitar a semelhança fonética, em francês, de “antre” e “entre”. (Caberia a um psicanalista, ou a um adepto de palavras cruzadas explicar por que, para o autor, o “entre” do hímen difere, adia, posterga o encontro do “antro”.) Às duas passagens, assim como ao intervalo entre elas, acrescenta-se o comentário final: “[...] Que este jogo seja independente da verdade, em última instância não implica que seja falso, erro, aparência ou ilusão. Mallarmé aliás escreve ‘alusão’ e não ‘ilusão’; é, por certo, a operação que aqui se chama, *por analogia*, indecível” (ib., 270-1).

Há de se considerar que as passagens destacadas pertencem à interpretação alternativa à da *mimesis*, serva do aparato metafísico. Se essa repete e volta a dizer a matriz enraizada no referente, em um movimento resultante de a escrita equivaler à ausência da presença, a alternativa explorada por Derrida tem por fundamento a analogia. Não o que classicamente se chamava “analogia proporcional”, senão a que conduz a um indecível, que, face a “um sistema de axiomas que domina uma multiplicidade”, “não é nem uma consequência analítica ou dedutiva dos axiomas, nem em contradição com eles, nem verdadeiro, nem falso quanto a esses axiomas. *Tertium datur*, sem síntese” (ib., 271).

O desenvolvimento feito a partir do “*Mimique*” nos permite uma retificação parcial. Explicando o êxito que Derrida teve durante décadas, sobretudo entre os *scholars* norte-americanos, dizíamos que ele oferecia a plataforma teórica que sempre havia faltado ao *new criticism*. Tem-se agora a possibilidade de observar como a convergência era ligeira. Se o *new criticism* favorecia o *close reading*, a leitura cerrada de um texto-fonte de certo modo impunha a manutenção de uma *imitatio* filologicamente orientada. Contudo, mesmo que assim se desse, a *imitatio* só se mantinha até certo ponto, e não integralmente, porque o *new criticism* não pretendia ser o prolongamento do discurso literário, senão que sua condução para a

modalidade analítica. Já o fundamento analógico derridiano tem outras implicações. A primeira passagem que citamos tem extensão suficiente para que percebamos sua anatomia sem a necessidade de alguma refutação teórica. Uma maneira abrupta de reagir a ela será declará-la a encarnação acadêmica do kitsch. Derrida partilha com Lacan a má herança de certa *écriture* à maneira de Mallarmé.

Da maneira como Derrida a emprega, a analogia é uma verdadeira prática associacionista. Sem relação com a verdade? Depende do peso que se dê ao termo. Ou seja, sendo o hímen “o que permanece suspenso entre” não pretende fazer parte da interpretação do jogo aleatório que se estabelece entre o libreto e sua encenação. Mas como pensar que não se mantém na órbita da verdade, pois, do contrário, seria uma designação arbitrária? Um *kitsch* associacionista; por certo então, algo que, coerentemente, se contrapõe à crítica literária. Mas, se não for arbitrária, há de ter algum contato com a má afamada verdade.

A observação acima não decorre (apenas) da falta de simpatia pelas ideias expostas, senão que tem dupla importância: quando dissemos que fazia parte do legado positivo derridiano o uso do conceito de indecidibilidade na programação analítica de textos literários,¹⁴ consideramos que sua eficácia se restringe àqueles textos para os quais é insuficiente o conceito de indeterminação. Ora, essa insuficiência não pode ser captada a partir de uma abordagem analógica, porque essa, por definição, dissemina e prolonga o tom poético-ficcional do texto-objeto. Por não levar em conta a dupla possibilidade do texto ficcional — ser indeterminado, isto é, não ter seu sentido apreendido porque se ignora seu referencial, ou ser indecidível —, Derrida estabelece um curto-circuito: analisar o texto do *Pierrot* enquanto tal seria intentar uma “imitação”, que jogaria o intérprete contra as poderosas e elásticas redes da metafísica.

Em segundo lugar, a indistinção entre verdade e abordagem metafísica torna a *mimesis* parte deste mau continente, ao que se contrapõe o uso do alusivo. É o alusivo, portanto, que serve de guia contra a análise temática, tal

como praticada por Jean-Pierre Richard a propósito de Mallarmé (cf. Derrida, J.: 1970, 300 ss). A análise temática é considerada insatisfatória porque incapaz de apreender as “diversas nuances de sentido” contidas em cada termo presente em uma constelação temática (cf. Derrida, J.: 1970, 309). Assim se daria por efeito do caráter diacrítico das línguas, pelo qual um mero sinal acrescentado a uma letra afeta o valor fonético do signo ou introduz uma ênfase que modifica o sentido do que se declara — seja uma vírgula, um ponto, uma reticência etc. A diacriticidade “interdita que um tema seja um tema” (id., 305). O alusivo, em suma, indicia a inexauribilidade do texto, sobretudo do literário, porque explora as possibilidades significativas de seu tecido verbal. A crítica literária seria algo viciado, insustentável. Em seu lugar, só cabe prolongar o inexaurível — não há limites para a *écriture*.

O esclarecimento acima explica que, para Derrida, a *razzia* contra a crítica literária — “Não pertenceria a crítica literária, enquanto tal, ao que discernimos sob o título de interpretação *ontológica* da *mimesis* ou do mimetologismo metafísico?” (ib., 299) — ainda atinge a categoria do imaginário: “Esta categoria, com efeito, é construída pela interpretação *ontológica* da *mimesis*” (ib., 288). (Sem que o declarasse, Derrida foi um fiel continuador de Heidegger.)

Em síntese, a oposição básica à *mimesis*, ao imaginário e à crítica literária, enquanto áreas engendradas pelo horizonte metafísico, consiste em que supõem a pertinência da relação entre a escrita e um conjunto de letras que representaria e conteria o seu sentido, ao passo que a *écriture* é um sistema sem fundo, cuja propriedade central é a indecidibilidade. “*Tout devenant métaphorique, il n’y a plus de sens propre et donc plus de métaphore*” (ib., 315). Em vez de manter o nome de crítica, a atividade analítica deveria, à semelhança da *action painting*, passar a chamar-se *action writing*.

Complete-se a abordagem de “*La double séance*” pela consideração da nota 8, já parcialmente traduzida (cf. nota 11). De aparência simples, ela condensa as consequências da concepção clássica da *mimesis*, ou seja,

daquela que, para Derrida, abre o caminho para o privilégio metafísico da presença. Tal condensação se cumpre a partir de um esquema de três pontos, que enseja a formulação de duas proposições, cada uma desdobrando-se em três consequências. A saber: 1. *O duplo parricídio*. O primeiro parricídio fora cometido contra Homero, porque, em vez de usar a exposição simples (diegese), usara a mimética (cf. Platão: *A República*, 393 d). Pois, “se o poeta nunca se ocultasse, toda sua narrativa dispensaria a *mímesis*” (id., 393 c). Considerando pois Homero como paradigma do que fazem os poetas é a ele que, exemplarmente, se refere a passagem de como deveriam conduzir-se os guardiães da cidade ideal: “[...] Se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir diversas formas e de imitar todas as coisas [...] lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade” (ib., 398 a). Por isso, embora Homero fizesse jus às honrarias que lhe eram prestadas, seu modo de narrar e lidar com os velhos mitos não favorecia a coragem dos combatentes (cf. 386 a). A diegese mimética é danosa para a cidade seja porque o poeta se oculta sob a máscara do personagem, seja porque se permite tratar de valores e dilemas frequentes de maneira que não favorece a ordem estabelecida.

O segundo parricídio remete a Parmênides, e ao *Sofista*. A razão que o provoca parece agora oposta à que justificara o anterior:

Para nos defendermos, declara o Estrangeiro, será preciso pôr à prova a tese de nosso pai Parmênides e obrigar o não ser, sob certas condições, a ser, e o ser, de sua parte, segundo certas modalidades, a não ser.

Teeteto

Parece evidente que será preciso sustentá-lo com afinco em nossas reflexões.

O Estrangeiro

Isso será evidente — como se diz, mesmo para um cego. Se não refutamos nem aceitamos o que acabamos de dizer, será difícil pretender que se fale de discursos ou julgamentos falsos, assim como de imagens, cópias, imitações e ilusões, e de técnicas que

aí se ligam, sem estarmos obrigados a sustentar, de uma maneira ridícula, o contrário do que nós mesmos afirmamos (Platão: *O sofista*, 241 d).

A dupla identificação unívoca atribuída, respectivamente, ao ser e ao não ser há de ser recusada porque, se assim não for feito, será difícil não ser contraditório quando se fale do falso, como as imagens, as cópias etc. Em suma, o segundo parricídio, praticado a propósito de Parmênides, supõe que o bem da cidade ideal exige de seus guardiães que submetam tanto o conhecimento como as artes da “imitação” aos interesses estabelecidos na *polis*.

2. *A dupla inscrição da mimesis*. Ela concerne especificamente ao combate do filósofo contra o sofista. Passagens da fala do Estrangeiro o destacam:

[...] Bem sabemos que aquele que, por meio de uma única técnica, pretende ser capaz de produzir tudo, na realidade só fabricará imitações e homônimos das coisas reais, como aquele que se dedica à técnica da pintura: será mais apto em fazer crer os jovens mais ingênuos que observem de longe seus desenhos, do que pode realmente realizar tudo o que deseja produzir (id., 234 b).

E, para voltar ao sofista, responda-me: já é evidente que é ele um mágico, imitador das coisas reais, ou ainda estamos inclinados a crer que possui conhecimentos verdadeiros? (ib., 235 a).

Platão tem o seu perfil aguçado. Já não é o que tão só zela pelos interesses da *polis*, regulamentando o que é passível de ser dito em função dos valores vigentes senão o que se opõe ao que lhe parece configurar-se como ilusão. (A projeção é sintomática: aquilo que contraria os valores vigentes, em seu limite é chamado de ilusão). Deste modo o filósofo se identifica com a boa *mimesis* e seu adversário, o sofista, com a *mimesis* enganadora. Que é então a boa *mimesis* senão a policiada por um mecanismo, no caso o pensamento platônico, que respalda os interesses ativos? Para que os critérios que geram as duas passagens — o critério político, na primeira, o supostamente

epistemológico, na segunda — sejam coerentes entre si, será preciso que se introduza uma conexão. É ela de ordem ética. A ética se mostra como uma política de mãos limpas — praticante em tirar da vista o que agarram suas garras. Quer a *mímesis*, que se considera fraudulenta, do sofista, quer a apreciada são faces da mesma falsidade. É sempre a *mímesis* que, enquanto instrumento do saber, se revela uma falsa ferramenta. A “dupla inscrição” consistiria nessa dupla falsidade? Sem que o afirme explicitamente, Derrida parecia contentar-se em acentuar a carga platônica contra a *mímesis* negativa:

O sofista mima o poético, que, no entanto, comporta em si mesmo o mimético; produz o duplo da produção. Mas prestes a ser capturado, o sofista escapa de ser preso pela divisão suplementar, rumo a um ponto de fuga, entre duas formas da mimética (235 d), a *eidástica*, que reproduz fielmente, e a *fantástica*, que simula a *eidástica* (Derrida, J.: 1970, 229).

Mas não é a *mímesis* *eidástica*, a da reprodução fiel (cf. *O sofista*, 236 c), aquela que Platão privilegia? Portanto não é apenas o sofista o responsável pelo “duplo da produção”. A condenação da *mímesis* se confunde com a denúncia do caminho real da metafísica — eis Derrida de posse da raiz de sua desconstrução.

3. *A mímesis não culpada*. A boa *mímesis* é a plenamente acatada por Platão. A modernidade inverterá seus critérios valorativos. Para Derrida, portanto, não basta distinguir as duas posições vigentes na Antiguidade senão que se há de condenar seu fundamento comum, e a tríplice consequência de cada uma das duas proposições (cf. Derrida, J.: 1970, nota 8, 228-30). A primeira proposição que começa por “a *mímesis* produz o duplo da coisa” supõe o entendimento mais grosseiro. O enunciado tem a função de acentuar a estupidez que tem acompanhado, desde Platão, a boa *mímesis*. As consequências que se seguem apenas agravam a letra geradora. Se o fundamento do enunciado era ético, e, por consequência, político, a conclusão da terceira consequência supõe a própria condenação

estritamente ética do processo: “imitar é um mal em si mesmo e não só quando isso resulta em imitar o mal”. Já a segunda proposição pretende dar conta de um entendimento menos tosco: ainda que, na *mímesis*, haja um componente de semelhança, o *mímema* é algo, portanto não deve se esgotar na duplicidade repetitiva do que lhe serve de modelo. Donde a primeira consequência, o *mímema* não é um nada senão que um suplemento. Para que não se suponha que a formulação tenha alguma coisa a ver com a posição assumida pelo próprio Derrida observe-se que, embora qualifique o *mímema* com uma de suas qualificações favoritas, “suplemento”, esse se acrescenta a algo que, imitante, permanece subordinado a uma configuração externa. Já a segunda consequência elimina a possibilidade de aproximação com o que pensa Derrida: não sendo jamais absolutamente semelhante, o *mímema* jamais é absolutamente verdadeiro. A última consequência é quase redundante face à anterior: desde que se admite que o imitante tem uma margem suplementar quanto a seu modelo, ele nem é absolutamente verdadeiro, nem pode estar investido do mesmo estatuto que aquilo que imita.

O autor termina a extensa nota acrescentando que o esquema exposto contém todas as proposições formuladas a propósito da *mímesis*. Se ele estiver certo, posso pensar que a maneira como tenho refletido e operacionalizado a *mímesis* diverge por completo da reflexão derridiana e, conforme o que ela diz, de como a tradição ocidental a tem considerado.

Como ainda tratarei especificamente do modo como tenho considerado a questão da *mímesis*, por enquanto acentuo apenas as discrepâncias primárias. O primeiro elemento a ser mais bem indagado concerne à relação entre o objeto da *mímesis* e o preexistente (dado ou imaginado). O preexistente a ser mimetizado pode sem dúvida ser tomado como um modelo, disposto hierarquicamente. Mas já na *Poética* esse esquema é inadequado. O que se mantém em posição de relativa equivalência com a doutrina platônica respeita a que o traço de semelhança com o referente em princípio prepondera sobre os traços que constituem sua diferença. A

função do restritivo “em princípio” resulta de que a *mimesis* opera não só com a verossimilhança mas ainda com o necessário (cf. Aristóteles: *Poética*, 54 a 33 ss). Da exigência do duplo condicionante resulta que a representação de uma coisa impossível, embora seja uma falta, é relevada se, sendo preservada a regra da poesia, sua meta é alcançada (id., 60 b 24). Daí a conhecida ressalva: “É com efeito menos grave ignorar que a corça não tem chifres do que, ao pintá-la, falhar na arte da representação” (ib., 60 b, 32-3). Em suma, contra a afirmação derridiana que reduz toda a operação a uma estratégia metafísica, é correto dizer-se que a *mimesis* sim supõe que haja alguma correspondência entre seu produto, o *mímema* verbal ou plástico, e algo que estrita ou analogicamente funciona como um referente; correspondência que, para não se confundir com uma duplicação — afirmação redundante da verdade — precisa que o vetor semelhança, fazendo-se presente, seja o pano de fundo sobre o qual se ergue a diferença.

É evidente que, perante dois padrões bastante diversos de representação, os comparecimentos dos vetores “semelhança” e “diferença” são bem diversos. Diante de um quadro de resolução formal acentuada mas não excepcional como *O nascimento de João Batista* de Domenico Ghirlandajo, a representação de um evento relevante é acentuada pela gravidade dos perfis e dos gestos das personagens e pela diferença da estatura da criada ao fundo, em contraste com a mãe, em tamanho imponente e recostada na cama, enquanto no primeiro plano as damas que cuidam do recém-nascido têm um tamanho mediano, assemelhado ao de criaturas no exercício de funções cotidianas. É a escala no tamanho das personagens que simboliza a *diferença* quanto a uma cena real. Isso se não levarmos sobretudo em conta a figura de vestes vaporosas, próxima à porta de entrada, cujo cesto de frutas à cabeça mais ressalta sua diferença quanto às outras personagens: enquanto o conjunto do quadro tem um caráter cerimonioso e quase teatral, ela personifica a “vontade de vida elementar” (*Warburg*) que contrasta e dinamiza toda a cena. O referente não se confunde com o modelo, isto é,

com algo externo e “superior”; é o ponto de partida que instiga a criação, a que cabe atingir a diferença liberadora.

Embora o esclarecimento acima seja pequeno, é ele suficiente para compreender-se que não tem nada a ver com o que, para Derrida, é uma máquina lógica que “distribui todos os clichês da crítica por vir” (Derrida, J.: 1970, 230). A impossibilidade de qualquer acordo decorre, dentro de sua concepção de linguagem, de seu entendimento da *écriture*. Se a linguagem é constituída por uma metaforicidade constantemente passível de disseminação, quanto mais uma escrita (um texto) tematize sua própria matéria verbal, tanto menos será passível de *se confrontar* com um correlato extraverbal. O que costumamos chamar de literatura, portanto, torna-se sinônimo de riqueza encerrada em si mesma, intransitiva: “A literatura é ao mesmo tempo assegurada e ameaçada de só repousar em si mesma, no ar, sozinha, afastada do ser, ‘e, se se quiser, só, com exceção de tudo” (id., 340).

1.2.2. Ramificações do fluxo: “La mythologie blanche”

Publicado originalmente na revista *Poétique* (1971), “*La mythologie blanche*” é logo incluído na coleção de ensaios que compõe o *Marges de la philosophie* (1972). Nele, o autor enfatiza o ponto-chave de sua filosofia da linguagem: não há efetivamente um sentido próprio do nome, porque o nome repousa sobre a base deslizante da metáfora. O sentido metafórico concedido a um nome ocorre “quando o discurso filosófico [o] põe em circulação. Esquece-se então, simultaneamente, o sentido primeiro e o primeiro deslocamento. Não se nota mais a metáfora e é ela tomada como o sentido próprio. Duplo apagamento” (Derrida, J.: 1971, 251).

Para que sustente sua concepção da linguagem como um constante engendramento metafórico, de que decorrem a abolição da referência, a concepção metafísica da *mimesis* e os subprodutos do imaginário e da crítica literária, Derrida precisa propor a plena inexistência do sentido próprio. A argumentação que estabelece será veementemente rechaçada por Paul

Ricoeur (Ricoeur, P.: 1975, nota 2, 27-8). Meu desconhecimento do grego clássico faz com que me limite a utilizar a contestação de Ricoeur por seu lado mais trivial. Para Derrida, antes do que parte integrante do levantamento das retóricas, a metáfora é uma miragem do discurso filosófico, formando uma de suas unidades elementares. Sua especificidade como filosofema seria de uma moeda que, pela frequência do uso, tivesse desgastada a efígie que nela fora cunhada. Assim reduzida a um relevo desfigurado, ela seria uma moeda não reconhecida. Da mesma maneira, a “metáfora branca” equivaleria àquela que perdera o sentido adquirido em sua “viagem”. Assim como a moeda que perdera a efígie, não deixaria de circular como moeda, assim também a metáfora branca não deixaria de ser parte do léxico; perdera apenas o que a diferenciava: seu sentido transposto. Assim como sucede com os anônimos na multidão, as metáforas brancas são frequentes nos discursos. Tal generalização romperia pois com a separação estrita entre os discursos poético e filosófico; esse é tão figural como aquele; embora Derrida se restrinja a discutir a relação entre filosofia e poesia, pode-se supor que, para ele, é a própria distintividade dos discursos que seria arbitrária. Por isso a reavaliação do discurso poético, sua liberação da carga metafísica abalaria todo o campo discursivo. A revelação da mitologia branca provocaria uma revolução que não precisaria de armas de fogo. Para tanto, a argumentação contra a *mímesis* haveria de ser afiada, pois “a *mímesis* não funciona sem a percepção da metáfora” (Derrida, J.: 1971, 282). O conluio então estabelecido provocaria uma solda de que resultaria “o poder de verdade, como desvelamento da natureza (*physis*) pela *mímesis*, pertence congenitamente à física do homem, à antropofísica” (id., 283). A desconstrução assim proposta tem naturalmente como primeiro alvo a concepção platônica. O que não impede afirmar que o lance derradeiro, na incompreensão da natureza da metáfora pela filosofia, tenha sido dado por Aristóteles, ao censurar o mestre Platão por “se satisfazer com ‘metáforas poéticas’” (ib., 284). A superestima da metafísica, o desprezo clássico da *tékhné*, a separação arbitrária das formas discursivas seriam arbitriedades

com as quais o filósofo gerenciou sua superioridade sobre o comum dos mortais. (Não seria ocasional que ao aparecimento das religiões universais correspondeu a luta do pensador religioso contra o pensador do mundo.)

Estas são as premissas da reflexão. Sua segunda parte deriva da glosa de uma afirmação da *Poética* de Aristóteles: a metáfora mais inventiva é aquela em que o termo análogo substitua o nome no sentido próprio. “Por exemplo, lançar a semente é *semear*, mas não há nome para a chama que vem do sol; no entanto, esta ação tem a mesma relação com o sol que o semear com a semente” (57 b, 27-9). Derrida lança mão literalmente do exemplo; a escolha do nome “sol” não é contingente:

A metáfora consiste aqui em uma substituição de nomes próprios tendo um sentido e um referente fixos, sobretudo quando se trata do sol cujo referente tem por originalidade ser sempre original, única, insubstituível, pelo menos na representação que dele se faz. Só há um sol neste sistema. O nome próprio é aqui o primeiro motor não metafórico da metáfora, o pai de todas as figuras (ib., 290).

Posto na posição de motor primeiro, o sol, por sua vez, cede seu lugar à estrela, um astro isolado, conquanto central, convertendo-se, em um jogo acentuadamente metafórico, em função estelar:

Desde que se admita que, em uma relação analógica, todos os termos já são tomados, um a um, em uma relação metafórica, tudo se põe a funcionar não mais como sol, porém como estrela, a fonte pontual da verdade ou da propriedade permanecendo invisível ou noturna (ib., 291).

A passagem é decisiva para a teoria derridiana. O que chamamos de função estelar — a expressão não se acha no texto comentado — realiza com maior perfeição a disseminação implícita no nome gerador, “sol”, ao mesmo tempo que melhor oculta o caráter metafórico assumido pela verdade.

Deixamos de acompanhar o passo em que o autor se volta especificamente para a impropriedade do sentido próprio — “um nome é

próprio quando só tem um sentido” (ib., 295) — sua distinção quanto à essência e o jogo de substituições que então tem lugar (cf. ib., 294 ss) porque sua discussão só teria sentido se pudéssemos seguir, e não só glosar, a objeção referida de Ricoeur. Mas o obstáculo apontado não será a palavra final. Para que vejamos como ela poderá ser posta, relembremos a passagem dos *Tópicos*, fundamental para a tese de Derrida:

[...] *Todo objeto da percepção sensorial* quando passa fora da percepção sensorial se torna obscuro, já que sua existência como predicado não é mais evidente por ser ele somente conhecido pela percepção sensorial. Isso se revelará verdadeiro no que tange aos predicados que não acompanham sempre necessariamente o sujeito. Por exemplo, aquele que afirmou constituir uma propriedade do sol ser *o mais brilhante dos astros que se move acima da Terra* empregou na propriedade [atribuída ao sol] algo de um caráter que é somente conhecido por meio da percepção sensorial, a saber, que *se move acima da Terra* e, assim, a propriedade do sol não teria sido corretamente expressa, pois não será evidente com o pôr do sol se este permanecerá se movendo acima da Terra, pois então nos faltará a percepção sensorial (Aristóteles, *Tópicos*, 131 b, 22-30).

Por conseguinte, “as metáforas heliocêntricas são sempre metáforas imperfeitas” (Derrida, J.: 1971, 299), pois o conhecimento que propiciam será sempre impróprio. “Mas, como a melhor metáfora jamais é absolutamente boa, sem o que não seria uma metáfora, a má metáfora não oferece sempre o melhor exemplo?” (id., ib.). Os dados já apresentados são suficientes. Mas que nos fundamenta assim falar? Em primeiro lugar, porque a impossibilidade pessoal de acompanhar a análise técnica de Ricoeur (1975, nota 2) é compensada pelo desenvolvimento que esse apresenta no mesmo *La métaphore vive*. Em segundo lugar, porque a circularidade metafórica da linguagem afirmada por Derrida, não afetando só a filosofia mas também a poesia, nos permitirá, a partir dessa, ter um solo firme para a discussão. Começemos pelo comentário ensejado por Ricoeur:

Admitimos por certo que o emprego metafórico de uma palavra sempre pode ser oposto a seu emprego literal; mas literal não quer dizer próprio no sentido de originário, porém simplesmente corrente, “usual”; o sentido literal é aquele que é lexicalizado. Não há portanto necessidade de uma metafísica do próprio para justificar a diferença do literal e do figurado; é o emprego no discurso, e não sei que prestígio do primitivo ou do original, que especifica a diferença do literal e do metafórico (Ricoeur, P.: 1975, 369).

Creio que a objeção torna ociosa a indagação metafísica que elegia o sol como seu ponto de partida de sua impropriedade. Se minha leitura for válida, torna-se imprópria a formulação sintética de Derrida: “Metáfora quer dizer heliotropo, ao mesmo tempo movimento voltado para o sol e movimento giratório (*tournant*) do sol” (id., ib.).

Venhamos à passagem eleita dos *Tópicos*. Para que sua reflexão sobre a metáfora imperfeita pudesse valer tanto para o discurso filosófico quanto o poético, seria preciso que o raciocínio fosse além de um contexto fisicalista, de dura materialidade. Segundo esse, se a metáfora propicia certo conhecimento, em razão da semelhança que a respalda, o fundamento da afirmação se perde porque a relação entre a metáfora e o termo que ela transpõe não é uma relação própria, sensível, verificável. Ora, o raciocínio obviamente não valeria se pretendesse tratar da metáfora na poesia. A semelhança é um dos vetores da *mímesis* porque, dada a aliança que se estabelece entre a palavra e a coisa e que se estende aos falantes de uma língua, estabelece-se um acordo entre a letra do enunciado poético e o horizonte de expectativas do receptor. É esse acordo que possibilita a compreensão do que declara o poeta. Daí, em troca, a dificuldade que cerca o poema quando o acordo convencionado entre palavra e coisa é questionado pelo poeta. (Cf. o capítulo dedicado à poesia de Paul Celan.) Admite-se que o entendimento, mesmo na acepção banal do termo, é a condição para que haja conhecimento. Mas isso não basta para o poético. Ainda que para circular, o texto poético precise ser entendido, mesmo que de maneira apenas aproximada, pelo receptor, o entendimento não acumula algum conhecimento. O contexto fisicalista dos *Tópicos*, portanto, não seria

adequado ao que se passa na interação entre texto e receptor, na poesia. À medida então que a passagem é fundamental para a tese derridiana da identificação da metáfora com a própria linguagem, ela também assim se torna para mostrar sua impropriedade quanto às disposições discursivas da filosofia e da poesia. Em termos mais diretos, a falta de uma passagem certa e inevitável entre entendimento e conhecimento, no caso do poético, invalida que ele seja pensado em termos idênticos aos termos válidos para um discurso de ordem de base conceitual. O discurso que se orienta pela movência da imagem não se confunde pelo comando do conceito. Ainda quando o conceito suponha a apropriação de metáforas, a condição primeira para que o conceito se torne instrumento para a *tekhné* consiste no apagamento de sua metaforicidade. (Que adianta para o conceito biológico de “célula” sabê-lo metaforicamente originado de “cella”, pequeno aposento?)

1.2.3. Adorno e Derrida: esboço de um exame comparativo

Economizamos o exame do ensaio “*La différance*” (1968), republicado logo no início do *Marges de la philosophie*, porque é preferível substituí-lo por uma referência, embora curta, à reflexão que Christoph Menke desenvolve a propósito dos dois autores.

Menke recorda que o conceito de negatividade estética é central em Adorno como modo de abranger o aspecto axial da arte moderna: sua autonomia e sua soberana subversão da racionalidade dos demais discursos. A maneira que Adorno adotou para desenvolver seu argumento tampouco a Menke parece apropriada. Embora o ensaísta não o enfatize, infere-se que uma das razões principais para sua objeção tenha estado no paralelismo adorniano entre a análise sociológica da sociedade e a apreensão da negatividade da experiência da arte. Ajuda a suspeita verificar que a abordagem de Menke falha justamente pelo contrário: a negatividade é

afirmada em completa independência da estrutura social dentro da qual a obra se cumpre.

Se, de acordo com seu analista, a reflexão adorniana precisa ser refeita, a recorrência às teorias desconstrucionistas marcadas pela influência de Derrida, segundo ele, permitiria o ultrapasse daquele paralelismo. Portanto, os dois traços que salientam na definição moderna da arte por Adorno — ser um discurso autônomo entre vários outros autônomos e sua “subversão soberana da racionalidade de todos os discursos” (Menke, C.: 1988, XI) — seriam mais bem efetivados pelo desconstrucionismo derridiano. Isso, contudo, não significa que os dois autores sejam postos lado a lado para que o analista dê preferência a um sobre o outro. A reflexão comparada que Menke desenvolve ao longo de seu livro tem como resultado a melhor fundamentação da negatividade da experiência estética — estendendo-a, pois, para além dos limites da modernidade, ressaltada por Adorno — ao mesmo tempo que considera criticável a suposição romântica de que a arte em si “é o veículo de uma crítica da razão” (id., XIII). Embora o autor prefira a qualificação menos precisa de “a incorreta concepção romântica”, o sujeito efetivo de sua tese é Jacques Derrida. Assim, o desconstrucionismo derridiano prestaria um duplo e antagônico serviço à *Ästhetische Theorie*: um de cunho positivo, o de “liberar o conceito de negatividade de Adorno de sua fusão com a negatividade da crítica social” (ib., XII), o outro de cunho negativo: o de recusar ver na soberania da arte o meio de subverter a operacionalidade contemporânea da razão. Dessa maneira, não é que Menke negue a soberania da arte senão que a afirma com base em outro fundamento:

A arte não é soberana por demolir as fronteiras que separam a experiência estética da não estética, provando a si mesma como a superação direta da razão. É, ao contrário, soberana em que, como um discurso de validade meramente particular, representa uma crise para o nosso funcionamento discursivo. As aporias do ponto de vista romântico tradicional da soberania da arte apenas podem ser resolvidas pela combinação de duas teses: (1) a tese desconstrutivista de que a crítica estética da razão é a subversão e não a

superação da razão; (2) a tese, que pode ser encontrada em Adorno, que não é o conteúdo mas os efeitos consequentes ou as repercussões da arte que constituem os fundamentos dessa crítica (id., ib.).

O autor procura portanto estabelecer uma distinção entre o ponto de vista romântico sobre a soberania da arte e sua correção desconstrutivista: ao passo que aquele aposta na “superação da razão”, essa a reduz à subversão da racionalidade. A distinção poderia ser correta no sentido de que, ao longo de sua extensa obra, Derrida não desenvolveu uma estratégia política que operacionalizasse seu antagonismo ao *logos* metafísico. Mas essa ausência teve um efeito politicamente perverso: o dogmatismo propagado por seus seguidores. Talvez porque Menke não pertencesse à universidade norte-americana e a propagação de Derrida na Alemanha era, ainda no fim do milênio, quando seu livro é originalmente publicado, muito escassa, tal consequência não é por ele notada.

O interesse maior de Menke no pensamento de Derrida concentra-se na afirmação do diferimento estético, isto é, de o discurso da arte adiar indefinidamente sua conclusão. Dessa maneira, a literatura e a pintura, pois essas são as artes que Derrida ressalta, constituem uma variante expressiva porque, não levando a uma conclusão, se negariam a estabelecer afirmações da verdade. Para Menke, entretanto, a *différance* não atualizaria a oposição à visão metafísica, responsável, segundo Derrida, pela acepção secularmente mantida da *mimesis*, porém, mais concretamente, encontraria sua raiz em Valéry, na oscilação entre som e sentido, constituinte primário do poema:

Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência, oscila o pêndulo poético. — Resulta desta análise que o valor de um poema reside na indissolubilidade do som e do sentido (Valéry, P.: 1937, I, 1333).

Paul Valéry não seria a fonte única da *différance*, pois a ele se acrescentaria o ensaio de Heidegger, “*Hölderlins Erde und Himmel*” [A Terra e o céu de Hölderlin], recolhido em *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*

[Explicações sobre a poesia de Hölderlin]. Mas o que importa não é a escavação arqueológica senão acentuar que, para Menke, o diferir esteticamente cumprido fundamenta a oposição entre a experiência identitária e a processualidade. Ela pode ser assim formulada: ao passo que, nos discursos não estéticos, trata-se de “estabelecer relações entre os elementos significantes” (Menke, C.: op. cit., 49), de modo a se constituir uma identidade de sentido, “a processualidade interminável vem caracterizar a experiência estética porque essa precisa fazer mais do que relacionar esteticamente elementos já identificados como significantes” (id., ib.).

Embora concordemos com Menke que o realce da *différance*, ao relacionar-se à distinção entre disposições identitárias e processualidade, sobrepassa tanto a oposição enfatizada por Derrida entre diferimento e concepção metafísica, como a argumentação críptica de Adorno, discordamos que, por si e sem mais, ela seja suficiente: o diferir precisa apontar para uma configuração sensível.

1.3. TERCEIRA PONTA: POR UMA REVISÃO DO CONCEITO DE *MÍMESIS*

Parece evidente a utilidade do exame da concepção de *mimesis* entre autores contemporâneos. De início, pensei em também considerar Lacoue-Labarthe e Paul Ricoeur (cf. Ricoeur, P.: 1983, 85-136). Terminei por me limitar aos dois autores estudados, pela máxima oposição que a *mimesis* neles recebe. Como se trata agora de sintetizar a maneira como eu próprio tenho considerado a questão, valerá partir de uma mínima síntese das posições extremas.

Basicamente, fundados em sua condição de filósofos, para Adorno e Derrida a *mimesis* é um aspecto da dimensão estética desenvolvida pelas obras de arte. Muito embora desde Platão e Aristóteles a *mimesis* tenha estado sujeita a apreciações contraditórias, que, relativamente, se ampliam no período helenístico e entre os romanos (cf. Fuhrmann, M.: 1973), elas alcançam, com Adorno e Derrida, outro pico. No primeiro, ainda é bastante

sensível a influência do pensamento de raiz hegeliano, acentuando a plena dependência histórica na caracterização da arte. Já não pertence ao lastro hegeliano, a combinação que seria efetuada no *mímema* entre um componente mágico, próprio dos tempos primitivos, e a racionalidade conflitiva dominante nas atuais sociedades administradas. Em Derrida, ao contrário, a tradição hegeliana, assim como a fenomenologia que mantenha sua vinculação husserliana são vistas como derivações de um incômodo lastro metafísico, que risca milenarmente o horizonte do pensamento ocidental; a hostilidade à *mímesis* se evidencia ao verificar-se que, para ele, estendendo um fio derivado de Heidegger, sua formulação supõe um horizonte ontológico. Por isso as concepções de negatividade de Adorno e Derrida são entre si discordantes. Para o pensador alemão, a negatividade para a qual a *mímesis* aponta tem um eminente caráter de crítica à sociedade. E isso mesmo porque a *mímesis* não reproduz o objeto que integra à sua feitura e tampouco visa ensinar o homem a melhor operá-lo. Enquanto atua com as coisas do mundo, a *mímesis* é uma modalidade excrescente de *tekhné*. Já em Derrida é certo ser reafirmada a experiência de negatividade da arte, desde que se exclua qualquer participação da *mímesis*; que, como a metáfora e a crítica literária (Heidegger tinha dito a estética) são ferramentas que afastam a participação no Ser. A negatividade já não concerne à contraposição pela arte da sociedade constituída, senão que à manipulação metafísica.

Dada a compreensão que a negatividade da arte assume, seria justificado o trabalho de desconstrução a ser cumprido pelo filósofo. A dimensão crítica deixa a (des)ordem social em paz e se concentra na elaboração da escrita. As bruxas a serem caçadas ou as ninfas a serem exaltadas estão apenas na floresta das palavras. Daí o criticismo que Derrida desenvolve em sua primeira fase — a única que afinal destacamos — ter tido como lar exclusivo a *academia*, onde seus representantes, não respaldados por um projeto político alternativo, podem ser considerados avançados, sem

correrem o risco de ser taxados de subversivos; avançados porque dispostos a desconstruir as ramificações incontáveis do logocentrismo metafísico.

A função concreta deste sumário consiste em acentuar que a revisão que tenho tentado da *mimesis* não contém algum disfarçado epigonismo. Sua formulação básica assim se enuncia: qualquer que seja a posição assumida pelas centenas de intérpretes e comentadores da *Poética* de Aristóteles, favoráveis ou contrários, tradicionais ou inovadores, eles sempre têm partido de que o fenômeno da *mimesis* supõe a *semelhança entre o produto da mimesis, o mímema, e seu referente, seja ele suposto (uma das inúmeras madonas renascentistas, uma cena da vida de Cristo, uma passagem do Testamento) ou real (a figura de um nobre, de um cardeal ou de um príncipe)*. Não considerando sequer a questão da diferença dos padrões temporais — o autorretrato de Dürer face ao de um pós-impressionista — o problema surge não em afirmar a correspondência entre algo produzido e algo externo — a crença em como uma figura ou evento há de ser representado (o referente suposto) ou que traços se destacam em uma figura real (a pintura de alguém nomeado) —, senão em como se *configura*, verbal ou pictoricamente, a afirmada correspondência. (Ou seja, apreender o código cultural que motiva o que se considera semelhante ao que se representa e, a partir daí, verificar como a obra se impõe diante do que a motiva.) Assim posta, a questão surge desde os romanos, por exemplo, desde o *Ars poetica* de Horácio. Desde aí até às consequências do Renascimento, com o maneirismo, o barroco e o neoclassicismo, a questão da semelhança podia ser entendida de dois modos: pelos não cultivados, como reprodução, o quanto possível fiel de algo tomado como referente; pelos cultivados, como *imitatio ou emulação*. Ora, embora Adorno, defensor da relevância do conceito, sequer leve a sério que a *mimesis* corresponda à forma latina considerada sua correspondente, tampouco discute que ela se realize por uma semelhança antes culturalmente concebida do que de maneira estritamente física e material. Em troca do que aí omite, enfatiza seu componente mágico. Ele se justificaria pelo reconhecimento de uma

“simpatia” entre tal traço, explícito ou inscrito, e tal coisa. Falar em “simpatia” significa a manutenção de uma lógica, digamos associacionista e não inferencial, que teria sido dominante na pintura pré-histórica. Sua conservação, mais relevante em um Miró ou em um Klee do que em um Mondrian, lastrearia a recusa do pintor contemporâneo tanto da tradição da *imitatio* quanto da racionalidade pragmática. Sem que nos alonguemos nas razões oferecidas por Adorno para o papel que atribui à magia, acrescente-se ser ela muito menos convincente que a oposição um pouco depois estabelecida por Arnold Gehlen entre apropriação sensível e conceitualidade:

A energia da intuição e o impulso de continuar estabelecem uma relação de exclusão recíproca; se, na vida prática, o conceito evita (*abdeckt*) a percepção, ante a imagem sucede o contrário. A *íntima racionalidade imaginativa* alcançada pela reflexão continuada sobre o visível e por sua reelaboração formal posterior basta-se plenamente a si mesma e pode apropriar-se por completo da imagem, sem sentir a necessidade de distanciar-se dela para continuar a pensar por conceitos (Gehlen, A.: 1986, 61).

Contudo os dois pensadores se aproximam pelo realce aproximadamente equivalente que dão à “racionalidade” (Adorno) e à “racionalidade imagética interna” (*innere Bildungsrationalität*) (Gehlen). A vantagem na formulação de Gehlen está em que, pela indagação do impulso de continuar (*Weiterdenken*), por sua oposição à instantaneidade da intuição e a transitividade dessa ante a imagem, *torna-se possível apreender uma racionalidade mais congruente com o realce da imagem do que subordinada a alguma razão*, ao passo que Adorno toma a racionalidade como um bloco abstrato, antes voltado para o exercício generalizante dos conceitos. Daí a difícil encruzilhada em que se vê para explicar o comportamento da arte na modernidade: se não admitir que ela contém um vetor racional estará implicitamente concordando com a acusação de irracionalidade que Lukács lançava contra quase toda a literatura moderna, mas sua admissão há de ser feita de tal modo que a mostre como uma *ratio* antagônica à dominante na

sociedade administrada. Daí a função de vetor “magia”. A combinação então proposta entre magia e racionalidade não deixa de parecer demasiado dissonante, mesmo para um ferrenho defensor da dissonância (musical), como era Adorno.

Embora só tenhamos vindo a conhecer a reflexão de Gehlen posteriormente ao início da reformulação do campo da *mimesis*,¹⁵ desde o começo dessa reformulação ela esteve mais próxima da experiência da “íntima racionalidade imaginativa” do que tanto da fórmula “magia + racionalidade”.

Acompanhemos os estágios pelos quais essa reformulação tem passado, detendo-me mais na ambiência de sua abertura. Ela se encontra num ensaio originalmente intitulado “*Social representation and mimesis*”, escrito em inglês (sob a cuidadosa revisão de meu saudoso José Laurênio de Melo) porque se destinava ao colóquio *The discourse of literature and the history of language*, organizado por Hans Ulrich Gumbrecht, que se realizou entre 16 e 29 de março de 1981, em Dubrovnik, então Iugoslávia.¹⁶ A tradução para o português foi publicada no mesmo ano (cf. Costa Lima, L.: 1981, 216-233) e a versão original na prestigiosa *New literary history*, n. xvi, 1984, 447-66.

Como seu título já o indicava, procurava-se relacionar a *mimesis* com o fenômeno muito mais amplo da representação social. Melhor dito, fundamentar sua dissociação. Partia-se para isso de uma afirmação de David Carroll, cujo propósito era então paralelo ao meu. Reproduzo a parte central do que citava:

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma *figura* de uma realidade, quer psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, quer, de maneira mais abstrata, uma *figura* de uma “realidade” ideal, mítica, metafísica — quando apresenta ou torna visíveis os traços “essenciais” ou “característicos” de algo “externo”, de um espaço ou contexto diverso do “estritamente literário”. Supõe-se que a “exterioridade” existe antes de sua representação, e é assim a origem da literatura representacional [...] (Carroll, D.: 1980, 201).

Isso significava declarar que a valorização da *mimesis* dependera (e continuava a depender) de servir de ilustração e de exposição condensada de certa anatomia social. Contra esse clichê, de que, como notava Carroll, compartilham todos os materialismos e idealismos, tratava-se de *desmontar a própria noção de representação*. Com esta finalidade, começava-se por lembrar que, em seu emprego usual, representação supõe a preexistência de um real demarcado e anterior ao próprio ato de convertê-lo em uma figuração. Ou seja, uma concepção fisicalista de representação, pela qual se subentende que algo se põe à frente do sujeito humano e propicia o engendramento de uma imagem fiel a si mesma. Essa velha concepção, cujo papel tornar-se-á capital na constituição do pensamento moderno (Bacon e Descartes), servia de suporte para a tarefa de conceder uma função a um discurso que não se justifica nem pragmática, nem conceitualmente, ao mesmo tempo que evitava o trabalho bastante difícil de fundamentar que é a ficção verbal, e, dentro dela, a ficção poética. (Daí a importância de reelaborar-se a concepção de discurso, e não a supor ou arbitrária ou hierarquicamente formulada.) Dadas as metas a que servia, não estranha que a representação antes prejudicasse que favorecesse um entendimento adequado da *mimesis*.

Chegadas a este ponto, as reflexões de David Carroll e a minha começavam a se separar. Antecipando-me ao que será mais bem detalhado a seguir, contento-me em anotar que a preocupação de Carroll era, digamos, salvar a literatura do parasita, a *mimesis*, que a sugava até convertê-la em um animal domesticado. Talvez mesmo em função da diferença de nossos contextos socioculturais, minha preocupação era outra: menos livrar o corpo da literatura do parasita que a submetia a uma expressão do “nacional” do que intentar um relacionamento pelo qual a *mimesis*, em vez de se confundir com o agente principal do *controle* do ficcional, se mostrasse como o núcleo que cunha sua especificidade. Daí que o próximo passo daquela primeira aproximação fosse recorrer ao “*De quelques formes primitives de classification*”, que Émile Durkheim e Marcel Mauss tinham

publicado em 1903. Nele, os dois pioneiros da constituição das ciências sociais se indagavam como se dão as formas de entendimento entre os homens. Mais precisamente, se todos os homens têm a mesma constituição psíquica por que não expressamos do mesmo modo aquilo que vemos? Durkheim e Mauss respondiam: porque o entendimento não deriva de formas universal e naturalmente implantadas em nós senão que de *classificações*, que estabelecem, definem e diferenciam as culturas. Uma classificação sociocultural não só ressalta certos elementos descontínuos do campo perceptivo e/ou afetivo como, ademais, os dispõe em uma hierarquização própria. “Toda classificação implica uma ordem hierárquica, cujo modelo não é oferecido nem pelo mundo, nem por nossa consciência” (Durkheim, É. e Mauss, M.: 1903, 18).

Inferia-se daí que a ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é um princípio biologicamente não motivado, pelo qual uma sociedade, seus estamentos ou uma classe e os estratos de classe, estabelece e diferencia valores, fundamenta seus julgamentos sobre as condutas individualizadas, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção socioindividual. Antes mesmo que concebesse que as representações não são algo que se nos impõe naturalmente, constituindo no sujeito imagens aproximadamente fiéis do que se põe diante dele, senão que têm o caráter de *efeito*, são representações-efeito, já dizia que a representação é o produto de classificações. Também poderia ter dito que, ao diferenciar as formas transcendentais do entendimento e as formas particulares de classificação, Durkheim não se afastava de seu admirado Kant senão que o complementava, acentuando um ponto de vista sobre a organização e diversificação das diversas culturas humanas. Não ser feita a observação resultava de que, naquele estágio da vida de quem escrevia “Representação social”, Kant ainda não estava na ponta da língua, o que só se daria um pouco antes da redação do *Mimesis: desafio ao pensamento*, publicado em 2000.

Apesar da lacuna, a afirmação básica já estava formulada: a representação é o produto de classificações. É portanto algo que, embora não determinante de uma conduta, se impõe socioculturalmente a cada indivíduo. Ora, se assim sucede, ainda que se entenda que a *mímesis* provoca uma figura da realidade, não se poderia cogitar que tal figura era reconhecida e valorizada porque (re)apresentasse o que já *estava* na realidade. Já a breve referência a Durkheim e Mauss portanto mostra o quanto a reconsideração do fenômeno da *mímesis* deveu aos fundadores das ciências humanas. Bastenos assinalar que naquele momento o trabalho de reconstrução apenas principiava e que, embora a desconstrução estivesse em alta, nosso propósito não se confundia com o dela. A exemplo do que se dava no ensaio de David Carroll, o desconstrucionismo encarava a *mímesis* — como, afinal, toda a tradição culta pós-romântica da Europa ocidental e norte-americana — como um parasita devorador. A que devo não haver caído no que julgo sua cilada? Talvez à leitura sistemática de Lévi-Strauss e a menos frequente de Freud e Marcel Mauss.

Estabelecido pois o hiato entre o mundo e a figura criada pela *mímesis*, a questão se tornava descobrir como se articulavam, sem que à figura constituída, o *mímema*, fosse reservada a função subalterna de ilustrar o socialmente já estruturado. (Não consigo saber com exatidão por que não aceitava que fosse assim. Acho difícil explicá-lo pela influência que a leitura de Lévi-Strauss exercera em mim durante quase toda a década de 1970, pois, antes do golpe militar de 1964, já manifestava minha hostilidade à versão stalinista da “arte engajada”. Talvez aí esteja a raiz distante que me motivaria para a demanda reconstitutiva da *mímesis*. A este dado talvez ainda se acrescente a importância que reconhecia na poesia construtivista de João Cabral, contrária fosse ao metafórico-mágico de grandes poetas como Lorca e Rilke, fosse ao associacionismo surrealista; e na coragem criativa dos poetas concretos. Não insisto porém em uma escavação cujos resultados seriam hipotéticos.) Em favor da articulação com o critério de classificação,

dispunha de um operador que só aos poucos viria a conhecer em sua inteireza: o operador conhecido como *frame*.

Já no ensaio de 1981 citava A. Schütz e E. Goffman. Só mais de vinte anos depois, no *História. Ficção. Literatura* (2006), tive condições de rastrear a formação do operador, mostrando sua primeira formulação em “*The perception of reality*” (1889), de William James. Em formulação que só agora me aparece, os *frames* (o termo em português, “molduras”, não tem a mesma força) são *topoi* semiológicos. Ou seja, são configurações verbais e/ou gestuais, estabelecidas anteriormente ao indivíduo que as emprega, que as terá aprendido por sua convivência no interior de um grupo social — um estrato de classe ou de um estamento ou de um setor de uma região geograficamente delimitada — que, sendo de decodificação frequente, incentivam a interação cotidiana, desde logo dentro do grupo social originário. Tem-se assim a oportunidade de situar um interlocutor até então desconhecido não só por seu uso da língua, mas por seu modo de falar, de gesticular, até mesmo de andar. O *frame*, portanto, ajuda a visibilidade social. Mas, sem pôr em dúvida a eficácia do instrumento para as ciências sociais, em que ajudaria na área em que passamos a empregá-lo? Seu auxílio começa por nos mostrar que a interação humana se cumpre através de rituais e formulações simbólicas de que raramente seu agente está consciente. Portanto, ainda nos situando antes do texto, o reconhecimento do outro se dá sim por uma “semelhança” culturalmente estabelecida, isto é, feita de acordo com as classificações sociais vigentes.

Muito embora neste resumo não me obrigue a ser fiel ao andamento do “Representação social e *mímesis*”, o que me interessa é sua condensação, com destaque para sua afirmação final: à desmontagem da *mímesis* como instrumento de reduplicação da realidade, apoiada em uma concepção fisicalista de representação, seguia-se o delineamento da *mímesis* como combinação de um vetor de semelhança, socialmente concebido, com um traço de diferença. Essa combinação de semelhança e diferença assegurava que a ficção verbal — no texto de 1981, falava em “literatura” e não em

ficção verbal — se relacionasse com o mundo não porque o espelhasse senão por utilizar-se do mecanismo dos *frames* em que se encaixam segmentos do mundo, significativos para a sociedade em questão. Portanto o relacionamento da ficção com o mundo que a cerca se cumpre de maneira ternária, sendo os *frames* os mediadores entre os dois polos. Deste modo, um horizonte de semelhanças — sempre socialmente concebidas e não provocadas pela percepção — se funde a um traçado de diferenças. Essas permanecem socialmente motivadas, porém são menos explicadas pelo ingrediente social do que pela participação do agente da *mímesis*. Portanto, semelhança e diferença não são definidas materialmente senão pela intervenção de critério sociocultural que se projeta a partir da estratificação social.

Naquela primeira aproximação ainda se apresentava outro dado importante, cujo alcance, no entanto, não era bem explorado. Citava-se a passagem em que Aristóteles explicava por que acabara de dizer que os homens tendem a sentir prazer na experiência da *mímesis*:

Temos disso uma prova na experiência prática: temos prazer em olhar as imagens mais cuidadas das coisas cuja visão nos é penosa na realidade, por exemplo, as formas dos animais absolutamente vis ou de cadáveres [...] (Aristóteles: *Poética*, 1448 b, 9-11).

Hoje, consideraria o trecho como uma das intuições mais fecundas da *Poética*: a *mímesis* não se distingue pelas situações que privilegia senão em criar um espaço de tal modo próprio e específico que se torna possível a quem o experimente ter uma reação bastante diversificada da que lhe é familiar. Por espaço próprio e específico entendemos que a *mímesis*, em vez de simplesmente prestar-se ao reconhecimento do costumeiro, motiva um modo diverso de ver. Essa noção de espaço peculiar à *mímesis* viria a ser desenvolvida, combinada à de *frame*, na diferenciação das formas discursivas. Por enquanto, contentemo-nos com a aproximação seguinte. Diante de animais repugnantes ou de um cadáver, é de esperar-se uma

reação ou de repulsa ou de lástima, senão mesmo de horror. Pela própria natureza do outro assim encontrado, constitui-se um *frame* que tenderá a se automatizar. Ora, o mesmo outro, seja o animal repugnante, seja o cadáver, ao ser visto em cena, assume uma distância que, de acordo com a situação em que se mostre, pode propiciar inclusive certa sensação de prazer. Só essa passagem seria suficiente para assinalar como Aristóteles não confundia a *mímesis* com a *imitatio*. Em poucas palavras, os *frames* postos em ação pela experiência da *mímesis* transtornam o seu uso no cotidiano.

Passados tantos anos, reconheço com certo espanto que, como ponto de partida, uma boa decolagem havia sido feita. Embora sem maiores afinidades com Durkheim, a incorporação que então fazia do primado do social permanece proveitosa. Ela tanto evita a atomização a que tende a crítica literária pelo simples fato de costumar concentrar-se em um único autor, como o determinismo cego que continua a seguir o esquema hegeliano que adaptou o princípio da *imitatio*, substituindo o caráter de norma retórica pelo de resultante do condicionamento sócio-histórico. Mas, se havia prenúncios de uma exploração frutuosa, as carências não eram menos visíveis. Uma delas, sem perder sua carga negativa, não deixava de, comparativamente, ainda ser útil. Como já foi referido atrás, preocupava-me, então concordando com David Carroll, em distinguir a *mímesis* da representação. Isso, contudo, não era feito, como era costumeiro desde os anos de 1970, para conceber o texto literário como uma forma autodisseminadora, que provocava, como era de bom-tom dizer-se nos círculos intelectualmente mais refinados, a morte do autor e a perda da referencialidade, senão como desafio para buscar outro modo de articulação da literatura com a realidade social. Embora a tentativa de encontrar essa outra forma se manifestasse pelo esforço de incorporar a reflexão de Durkheim e Mauss, ela não atacava a noção tradicional e fisicalista de representação, assim como não contestaria a acepção que ela assumira com os românticos: representação como expressão da subjetividade. Em suma, ainda não sabia como me contrapor às concepções tradicionais de

representação. Contrapostas e correspondendo respectivamente às tarefas do cientista — a representação como imagem fiel do que existe previamente — e do artista — a representação como mera elaboração psíquica —, a ótica da representação tanto servia para enrijecer a antinomia entre ciência e arte quanto para o ostracismo que, desde o romantismo, exilara a *mímesis*.

Somente em *Vida e mímesis* (1995) voltaria a enfrentar o problema da representação. Procurava escavar uma alternativa a seu questionamento, então corrente, remetendo a Freud (cf. Costa Lima, L.: 1995, 279-86). Sem dúvida, a curta reflexão sobre alguns de seus textos diminuía a venda que me impedia de ver. Efetivamente, contudo, uma solução satisfatória contra a ótica com que tradicionalmente se concebera a representação, assim como contra o antirrepresentacionalismo pós-estruturalista, só se daria no *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), pelo conceito, agora largamente utilizado, de *representação-efeito*. Sua elaboração não teria sido possível sem o conhecimento da teoria desenvolvida por Wolfgang Iser acerca da natureza da obra literária, que assumira seus contornos definitivos com *Das Fiktiv und das Imaginäre* (1991).

Em suma, é indiscutível que a tematização da questão da representação quanto à obra literária fora por mim apenas iniciada na década de 1980 e só receberia a resposta que continua a me parecer satisfatória na abertura do século atual. Por isso considerava há pouco a ausência de uma resposta conveniente como parte do legado do início da reelaboração do conceito de *mímesis*. Assim, a vantagem de situar a *mímesis* sob o primado do social (Durkheim) era restringida pela carência de uma melhor caracterização de seus vetores constitutivos: a semelhança e a diferença. Quanto ao primeiro, o mal era menos grave. Há tantos séculos se insistia que a obra poética moldava sua forma sobre a semelhança com a matéria-prima fornecida pelas relações dos homens entre si e com o mundo das coisas que o pouco que acrescentasse não era uma calamidade. Mas por que incluía a *diferença*? Suponho não ser arbitrário comigo mesmo se penso que o termo era escolhido por negar que a obra fosse de qualquer modo reduplicadora ou,

quando nada, orientada por seu referente. Diferente, por conseguinte, porque só para os poetólogos que ainda pensassem como Castelvetro e Robortello certa fração da realidade era a parte de eleição conservada pelas obras. Na prática concreta, o certo antes estaria do que se extrai da *petite histoire* que se narra sobre Rafael: ao receber a encomenda de pintar mais uma madona, sua providência imediata era visitar algum bordel de Florença; era lá que encontrava a expressão empírica mais adequada para figurar a inefabilidade da Virgem. A semelhança não se dava com a realidade mesma, senão com o padrão que se impunha como ideal. A distinção entre essa idealidade e a suposta realidade se expunha pelo próprio contraste entre o modelo que Rafael viria a escolher e o que sua obra viria a representar. Desse modo a diferença se descartava da exclusividade concedida à semelhança. (Isso não significa dizer que tradicionalmente não se considerasse o papel da diferença. Ele, sim, era feito pela concepção de que a realidade penetrava na obra através da idealização dos personagens e/ou das paisagens. O problema estava no contraste entre a idealização do modelo e a concretude do resultado; contraste que aumentaria, na tradição literária, a partir de Baudelaire e, na pintura, a partir sobretudo de Cézanne.) Fique portanto claro que: (a) a determinação do que entendia por *diferença* na composição do *mímema* não se fazia nas primeiras etapas de reelaboração da *mímesis*; (b) que a função da diferença se restrinja àquela tradição literária e pictórica cada vez mais dominante a partir da segunda metade do século XIX; à medida que a arte nunca foi reduplicação de algo anterior, ela sempre conteve o vetor “diferença”. Ele, entretanto, era ocultado pelo papel desempenhado pelos modelos ideais. É o divórcio praticado pelo artista quanto ao “ideal” que faz com que a diferença sobressaia. Mas que significa que o vetor “diferença” tenha depois recebido a energia que lhe cabe? É importante aqui assinalar que, desde seu início, a tentativa de reelaboração da *mímesis* partia da reflexão sobre a *Poética* aristotélica. Ora, ao maior esclarecimento da diferença correspondia a compreensão, a princípio perturbadora, de que me afastava do entendimento aristotélico do fenômeno

da *mímesis*. Noutras palavras, não deixando de reconhecer a genialidade aristotélica em libertar a *mímesis* do cativeiro platônico, vislumbrava que o que pretendia fazer não era restaurar sua pureza perdida. A sensação de vazio resultante de saber-me, de repente, “órfão”, só veio a ser superada quando, para estar de posse da leitura mais meticulosa possível, terminei a tradução do ensaio de Hans Blumenberg, “*Nachahmung der Natur*”.¹⁷ Pela importância que assumirá o motivo da descontinuidade entre a concepção grega de *mímesis* e o que procuro fazer, acentuo o que devo ao filósofo alemão.

Não diminui a oportunidade do texto de Blumenberg que seu interesse maior fosse com a *tekhné* e não com a *mímesis*. Para mostrá-lo, parto do confronto entre duas mínimas afirmações. Ao passo que Blumenberg acentua que perpassa em nosso mundo “uma profunda insatisfação com o dado” (Blumenberg, H.: 1957, 57), o classicista Eric Robertson Dodds assim caracterizava a cosmologia grega:

Transversalmente ao mapa cósmico [grego], Aristóteles, seguindo sugestões de Platão, traçara uma linha que veio a ser geralmente aceita: sobre essa linha, além da lua, estavam os céus que não mudam, onde se moviam as estrelas, “fileira a fileira, o exército da lei inalterável”; abaixo, estende-se o mundo sublunar, o domínio do acaso, da mutabilidade e da morte (Dodds, E. R.: 1965, 6).

Poder-se-ia pensar que a dinamicidade aleatória do sublunar seria um antepassado preparatório da insatisfação contemporânea? Supô-lo seria pensar que dos dois andares da cosmologia grega só o de cima teria desmoronado. Na verdade, como demonstra o “Imitação da natureza”, um abismo separa os dois mundos. Começamos a mostrá-lo perguntando-nos sobre a que correspondia o *topos* da “imitação da natureza”: “O *topos* da imitação da natureza é uma garantia contra a incompreensão da originalidade humana, que é concebida como violência metafísica. [...] O paraíso consistia em saber um nome para cada coisa e, pelo nome, familiarizar-se com cada uma” (Blumenberg, H.: 1957, 15). Daí que, ao

começar a se articular, entre a Idade Média e a Moderna, “a concepção da autêntica obra humana” o pensamento não tinha espaço (*Spielraum*) para ela. “O que devém ontologicamente inquestionável (*das ontologisch fraglos Gewordene*) forma uma zona de legitimidade em que novos modos de entendimento podem ser introduzidos apenas violentamente” (id., 16). Tal insuficiência que se apresentava ao pensamento moderno resultava de que, pela cristianização do pensamento grego, sua visão de um cosmo pleno e estático fora interiorizada por toda a extensão do mundo de colonização romana. O destaque que Dodds concedera a Aristóteles poderia conduzir ao engano de pensar-se que esse cosmo estático se estabeleceria por ele. Não, dirá Blumenberg, o cosmo estático já está no Livro x da *República*, em que “pela primeira vez, a criação é concebida como ato de geração originária de essência (*Urzeugung von Wesenheit*) e ela é convertida em atributo da divindade” (ib., 22). Sem que desminta a criação ser confiada à divindade e confundir-se com a escala das essências, o *Timeu* complexificaria esse quadro: “O demiurgo do *Timeu* tem uma função cosmológica e não de fundamentação ontológica: ele deve explicar por que, ao lado do cosmo das ideias, ainda há seu correspondente fenomênico [...]” (id., ib.). A questão do relacionamento entre criação e papel da divindade se complica com a transposição do demiurgo para a ideia de Deus, introduzida um século antes de Cristo e que domina no platonismo cristão: “O demiurgo reproduz na matéria preexistente as imagens primigênicas pré-dadas (*die vorgegebenen Urbilder*)” (ib., 23). A transferência então efetuada da representação do demiurgo para o conceito de Deus implica a sanção definitiva do princípio de ‘imitação da natureza’” (id., ib.). Por conseguinte, “o demiurgo esgota o potencial das ideias, o real representa o ideal exhaustivamente. Todo o possível já está dado (*ist schon da*) e para a obra do homem não sobram ideias a realizar” (id., ib.).

A relação, pois, entre a visão do cosmo, a segregação da possibilidade de criação ao plano do divino e, com ele, ao nível da essência, bem como a inevitável disfuncionalidade do homem como *faber* já são verificadas no

pensamento platônico. A Aristóteles caberá acentuar que “o espírito não pode ser definido senão como uma capacidade relacionada ao todo do já existente. [...] O cosmo é a totalidade do real e do possível. Assim a lei imanente de todo o movimento (na acepção mais ampla de mudança, que este conceito tem Aristóteles) é a permanente *autorrepetição do ser*” (*die ewige Selbstwiederholung des Seins*) (ib., 24). Acrescente-se aqui algo mais ao que já se disse sobre o papel a ser desempenhado pela diferença aristotélica entre *natura naturans* e *natura naturata*. Discordando de Blumenberg, parece-me necessário dizer que a complementação aristotélica cria uma margem razoável de dinamicidade dentro do estático cosmo platônico. Nas palavras do próprio Blumenberg, o conceito de natureza “não compreende tanto o conjunto eidético dado [*den gegenbenen eidetischen Gesamtbestand*] senão que antes o conjunto dos processos geradores e condicionadores daquele” (ib., 26). Em suma:

Tudo isso — ideias, material, o demiurgo — deve ser alojado por Aristóteles no conceito de natureza; isso provoca a ambiguidade que passa para a representação da *mímesis*. Deste modo, “imitação da natureza” significa não só a reprodução de um fundo eidético senão que o cumprimento (*Nachvollzug*) do processo produtivo (id., ib.).

Em consequência, que faz o homem no campo da *tekhné*, de que a *mímesis* é parte? Ele não desempenha nenhuma função especial. “O homem agente e atuante põe-se na consequência da teleologia física: realiza o que a natureza *realizaria*, o dever imanente a ela e não o seu” (ib., 27).

Ainda duas pequenas observações: (a) A compacta exposição de Blumenberg implicitamente mostra que a tradução de *mímesis* por *imitatio*, sem ser de todo arbitrária, entretanto não é capaz de dar conta da mobilidade interna — é certo que relativa — que a habitava. Isso não afeta a acidentalidade do homem para a cosmologia grega. (Pergunto-me se isso não era responsável pela tensão estabelecida para o pensamento cristão. Se esse supunha a preeminência do Deus-feito-homem, por outro lado sua teologia será constituída pela aclimatação da herança grega, de início

sobretudo a platônica. Assim não se explicaria o vazio já assinalado por Blumenberg, na abertura dos tempos modernos, em fundamentar a criatividade humana?) A razão aludida já é suficiente para justificar que a reproposição do conceito de *mímesis* não poderia restabelecer a concepção aristotélica. O que dela está absolutamente perempto se condensa na frase “imitação da natureza”; (b) Ressalto que vejo maior dinamicidade na posição de Aristóteles do que Blumenberg lhe concede. Mas não teria sentido insistir na ressalva se não fosse para acrescentar que a divergência que a reproposição da *mímesis* apresenta quanto ao pensamento aristotélico resulta de que, afirmada a criatividade humana, não admissível pela cosmologia grega, a *diferença* perde as amarras que a sujeitavam à semelhança.

Mesmo porque a divergência é mínima, tenho de deixar claro o que devo ao ensaio de Blumenberg. O caminho que então se abriu só não se torna mais largo porque no ensaio citado a *mímesis* desempenhava um papel subalterno. Ora, sabendo-se que o entendimento aristotélico de seu conceito era prejudicado por não ser definido em momento algum da *Poética*, mostrava-se necessário preencher por outros meios esta lacuna. Nada poderia ser mais oportuno do que contar com o levantamento de passagens de outras obras do filósofo que ajudassem a fixar o sentido dado à *mímesis*. Esse auxílio nos foi fornecido pelo “*Mimesis and catharsis reexamined*” de Harvey D. Goldstein (Goldstein, H. D.: 1966, 567-77). (Assinale-se que utilizaremos só a primeira parte de seu ensaio pois discordamos de sua ideia da catarse.) Grosso modo, omitidas as referências à *Poética*, seguiremos sua ordem de entrada:

[...] Onde há uma meta, todos os passos precedentes visam a ela. Ora, seguramente assim como na ação, assim também sucede na natureza; e, assim como na natureza, assim, caso nada interfira, se dá em cada ação. Ora, a ação visa a um fim; por isso também é assim a natureza das coisas. Deste modo, se, por exemplo, uma casa tivesse sido uma coisa feita pela natureza, teria sido feita da mesma maneira como é agora pela arte: e, se coisas feitas pela natureza fossem feitas não só pela natureza mas também pela

arte, viriam a ser do mesmo modo como na natureza. [...] Geralmente, a arte, em alguns casos, completa o que a natureza não pode terminar e em outros imita a natureza (Aristóteles: *Física*, II, 199 a).

Sem que a passagem da *Física* ponha em questão a primazia da *physis*, por sua vez já decorrente do caráter pleno do cosmo grego, chamo a atenção para o *fazer como*, que subordina a *tekhné* à natureza. Subordina-a mas não a confunde, pois a *tekhné* não reproduz o fazer da natureza. Essa possibilidade ainda se justificaria pela afirmação de que, se a natureza fizesse uma casa, ela seria idêntica à feita pela *tekhné*. Mas a formulação complementar torna a relação mais complexa: a *tekhné* não só reproduz o que é feito pela natureza como, em outros casos, a completa. Ou seja, a plenitude do cosmo supõe que a *physis* contém em si não só a *natura naturata* mas também a *naturans*. O que, no entanto, não significa que o fazer humano não possa recorrer à *natura naturans*, caso em que ela segue os passos da natureza.

Ainda na *Física* ressaltam duas passagens próximas:

[...] Nos produtos de arte [...] fazemos o material tendo em vista a função, ao passo que, nos produtos da natureza, lida-se todo o tempo com a matéria. [...] São naturais aquelas coisas que, por um movimento contínuo originado de um princípio interno, alcançam um certo fim; o mesmo fim não é alcançado a partir de cada princípio; nem qualquer fim ao acaso, senão sempre a tendência, caso não haja impedimento, em cada um dirige-se ao mesmo fim (id., ib., II, 194 b e 199 b).

As duas passagens são bastante claras e pouco acrescentam ao que já compreendemos: embora a função diferencie a *tekhné*, não se discute sua subordinação aos fins da natureza, os quais não se cumprem aleatoriamente, senão que de acordo com os princípios respectivos. Por suposto, essa harmonia de fins não contraria que a *physis* não apenas siga como possa também completar o que não fizera a natureza. Passemos então a obras de

direcionamentos bem diversos: de cunho ético, metafísico, político, e/ou não físico.

Toda arte concerne com o vir a ser, isto é, em projetar e considera como algo pode vir a ser que seja capaz de ser ou não ser e cuja origem está naquele que a faz e não na coisa feita; pois a arte concerne ou às coisas que são ou que vêm a ser, e cuja origem está no artífice e não na coisa feita [...]. A arte, então, [...] é um estado que diz respeito ao fazer, não ao agir. A arte, então, como foi dito, é um estado ligado ao fazer, envolvendo um curso verdadeiro do raciocínio, e a falta de arte, ao contrário, é um estado concernente ao fazer, que envolve um curso falso do raciocínio; ambas dizem respeito ao que pode ser de outra maneira (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1140 a).

Tudo que é produzido pela arte é produzido por outra coisa que tem o mesmo nome, assim como são produzidas as coisas que se geram por natureza ou por uma parte dessa coisa que tem o mesmo nome (por exemplo, a casa provém da casa que está na mente do artífice: de fato a arte de construir é a forma) [...] (id., *Metafísica*, Z 9, 1034 a 24ss).

[...] Diz-se que o belo difere daquelas coisas que não o são e as obras de arte da realidade porque nesta os elementos dispersos estão combinados, embora, se tomados separadamente, o olho de uma pessoa ou algum outro traço de outra pessoa fosse mais belo do que na pintura (ib., *Política*, 1281 b).

Por fim, tomando como referência a passagem da *Poética* (48 b, 9-12), Goldstein a relacionava à explicação mais detida em *Partes dos animais*. Preferimos sua própria tradução:

Mesmo animais vis, porquanto desvendam à percepção intelectual o espírito artístico que os planejou, provocam um imenso prazer a todos que possam traçar linhas de causação e estejam inclinados a filosofar. Na verdade, seria estranho se representações mímicas deles fossem atraentes, pois exibem a habilidade mimética do pintor ou do escultor e as próprias realidades originais não eram mais interessantes para quem tivesse olhos para discernir as razões que determinaram sua formação. [...] Pois cada um nos revelará algo natural e belo. A ausência de acaso e o encaminhamento de tudo a um fim

são encontrados no mais alto grau nas obras da natureza, e o fim resultante de sua combinação é uma forma do belo (ib., *Partes dos animais*, 645 a).

A coleção de passagens extraídas do “*Mimesis and catharsis reexamined*” facilita algumas tarefas: (a) verificar que, se é falsa a identificação da *mímesis* com a *imitatio*, ela, entretanto, não era absurda, (b) a concepção do cosmo grego como um território saturado não impedia que se pensasse o movimento. Se ao homem é negada a capacidade de criar, no sentido estrito do termo, não se lhe nega a possibilidade de desvendar uma face que, prevista no *telos* da natureza, não chegava a ser revelada por ela. Com isso, o *mímema* também supunha movimento; (c) o qual, portanto, embora sem ferir a primazia da *physis*, se impunha tanto a ela como à *mímesis*.

Uma questão, contudo, merece maior atenção. Se a maior divergência com a interpretação proposta por Harvey D. Goldstein concerne à libertação por ele sugerida da *mímesis* quanto à visão cosmológica do cosmo, que se põe em seu lugar? Alguém poderia contentar-se em verificar sua manutenção, ainda que modificada, além dos parâmetros clássico-gregos, pela tradição cristã. Embora o ponto de vista fosse justificado, preferimos, de imediato, articular o lastro da reflexão anunciado na *Poética* com uma concepção do discurso, de que Aristóteles não tem responsabilidade alguma. Sinteticamente, a questão assim se põe: aceitando-se que a *mímesis* é um fenômeno de produção e não especular, ativo, portanto, e não passivo, que, em Aristóteles, estava subordinado à orientação teleológica que presidia a *physis*, que significa retirar de cena a orientação teleológica, tal como se dá no conceito repropósito que procuro desenvolver? Parece ocioso acrescentar que a liberação aí do teleológico não tem o mesmo significado que o que Goldstein lhe emprestava. Neste, a liberação se confunde com o sentido romântico: a *mímesis* é expressão da peculiaridade de quem a faz, enquanto a tomo em correlação com as propriedades do discurso em que é gerada. Dito de modo mais concreto: o não teleológico da *mímesis* implica que, mantendo-se nela o caráter de correspondência a algo diverso do que ela

mesma produz, esse algo já não se dá por força a *physis*, e, em consequência, a própria correspondência tem sua natureza afetada, pois ela não se cumpre com um semelhante dado de antemão senão que é ela própria, correspondência, que cria a semelhança. Permanecendo como um dos vetores constitutivos da *mímesis* a semelhança perde a relevância que tinha no contexto antigo. Nesse, o que não era semelhança visível, *estava no mímema* conforme as leis imutáveis que presidiam a feitura do mundo — ao desabrochar, a semente de uma árvore não oferecerá senão a espécie de que ela era a semente. Em troca, afastada a montagem teleológica, a semelhança permanece na *mímesis* por seu caráter de correspondência, mas essa se torna contingente, não prevista mas proposta pelo código sociocultural em que foi concebida. Em troca, o vetor contraposto, a diferença ganha um espaço de jogo, um *Spielraum*, antes imprevisível.

No entanto, embora essas considerações nos pareçam importantes, elas ainda não enfrentam a questão da especificidade discursiva dos textos que se constroem a partir da *mímesis*, isto é, as obras de arte verbal e pictórica. É a essa questão que deveremos agora nos dedicar. Para isso, emprego a dedução de Christoph Menke com que terminava o item precedente.

Menke aproximava as abordagens de Adorno e Derrida por adotarem, em independência um do outro, o que ele chama de discurso processual, oposto ao identitário, vigente em todas as variedades de experiência não estética. Ao passo que o discurso da identidade é guiado por conceitos, que estanca a movência semântica das palavras, fixando-a na formulação que o conceito toma por justa, a processualidade especificaria a experiência estética por se cumprir em uma forma discursiva, a da arte, em que, usando um termo caro a Derrida, a disseminação significativa é permanente. Daí deriva que, para Derrida — Adorno sequer se põe o problema —, a indecidibilidade, formulada por Gödel, é analogicamente extensiva à obra de arte. Sem repetirmos nossa discordância quanto à conclusão do raciocínio — não ser a obra de arte guiada por conceitos não a torna necessariamente indecidível (cf. Costa Lima, L.: 2000, passagens sobre a indeterminação e o indecidível)

—, acrescentamos que a função de lembrar a tese de Menke consiste em, reforçando o desencaixe do *mímema* do teleológico aristotélico, aproximá-lo do horizonte da processualidade. Mas de uma processualidade que tanto se descarta da domesticação por um *telos* como da leveza do que não se prende à terra, o indecidível. Processualidade, ademais, de um produto cujo sentido não é passível de ganhar pelo conhecimento de seus dados contextuais. Considere-se um rápido exemplo, o fragmento de “*Ein Hungerkünstler*” [Um artista da fome]. Dizê-lo indecidível, como caberia a outros fragmentos de Kafka, equivaleria a afirmar que a opção do artista por se exhibir em público, que cumpre a performance passiva de deixar-se ver pelos curiosos, o confundiria com um personagem circense que se deixasse admirar por suas acrobacias. Mas o paralelismo seria válido? O leitor que admitisse a insubmissão do pequeno texto a qualquer interpretação converteria o artista da fome em antecipador de um performer que adoraria exercer um fascínio medusino. Na verdade, o texto — um dos raros que Kafka não teria pedido a Brod que queimasse — estabelece a estranha combinação de um ascetismo trágico com a ironia sobre a figura do artista, pelo qual o público se interessa para que logo dele se enfastie. Ao assim fazê-lo, concordo com Paul Ricoeur no que diz sobre o ato interpretativo: [ser] “uma modalidade de discurso que opera na interseção de duas movências, a do metafórico e a do especulativo” (Ricoeur, P.: 1975, 383).

Suponho que as considerações anteriores em torno do uso aristotélico da rede *mimeisthai*, *mímesis*, *mímema*, que, de sua parte, nos levaram à processualidade, formulada por Menke, que abrange as artes verbal e plástica, e, daí, negando sua transitividade direta com o indecidível, propiciaram uma melhor penetração no fenômeno da *mímesis*. Apenas deve ser ainda acrescido: enquanto Aristóteles a tomava como parte da *tekhné*, que hoje diferenciamos como obra artística, entendo que a *mímesis* tem uma extensão maior, sem envolver o propósito artístico e incluindo-se em nosso

próprio cotidiano. Neste sentido, compreende-se literalmente a afirmação da *Poética* de que ela é própria do homem. A importância de aqui recordá-lo poderia estar na correlação que poderia ser feita com a ficção conjectural — aquela que participa de nosso cotidiano, que é por nós obedecida, sem que a tenhamos por ficção. Mas não é esse meu propósito senão o de referir a diversa composição das duas variedades. Na *mimesis* de função estética, o vetor “diferença” — cujo grau de presença e modo de manifestação são por completo dependentes da força de *poesis* do/s autor/es — prepondera sobre a semelhança, cujo papel se restringe a servir de princípio de orientação do receptor; sem que se confunda com um elemento de codificação automático, a semelhança ronda a redundância e assinala que a obra que a desprezasse por completo correria o sério risco de receber um entendimento próximo ou idêntico a zero. Já na *mimesis* do cotidiano, cujo exemplo-padrão é o adolescente que, participante de um grupo, imita seu ídolo pelo modo de vestir-se, de falar, se não de agir, a semelhança ocupa o lugar quase exclusivo. Tem mesmo a possibilidade de tornar-se exclusiva quando imitante, tanto se aproxima de seu modelo, que anula ou disfarça suas diferenças naturais. Nesse último caso, a *mimesis* do cotidiano — a menos que o propósito de confundir-se com alguém mais tenha meta de dificultar sua identidade — converte-se em verdadeira perversão mimética.

Damos aqui parada no desenvolvimento corrido que temos feito. Recorde-se que começamos esta terceira ponta do ensaio com uma recapitulação da abordagem sintética com que iniciamos nossa viagem pela *mimesis*. Em vez de então nos entregarmos ao que seria relativamente simples, resumir os passos seguintes, chamamos a atenção para uma deficiência saliente no “Representação social e *mimesis*”: manter o sentido tradicional do conceito de “representação”. Sem que deixasse de ser uma falha, tanto mais que, como temos insistido, tratávamos a relação entre os termos que formavam o título como uma faca de dois gumes, um que havia

de ser abolido — a *mimesis* como consequência da representação social — e outro que havia de ser então esboçado — como se dava a relação do *mímema* com a sociedade a que pertencia seu autor — tinha de, por algum modo, ultrapassar o entrave do sentido tradicional de representação, pois ele ou forçava a que se visse o conjunto das obras literárias como resultante de certa organização social ou, em sua reviravolta romântica, tomando a obra como expressão da subjetividade autoral apenas mudasse a tonalidade da dependência à sociedade: a sensibilidade do autor era moldada pelo “espírito do povo”, de que era o representante. A contradição estabelecida entre continuar a usar um instrumento inservível e o propósito de repropor a *mimesis* a propósito da poesia a partir de Baudelaire provocou o aparecimento de uma frente, cuja relevância eu próprio, a princípio, não soube reconhecer. No livro que havia escrito um pouco antes do ensaio que destacamos, *Mimesis e modernidade* (1980) (cf. nota 14), havíamos proposto a distinção entre *mimesis da representação* e *mimesis da produção*. Estando o livro disponível, em versão corrigida (2003), limito-me a uma caracterização bem elementar: a diferença entre as duas modalidades está em que a primeira dispõe de um contexto, que funciona como o pano de fundo da semelhança, dentro do qual o leitor situa o desenrolar da ação ou da reflexão poemática. Assim tanto se dá, na *Chartreuse de Parme* (1839) a propósito da famosa cena de Fabrice del Dongo, que testemunha Waterloo sem saber do que se trata, quanto em um poema de *A rosa do povo* (1945), em que já o título, o ano de publicação e a posição política do Drummond de então servem de *background* orientador. Já a *mimesis da produção* oferece a situação oposta, ou seja, é pela própria leitura que o leitor virá a perceber ser o próprio texto que compõe a “representação” do que nele se encontra. A diferença se me impôs a partir da comparação de leituras diversas do “*Prose des Esseintes*” de Mallarmé. Contra a interpretação, com frequência alegórica que era proposta, encontrei um caminho inesperado na análise da autoria de Karlheinz Stierle. À semelhança do que Octavio Paz já fizera com o “Soneto em ix”, Stierle ressaltava que a “*Prose*” confunde o leitor pela

pseudorreferencialidade criada em torno de uma ilha, quando, na verdade, o poema tematiza a experiência subjetiva pelas palavras de duas personagens suas, Pulchère e Anastase (cf. Costa Lima, L.: 1980, 189-90), do mesmo modo que, no “soneto em ix”, o espelho, “convertido em página”, é o referencial oculto e criador de um mundo em cintilação: o mundo “dessas estrelas que se tornam escritura” (Paz, O.: 1968, 193). Por uma ironia, que o esoterismo do poeta costumava ocultar, o espelho, encarnação mesma do reflexo com que a *mímesis* era com frequência confundida, converte-se em produtora de um dos mais belos, radicalmente novos e difíceis poemas da modernidade. Foram, por conseguinte, dois analistas, que, embora contemporâneos, mutuamente se desconheciam, os que ofereceram a contribuição decisiva para o encontro de um operador, a *mímesis* da produção, que se impusera, como disse, por não dispor de um conceito adequado de representação. Quando esse estiver elaborado, como só começará a suceder, em 2000, com o *Mímesis: desafio ao pensamento*, passará a ter um destaque imprevisto o que antes fora achado por acaso.

Embora pudesse destacar alguns exemplos em que tenho trabalhado, nenhum desses exemplos tem o alcance que encontro em uma das formulações centrais do *Zeit-Bilder* de Arnold Gehlen. O pensador, cujo maior reconhecimento seria de proveito do leitor contemporâneo, assinala que, a partir do impressionismo, tornou-se cada vez mais intensa a exploração da subjetividade e a conseqüente dependência do receptor da capacidade autoral em converter seu traçado psíquico em uma configuração plástica. Assim, “nos últimos quadros de Monet, a evidência do reconhecimento (da imagem) torna-se incerta” (Gehlen, A.: 1986, 53). Passa a ter lugar o que o filósofo bem chamava de “autonomização ótica” (*optische Verselbständigung*), em cujas conseqüências teóricas o autor se debruça:

Se se ousa entrar no labirinto da subjetividade, como agora se tornou inevitável, quem assume a direção é o pensamento que, por si, insta pelo estabelecimento de seu próprio contexto e de teorias sistemáticas que, por fim, terminam com as relações entre o mundo externo e o homem, e com a pergunta pela legitimação e pelo sentido da própria pintura.

Essas teorias podem ser, como as de Seurat, bastante grosseiras (*primitiv*). Mas devem chegar ao ponto central e devem *ser transpostas em traços próprios da imagem* (*in Bildeigenschaften umgesetzt werden*), sem que, naturalmente, essas qualidades ainda consistam em dados das impressões do mundo externo, pois teoria alguma é composta de percepções. Em consequência, há de se inventar um “*sistema de signos*”, com o qual se possa traduzir a relação *pensada* do mundo externo com a percepção *pensada* na *linguagem do ótico*. [...] A orientação do “sujeito”, enquanto sistema de referência, quando levada a sério, exige, em última análise, uma reflexão sobre as relações entre o mundo externo e o sujeito, portanto sobre o sentido do fato “imagem”, cujos resultados devem ser, de sua parte, outra vez transpostos para a simbólica ótica e condensados no quadro. *Mesmo por isso o tema surge no quadro e não está apenas diante dele* (id., 59, grifo meu).

Não considerando a hipótese de que o autor não recorresse, ao longo de sua reflexão, ao termo “*mímesis*”, porque, por longa tradição, o termo esteve associado à correspondência com o mundo exterior e, daí, ao primado da semelhança, não encontramos melhor formulação teórica para o que chamamos de *mímesis* da produção.

Conforme ainda Gehlen, a autonomização do ótico não se explica por uma história imanente das formas pictóricas, se não que é provocada por uma pressão social: “A desenvoltura (*Unbefangtheit*) da consciência se desagregou no século XIX em ligação com as drásticas mudanças culturais provocadas pela realidade da indústria, as quais não mais admitiam autênticas evidências coletivas” (ib., 94). Tal transtorno afeta o que Gehlen chama de a dupla estratificação da imagem, consistente na combinação do estímulo subjetivo com a objetualidade correspondente (cf. ib., 64). Como o avanço das relações industriais teria afetado aquela dupla estratificação? (Creio que a quase absoluta contemporaneidade de Baudelaire e Mallarmé e a violenta descontinuidade que criam dentro da tradição poética servem de comprovação complementar para a ruptura aludida.) Suponho não ser difícil acompanhar o raciocínio do autor. A resposta imediata do impacto das relações industriais sobre o pintor verificar-se-ia pelo comprometimento

de sua “transparência ótica” (*optische Helle*). Assim se daria pelo distúrbio no que chamara de dupla estratificação da imagem. Ela era dupla porque continha uma superfície de estímulo (*Reizfläche*), a que correspondia uma concretude (*Gegenständlichkeit*). O impacto da indústria teria tocado exatamente no ponto de conexão, por certo culturalmente concebido, entre aquela superfície de estímulo e a situação concreta que a propiciava. Assim sucedia porque a “superfície de estímulo” remetia à experiência subjetiva do artista, além do mais incentivada pelo processo de autonomização da arte, ao passo que a “concretude” supunha o reconhecimento de algo, cuja associação com a experiência subjetiva já não se dava ou deixava de ser recomendável pela autonomia que se ambicionava dar à imagem. Assim entendida, não se há de pensar que a “dupla estratificação” houvesse simplesmente surgido em certo momento da história da arte senão que, na segunda metade do século XIX, se socializara a tensão que, por hipótese, sempre esteve presente na pintura não submetida a uma meta reprodutiva ou emulativa.

O que mais importa na reflexão de Gehlen está na problematidade crescente que o componente subjetivo desempenha na configuração do quadro, com o aumento correspondente da compreensão do receptor. (Outra vez, o paralelo com o que se verifica na poesia pós-baudelairiana serviria de confirmação.) Deste modo, enquanto a pintura anterior não era com frequência submetida à pergunta sobre sua razão de ser não deixa de ser curioso observar que, mesmo o protótipo dos condenadores da *mimesis*, Platão, se extasiava ante a beleza de certas formas geométricas, o que levava Pierre-Maxime Schuhl a escrever: “Estes textos [pertencentes ao *Fedro*, ao *Fedon* e ao *Filebo*], que nos conduzem às ideias-números, manifestam portanto uma tendência que seria indulgente à arte decorativa e favorável a uma espécie de cubismo ou, pelo menos, de arte abstrata” (Schuhl, P.-M.:1952, xx) a partir do último Monet, de Cézanne e das figuras que se destacam nas primeiras décadas do século XX, “a pintura se torna uma arte da reflexão e não mais pode afastar de si que declare o fundamento de sua

existência” (Gehlen, A.: 1986, 62). A urgência da pergunta primeira se acumula desde que Matisse abandona “a tensão da dupla estratificação em favor da absoluta prevalescência do efeito de superfície” (id., 67). Por fim, observemos com Gehlen que a autonomização da superfície da imagem sucedeu “quase necessariamente com a diminuição do interesse no objeto” (id., ib.).

Todo esse encadeamento reflexivo era acompanhado de um sentimento de liberação manifestado a propósito da pintura. Relativamente no começo do *Zeit-Bilder*, o autor observava que “a consciência ocidental cultivou por séculos a apropriação e o controle da realidade¹⁸ [e] a arte encontrou seu sistema na natureza, no mundo terreno” (ib., 52). O transtorno que a emergência maciça e progressiva do processo de industrialização teve na consciência do homem ocidental provocou a ruptura do privilégio da natureza, o abandono da concepção de uma realidade imutável e deu lugar à “autonomização radical” da intervenção subjetiva na constituição do objeto de arte. Em síntese, apresenta-se para o artista da modernidade, ou sobretudo para seu pintor, um dilema contrário ao que conhecera o renascentista: ao passo que para esse o privilégio do objeto ou corpo natural tinha de lutar contra a pressão em favor de sua reduplicação idealizante, agora a “racionalidade imagética” exige do artista — Gehlen se restringe sempre ao pintor — ser ele capaz de estabelecer uma teorização suficiente que estabeleça uma ponte entre o que produz e o que então significa.

Termino essa entrada-homenagem ao pouco divulgado pensador, perguntando-me se haveria alguma razão mais do que apenas acidental — como a de ser ele um aficionado da pintura — para que nessa concentrasse sua teorização. Creio que há um motivo mais substancial. Ao contrário do que sucede na arte verbal, as matérias-primas da pintura, o desenho e a cor, não dispõem de uma carga semântica fixa. Por isso mesmo aquilo que Gehlen chamou de dupla estratificação é muito mais facilmente afetado por uma mudança no campo das inter-relações sociais do que o signo verbal. Obviamente, não se diz que o que sucede na pintura pós-impressionista não

se correlacione com o que conhece a tradição poética pós-baudelariana; mas apenas que naquela o impacto é imediato mais visível.

Como a própria expressão *mimesis* da produção não é conhecida, era sem dúvida necessário dedicar-lhe algum espaço. Assim feito, voltemos à própria *Poética* e ao que Aristóteles tomava como partes constitutivas do fenômeno que destacava; de sua discussão, venhamos à possibilidade de seu relacionamento com a *mimesis da produção*.

“Do que dissemos, declara 51 a 36-8, decorre claramente que o papel do poeta é dizer não o que realmente sucedeu, senão o que poderia haver sucedido na ordem do verossímil ou do necessário”. Não se discute que o indispensável na frase são os componentes da *mimesis*. O entendimento do necessário (*to anankaion*) é diretamente dependente da compreensão que se tenha da *mimesis*. Na concepção aristotélica, ele resulta: (a) da equivalência entre o fazer da *physis* e da *tekhné*, (b) da subordinação do ato de fazer ao *telos* que preside o modo de proceder de cada coisa. Não é novidade acentuar que a ausência de definição do termo central para a *Poética* e seu entendimento como *imitatio*, corroborado pelos poetólogos renascentistas, fizeram com que “o necessário” deixasse de ser o componente obrigatório. Em troca, o verossímil (*eikos*) era, por força da mesma ênfase na *imitatio*, sumamente enfatizado. O realce que lhe era concedido por certo contribuiu para a variedade de sentidos que lhe era atribuída. A passagem de William Nelson compensa sua extensão pelo que esclarece:

Algumas vezes, [verossimilhança] significava apenas evitar a falsidade patente, o absurdo ou a inconsistência, outras vezes uma ou outra das variedades da verdade filosófica enquanto oposta à histórica, outra ainda a observação da regra do decoro, outra o possível ou o provável de acordo com a ordem natural e com a consideração devida de causa e efeito, outras mais aquilo a que a opinião comum daria crédito. Para alguns, a semelhança com a verdade excluía a verdade histórica; para outros, fundava-se em tal verdade ou dela se aproximava. Sendo provável que coisas improváveis aconteçam, argumentou-se que eram, por isso, verossímeis, e conformam o material para a ficção. A verossimilhança foi negada para a *Divina comédia*, com base em que um homem vivo

não poderia viajar pelas regiões do outro mundo e porque o relato de um poeta de suas próprias ações não podia exigir que fossem acreditadas; a semelhança com a verdade do poema era asseverada porque o exemplo das viagens ao submundo da Teseu, Hércules e São Paulo a atestava e porquanto o poder absoluto de Deus justificava a ação, mesmo se impossível. Havia desacordos semelhantes a propósito da verossimilhança do *Orlando furioso*, da *Gerusalemme liberata* e do *Pastor Fido* de Guarini. Tão amplo era o espectro de seus significados que chegou a ser estabelecido para acomodar a fábula de animais, contanto que o relato recebesse o caráter de plausível e os animais falassem e agissem de acordo com o caráter que a opinião comum lhes atribuísse (Nelson, W.: 1973, 50-1).

Embora assim extensa, nela não encontro com precisão o sentido incomum que Friedrich Schlegel atribuía à verossimilhança. Enquanto os demais significados do termo giravam em torno da concepção aristotélica, deturpando-o ou o confundindo com a *imitatio*, a frase que grifamos da passagem de Schlegel é fundamental para que se compreenda o papel que continuamos a atribuir, em nossa concepção reproposta, à verossimilhança. Estabelecendo um jogo de palavras com os componentes do termo alemão, *Wahr e scheinlich*, diz a formulação original:

No uso corrompido da linguagem, verossímil significa tanto quase verdadeiro ou um pouco verdadeiro ou o que ainda pode se tornar verdadeiro. Mas tudo isso a palavra, de acordo com sua formação, não pode designar. *O que parece verdadeiro, não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro, mas deve positivamente parecê [-lo]* (Schlegel, F.: 1798, II, 175, grifo meu).

Glosando a frase grifada: na ficção verbal — cujo território Schlegel começava então a vislumbrar (e cuja pista, em poucos anos, também perderá) —, o que *parece* verdadeiro não precisa *sê-lo*. Ao afirmá-lo, Schlegel se afastava de todo grau de substancialismo filosófico, assim como da acepção usual e cotidiana de “verdade”; daí derivava sua parte decisiva: mas deve efetivamente assim parecer. As acepções nominalista e realista se embaralham e mutuamente se inutilizam. Seria isso decorrência da

manutenção por Schlegel de um ilusionismo atribuído à obra de arte? Não, simplesmente o *mímema* precisa efetivamente parecer verdadeiro para que a expectativa do receptor o assimile como possível — possível de ser verdadeiramente uma obra de ficção. O verossímil assim, em vez de supor um compromisso com o campo aceito da verdade, é objeto da astúcia automatizada ou procurada pelo receptor — procurada quando, não dispondo imediatamente da resposta que o situa nos parâmetros do objeto de ficção, compreende que não poderia ajuizá-lo sem que se pusesse em sintonia com sua ficcionalidade. Será talvez também apropriado dizer, no espírito de passagem da Terceira crítica kantiana, baseando-se o verossímil em uma expectativa *apenas* codificada como verdadeira, isto é, apenas subjetiva, torna-se a condição para um juízo passível de ser discutido, ou seja, objetivo.

Sem nos darmos por satisfeitos com um comentário que já havia sido objeto do capítulo 1 do *Mímesis: desafio ao pensamento*, perguntemo-nos pela validade da reflexão de Schlegel quanto à *mímesis da produção*. Embora a verossimilhança continue a desempenhar o papel de orientação primária do receptor, o vetor decisivo torna-se, evidentemente, a diferença. É a diferença, pois, que então define o *necessário* aristotélico.

1.3.1. *Final de um retrospecto*

Até agora, esta terceira ponta procurou reunir os resultados parciais que foram acumulando-se desde o “Representação social e *mímesis*”, passando para a formulação paralela do *Mímesis e modernidade*. Bastará, contudo, que o interessado considere a lista cronológica do que tenho publicado para verificar que os outros livros diretamente relacionados à questão, o *Vida e mímesis* (1995) e *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), se intercalavam com o tratamento de algo diverso a que chamava o controle do imaginário. A essa linha pertencem *O controle do imaginário* (1984), *Sociedade e discurso ficcional* (1986), *O fingidor e o censor* (1988), recentemente refeitos e

reunidos na *Trilogia do controle* (2007), de sua parte, complementados por *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009). Para enumerar minhas *idées fixes*, haveria de acrescentar o estatuto da ficção, que serve de base para o tratamento efetuado em *História. Ficção. Literatura* (2006).

Embora me limite a indicar as questões que me perseguem pela simples enumeração de títulos de livros, esse artifício é bastante para meu propósito: ao longo dos anos, fui percebendo que o questionamento da *mimesis* seria ineficaz se não fosse frontalmente relacionado aos temas do controle e da ficcionalidade. O que faremos a seguir será apontar sua proximidade interna.

Tenho dedicado centenas de páginas à verificação da presença de um mecanismo de controle do imaginário, atuante no Ocidente, a partir do Renascimento italiano. Não se pretende que o controle do imaginário só tenha existido nesta faixa temporal. Deixo claro que os limites que imponho à minha análise decorrem de ser ela realizada por um pesquisador isolado. (O caso da ficção tem tido melhor fortuna porque seu lastro teórico reponta mais claramente pela antecedência de Jeremy Bentham, Hans Vaihinger e Wolfgang Iser.) Neste espaço, em troca, prescindiremos de qualquer exame empírico. O tratamento à teorização do controle é contingente e será desenvolvido pelo cotejo do *Príncipe* (1532) com o pequeno ensaio que Merleau-Ponty lhe dedicou em *Signes* (1960).

Quase toda a extensão do livrinho de Maquiavel trata dos modos que o príncipe deve cultivar para cumprir seu desejo de conquista, para manter-se no poder ou para expandi-lo. Afastando-se das palavras edificantes ou untuosas, em que há bem pouco Castiglione montara seu enorme êxito (*Il Cortegiano* é de 1528), Maquiavel escrevia sobre o primeiro propósito:

É coisa verdadeiramente muito natural e comum o desejo de conquista; e sempre que os homens façam com que se realize, serão louvados ou não recriminados; mas quando não o possam e queiram realizá-lo de qualquer modo, incorrem em erro e são recriminados (Maquiavel, N.: 1532, 3, 261).

Quanto aos outros dois, os exemplos sempre remetem a recursos semelhantes: quem queira manter o poder ou expandi-lo precisa dispor de astúcia, de meios de persuasão e, sobretudo, do emprego da força; de força para fazer mal ou exterminar o inimigo: “Para um príncipe que se queira manter é preciso que aprenda a poder ser mau e que use ou não use desse poder conforme a necessidade” (id., 15, 280). É muito raro que o autor saia deste tom rasteiro e pense em termos abstratos. Mas é o que dele solicita o capítulo 18. O príncipe ou o que espera sê-lo deve saber que há duas formas de combate: pelas leis ou pela força:

A primeira é própria do homem, a segunda, dos animais. Mas, visto que a primeira muitas vezes não é suficiente, convém recorrer à segunda. A um príncipe, portanto, é necessário saber usar bem o animal e o homem [mesmo porque] sem uma a outra não é duradoura (ib., 18, 283).

A combinação entre o que é próprio do homem e o que pertence à conduta do animal, em que o príncipe há de se especializar, leva a inteligência refinada de Merleau-Ponty a formular com inigualável precisão:

O combate humano é diferente do combate animal, mas é um combate. O poder não é pura força mas tampouco honesta delegação das vontades individuais, como se elas pudessem anular suas diferenças. [...] Um dos deveres do príncipe é resolver as questões antes que elas *se tornem insolúveis* pela emoção dos súditos. Dir-se-ia que se trata de evitar que os cidadãos despertem (Merleau-Ponty, M.: 1960, 268-9).

Do que imediatamente decorre a formulação capital: “Não há poder absolutamente fundado, senão que uma cristalização da opinião” (id., 269). Assim sendo, o poder não necessariamente constrange ou procura conquistar adeptos pela persuasão, senão que, de preferência, procura seduzir seus súditos ou possíveis adeptos. A sedução mais exitosa para os que se concentram em manter, conquistar ou aumentar o poder é aquela que antes apela para a liberdade do que para o terror.

Que elo haveria entre o raciocínio de Maquiavel e a reflexão de Merleau-Ponty com as questões do controle do imaginário e do estatuto da ficção? Aproximamo-nos de uma resposta ao acentuar a relação entre a afirmação do poder, quintessenciada pela existência e manutenção do Estado e seu respaldo pela lei. Qual a vantagem para a humanidade, perguntava-se Merleau-Ponty, da conexão entre o poder estatal e a lei? Introduzi-la, como o faz Maquiavel, “no meio próprio do político” (id., 270), ou seja, na área em que atuam ou com que colaboram ou buscam o exercício do poder, aí testando os meios que dispõem para seduzir os cidadãos. Acrescentemos: os termos postos, “poder”, “Estado”, “política” não têm uma justificativa natural, isto é, biológica. A força própria do animal está próxima dos termos aludidos, e sempre prestes a ser usada por seus detentores. Mas o poder, o Estado, a política não são simplesmente a violência da força a serviço do domínio dos homens por alguns mais hábeis, afoitos ou afortunados. Que são eles senão o que Vaihinger entendia como meios que atestam a utilidade, ou mesmo a indispensabilidade das ficções? Só que as ficções “políticas são mais do que ‘andaime(s) do pensamento’” (*Denkgerüst*) (Vaihinger, H.: 1913, 99); ao contrário das literárias, são tanto mais eficazes quanto menos reconhecidas.

Podemos daí extrair: (a) Antes de ser objeto de disciplina/s acadêmica/s, o poder é a primeira das ficções úteis, diria mesmo que a primeira das necessárias — sem que a qualificação tenha qualquer valoração ética —, a envolver toda sociedade humana. Como modalidade de ficção, o poder é “como se” — referimo-nos a ele como se uma membrana invisível dotada de capacidade mortífera, uma espécie de Hamlet que não hesita (na peça, de fato, Claudius, o usurpador, não hesita), e que, se entra em colapso, arrasta consigo a sociedade sobre a qual operava; (b) O que chamamos de controle do imaginário é o veículo — não materializado em uma instituição, como um ministério ou, mais modestamente, uma secretaria — pelo qual os valores dominantes — que manifesta os interesses do/s grupo/s dominante/s e assinala os limites do tolerável. O controle, portanto, não se confunde com

o emprego de uma norma positiva, que interdita a circulação de certa obra. Esse é o fenômeno da censura. O controle antes se assemelha à espada de Dâmocles, que, amarrada a um fio de cabelo, oscila sobre várias cabeças.

Destacando a segunda conclusão, devemos acrescentar que o controle do imaginário é um fenômeno de ordem estética — pouco importa que a estética como disciplina autônoma só apareça no século XVIII — e sócio-histórico. Não estranha que a filologia tradicional, enquanto tinha por objeto o texto não literário ou literário, dele não se tenha dado conta; muito menos as histórias da literatura, que estiveram com frequência preocupadas com a teleologia da nacionalidade; sequer a teoria da literatura.

Como o mecanismo do controle do imaginário aqui é tematizado apenas de maneira adjacente, não cabe acentuar mais do que sua razão de ser no interior das sociedades modernas — isto é, do Renascimento até, grosso modo, à primeira metade do século XVIII — e da modernidade — desde então até hoje. Importa reiterar que o controle é o parasita inevitável ao modo como propomos repensar a *mimesis*.

A reposição da *mimesis* estará a priori marcada pela esterilidade caso não for explorada em conjunto com questões aproximáveis, como a da contiguidade que mantém com a ficção e a questão do controle. Quanto à primeira, reitero o que já tinha escrito no *História. Ficção. Literatura*: desconsiderar que *mimesis* e ficção não se encerram no campo da arte será perder uma parte considerável do objeto. Há uma ficção externa à arte, impregnada a nosso cotidiano. (Vaihinger dizia que, se abandonarmos a ficção de que cada cidadão é livre, o direito penal moderno não funcionará. E como um professor se manterá em uma sala de aula se não supuser que os olhares talvez interrogativos dos alunos indicam que, de fato, estão curiosos?) Reconhecemos que, no campo da linguagem verbal e das artes plásticas, *mimesis* é ficção. Por que *mimesis* e ficção não são sinônimos? Porque a diferença de seus âmbitos de extensão implica operacionalidades distintas. Não é porque a *mimesis* de arte apresenta, face a seu verdadeiro ou pretense referente, um grau maior de diferenças, que ela não assinala o

momento e o lugar históricos em que foi feita. (Isso tanto valeria para a pintura holandesa quanto para um quadro cubista.) Sua contiguidade com um contexto espaço-temporal não é em absoluto segura. Porém é certo que a ficção é muito mais geral e abstrata. Desde logo, a sua raiz, o “como se” ressaltado por Vaihinger, apresenta duas direções bastante diferenciadas. A ficção em prosa, embora o recurso da narrativa seja comum com a historiografia, tem claramente o caráter de um relato do “como se” — o que ali está, poderia ter sido. A dificuldade primeira do romancista ou do contista consiste em diferenciar-se do documento ou do testemunho; ao mesmo tempo que precisa abrigar-se sob o manto do verossímil, na rica acepção de Schlegel. Mas à ficção poética, desde que se escute Aristóteles e não se confunda forma metrificada com poesia e, mais recentemente, desde que a quebra do metro regular não a torne sinônimo da prosa, não basta a cláusula do “como se”. Muitos poemas a desconhecem. A ficção poética da alta modernidade antes se aproxima da reflexão meditativa, modulada por jogos rítmicos ignorados pela forma em prosa dela mais próxima: o ensaio. (A aproximação da ficção com a poesia tornar-se-á mais precisa na “Parte analítica”.)

Ao aqui chegarmos, verificamos que as três pontas cumpriram seu papel. Desenroladas, remeteram à questão do “como se” ficcional. Ele ainda há de ser refinado. Mas, para fazê-lo, outra questão ainda precisa ser enfrentada. A ficção é uma modalidade discursiva. Por que o que já se sabe sobre os discursos não é satisfatório? Prévia à sua abordagem, pode-se constatar que, embora a questão esteja sujeita às formulações de seu analista, a diferença entre os discursos se impõe por si mesma. A prática da vida nos ensina que o termo “discurso”, mesmo que desconheçamos a palavra, é um plural abusivo, pois sempre lidamos com vários.

2. O discurso, entre a codificação e a apropriação individual

É dupla a necessidade de, no interior da abordagem que fazemos, introduzir-se o termo “discurso”, em acepção a ser especificada. O primeiro motivo é historicamente particularizado: conforme Rüdiger Bubner, a filosofia contemporânea da Europa continental tem a arte como meio de asseverar seu estatuto teórico, ou seja, de afirmar que a *verdade* é propriedade de sua indagação. “A filosofia não diz o que é a arte; antes é a arte que deve mostrar que é a filosofia. A questão estética começa por oscilar entre uma definição conceitual da essência da arte e a evidência da filosofia sobre si mesma” (Bubner, R.: 1989, 11). Para tal orientação filosófica, a atenção à arte é um pretexto necessário — Bubner concentra seus exemplos na hermenêutica de Heidegger e Gadamer e na crítica da ideologia de Adorno e Benjamin. A arte é a doméstica de luxo de uma grande senhora. Sua sorte é então apenas menos má do que lhe sucede na casa da senhora-mor, a técnico-científica, que a ignora.

O primeiro motivo exposto concretiza a função mais ampla proposta para a análise do discurso: questionar a arbitrariedade hierárquica concedida a certos discursos, com a dominância seja da tecnologia e do cientificismo, seja, em uma pequena área acadêmica, da filosofia. Ambos os motivos estão correlacionados a que o termo “discurso” continue a ser uma peça solta nas abordagens linguísticas de cunho dicotômico. A tripartição procurada tem um propósito nada especulativo: denunciar a ficção que sustenta os privilégios contemporâneos da ciência.

Procurar-se-á fazê-lo por três abordagens distintas — embora só a terceira fale explicitamente de discurso: a reflexão de Eugenio Coseriu sobre o par saussuriano *langue-parole*, a teoria dos atos da fala de J. L. Austin, a abordagem foucauldiana de *L'ordre du discours*.

Para o hoje pouco lembrado linguista romeno, embora fosse indiscutível a genialidade da apreensão saussuriana, seu par dicotômico *langue-parole* sofreria do defeito de homogeneizar, em cada polo, dois aspectos que, enquanto “sistema normal” e “sistema funcional”, deveriam ser diferenciados. O sistema normal do código verbal é coberto pela “gramática e o dicionário”, ao passo que o sistema funcional é constituído pelo repositório das funções, expressas por oposições, que formam o âmago de uma certa *langue*. Ambos os aspectos correspondem a afirmações de Saussure — “Saussure indica que uma ideia da ‘língua’ pode-se dar, de maneira bastante fiel, mediante uma gramática e um dicionário” (Coseriu, E.: 1952, 58) e “a língua é uma forma e não uma substância” (Saussure, F. de: 1915, 169), pois nela “tudo é oposição” (id., 158). Sem nos demormos nas duas caracterizações, podemos declarar que a distinção supõe que o social exposto na *langue* contém um aspecto estático — a gramática e o dicionário — e o dinâmico que a peculiariza — “na língua não há senão diferenças” (ib., 166). Embora possamos supor que Saussure reconhecesse a menor importância da primeira observação, é evidente ser na diferenciação daqueles aspectos que Coseriu fundava sua distinção entre norma e sistema. No aspecto estático (ou inercial) fundava o “sistema normal”, enquanto, no aspecto das oposições diferenciadoras, era edificado o “sistema funcional” (cf. Coseriu, E.: op. cit., 60).

A mesma distinção será repetida no campo da *parole*. Assim, na área fonológica do castelhano, “Um único fonema /o/, no sistema, [dá lugar] a duas variantes típicas, a dois tipos de *o*, na norma e, finalmente, a uma infinidade de realizações distintas (variantes individuais e ocasionais), na fala concreta, nos atos linguísticos” (Coseriu, E., op. cit., 72). Ou seja, o sistema é o traço específico — em minha própria formulação, é o invariante

que se dinamiza pelas mudanças de atualização — de cada um dos polos, que se acompanha de variações, estruturalmente menos relevantes, porém não desprezíveis, constitutivas da norma. Por isso os acervos gramatical e lexicográfico eram qualificados de estáticos, deste modo acentuando que participam de um fenômeno dinâmico, que, em termos espaço-temporais, *se detém*, pois são “realizações tradicionais” da estrutura diferenciadora. Por economia de espaço apenas observo que o que sucede, na área fonológica, reaparece na morfológica (cf. Coseriu, E: op. cit., 75) e na sintática (ib., 83). Em suma, a tricotomia proposta, sistema, norma e fala, procura diminuir a distância que a Coseriu, com razão, parecia excessiva entre o social e o individual.

Por que, afinal, a contribuição de Coseriu era aqui resgatada senão porque intuía a necessidade de ressaltar um campo intermédio entre a definição estrutural da *langue* e sua atualização variável na *parole*? Se, em sua abordagem, o termo “discurso” absolutamente não aparece é porque seu exame se restringe aos mecanismos intralinguísticos, ao passo que *o discurso tem um horizonte mais largo: as diversas maneiras como o código verbal se relaciona com o mundo*. Assim, se nada de mais concreto retiramos do “Sistema, norma y habla”, sua leitura foi preciosa por nos permitir determinar a *posição* que o discurso ocupa: *não atinamos com seu perfil sem que correlacionemos o que e como certa língua diz sobre o mundo*.

No caso da *speech-act theory*, ainda que tampouco aí apareça o termo “discurso”, nela já estão dadas as condições formais para seu exame. A própria ideia de considerar a fala como *ato* já as pressupõe. Por que então o pleno acesso ao “discurso” não se cumpre? Tentemos apreendê-lo pela apresentação do indispensável da teoria de Austin.

A contribuição do filósofo inglês condensa-se em dois pontos: (a) a distinção que estabelece entre declarações *constativas* e *performativas*. Na constativa, a fala descreve um estado de coisas, que verdadeira ou falsamente

é exposto. Mas a linguagem não se esgota nesta função. Já a primeira lição do curso de palestras de que se originou o *How to do things with words* observava “que muitos proferimentos (*utterances*) que parecem declarações não têm ou têm apenas em parte o propósito de registrar ou transmitir informação direta acerca dos fatos. Por exemplo, as “proposições éticas”; talvez tenham o propósito, no todo ou em parte, de manifestar emoção ou prescrever comportamento ou influenciá-lo de modo especial” (Austin, J. B.: 1962, 2-3). O exemplo das proposições éticas, remetendo à distinção kantiana entre modalidades do juízo, explicita a escola analítica do autor. Ela interferirá tanto positiva como negativamente em seu achado. Positivamente, porque o lança no ultrapassee do ponto de vista gramatical comum:

[...] Muitas palavras que causam notória perplexidade quando inseridas em declarações aparentemente descritivas não se destinam a indicar algum aspecto adicional particularmente extraordinário da realidade relatada, mas são usadas para indicar (e não para relatar) as circunstâncias em que a declaração foi feita, as restrições às quais está sujeita ou a maneira como deve ser recebida ou semelhante (id., 3).

Negativamente porque, supondo, em absoluta dissonância ao conjunto das três Críticas kantianas, o privilégio do juízo determinante, se desobriga de estender sua análise das funções internas que a palavra desempenha na frase para o exame das formas discursivas. De todo modo, é o aspecto positivo que se destaca: declarações performativas são aquelas em que dizer não é apenas verificar porquanto é um modo de fazer.

É a partir da distinção acima que Austin transtornava o tratamento multissecularmente concedido à linguagem. Em uma frase, a exemplo de “dou e lego a meu irmão o meu relógio”, empregada em um testamento, o propósito “não é *descrever* o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar que o estou praticando: é *fazê-lo*” (ib., 5). Em consequência, o propósito deixa de ser julgado *verdadeiro ou falso* para que se torne *feliz ou infeliz*. Assim se dá em conformidade ao fato de a proposição ser realizada

ou não em um meio convencionalmente adequado (no caso, o testamento) e perante autoridades competentes (um juiz ou alguém investido da condição de substituto qualificado ou confiável).

Para a nossa finalidade, não é imprescindível acompanhar o autor no refinamento que faz a seguir entre as consequências dos atos constativos e performativos — serem verdadeiros/falsos, felizes/infelizes. Podemos então passar a seu segundo achado básico: a distinção, em todo ato da fala, entre os aspectos *locucionário*, *elocucionário* e *perlocucionário*. O primeiro se confunde com a expressão de um enunciado: combinação convencional de sons e sentido, feita de acordo com as regras morfossintáticas da língua que se está a usar. O segundo, ao contrário, é decisivo:

[...] O ato elocucionário não é uma consequência, lógica ou psicológica, do conteúdo intelectual expresso na frase pronunciada; e que só se realiza por intermédio da existência de uma espécie de cerimonia social, que atribui a uma determinada fórmula, empregada por determinada pessoa, em determinadas circunstâncias, um *valor particular* (Ducrot, O. e T. Todorov: 1972, 402, grifo meu).

O perlocucionário, de sua parte, implica as consequências imprevisíveis de qualquer ato da fala. É válido acrescentar: quanto mais intensa é uma relação interpessoal e menos conhecemos o nosso parceiro, mais viáveis se tornam os efeitos perlocucionários, isto é, independentes do propósito do falante. É evidente que o traço distintivo básico entre os aspectos elocucionário e perlocucionário está na existência ou não de procedimentos convencionais aceitos como legítimos, que se cumprem por agentes e em circunstâncias particulares adequadas (cf. id., 14).

É correto então declarar ser a ênfase nos procedimentos convencionais, que o autor considera adequados ao elocucionário, que impede à contribuição de Austin estender-se ao estudo mais amplo das formas discursivas. Não é ocasional que diga ainda na lição 2: “Um proferimento performativo será [...] sempre vazio ou nulo (*hollow or void*) de uma maneira peculiar, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um

poema, ou falado em um solilóquio etc.” (ib., 22). Pois, acrescenta Austin, “a linguagem, em tais circunstâncias, não é levada a sério, mas [empregada] de *forma parasitária* em relação a seu uso normal [...]” (id., ib.). Pelos qualificativos *hollow or void* e *parasitic*, o autor mantinha a velha tradição de recusar-se a compreender o discurso ficcional. Mas tampouco insistamos nos seus evidentes limites. O minimamente decisivo consiste em verificar que Austin ultrapassava a abordagem linguística apenas interna, tal como a víamos praticada por Coseriu; que assim o fazia em favor do estudo da linguagem em sua inter-relação com o mundo. Com o que chegamos a um segundo pressuposto básico para a análise das formas discursivas: *ela só se torna possível onde a análise de um proferimento verbal (e, por extensão, não verbal) não se esgote na descrição ou declaração do que há, senão que compreenda o verbal como parte integrante de um ato produtivo*. A limitação que encontramos no autor deriva da filosofia analítica que, sendo por ele validada, o levava ao exclusivo privilégio do procedimento científico. Onde quer que certo procedimento discursivo seja privilegiado, a consequência será a incompreensão das formas discursivas como um todo.

* * *

Por que, no entanto, tampouco *L'ordre du discours* nos satisfaz? Se a contribuição de Coseriu se restringira a mostrar a necessidade de o estudo da linguagem dispor de um terceiro termo, que diminuísse a abstração separadora do falante quanto a seu código, sem ir além de uma abordagem intralinguística; se o avanço alcançado por Austin dependera de conceber o estudo da linguagem como parte eminente de uma ciência da cultura, em que a palavra não só é descritiva de estados de coisas mas produtora de situações, seu limite resultara de partir do privilégio da discursividade científica, trazendo-o para iluminar o discurso cotidiano. Onde, pois, falharia a contribuição de Foucault? Ela é prejudicada pelo modo como

concebe a ação da sociedade face ao agente individual. Esse prejuízo é coerente com o pressuposto de que parte:¹

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos, cujo papel consiste em conjurar seus poderes e riscos, em dominar sua aleatoriedade, em esquivar-se de sua pesada e temível materialidade (Foucault, M.: 1971, 10-1).

E isso porque “o discurso não é simplesmente o que traduz as lutas ou os sistemas de dominação mas aquilo pelo que se luta, o poder de que se procura se apoderar” (id., 12).

Considerando que o ensaio de Coseriu foi originalmente publicado em 1952, que o curso de conferências de Austin foi proferido (em Harvard) em 1955, sendo publicado pela primeira vez em 1962 e a aula inaugural de Foucault, no Collège de France, data de dezembro de 1970, inferimos ter sido entre as décadas de 1950 e 1970 que se processou a grande mudança na tematização da linguagem, que converterá o “discurso” em um termo-chave. Essa apreensão ainda pode prestar o serviço auxiliar de melhor se entender a diferença entre o estruturalismo lévi-straussiano e a abordagem de Foucault: ao passo que o salto que caracteriza a análise lévi-straussiana dos mitos deriva, fundamentalmente, de sua abordagem intralinguística considerar a ambiência contextual como motivadora das unidades mínimas do mito, Foucault já partia da inter-relação explícita da linguagem com o mundo — evidente desde seu primeiro grande livro, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961). Tal diferença de concepção explica a própria preocupação que se tematiza nas passagens foucaultianas acima traduzidas, a segunda das quais marca sua diferença com a análise marxista então usual: o discurso não é tão só o meio pelo qual se comunica uma “consciência de classe”, senão que, como linguagem organizada, tem o poder em seu horizonte imediato. Isso explica por que Foucault podia supor que toda sociedade atualiza meios de controle da produção discursiva.

A afirmação é justa mas é a própria ideia de controle que se mantinha parcial. Para Foucault, o controle é, de antemão, um elemento negativo. Daí decorre que tratar do discurso supusesse analisar os mecanismos de exclusão — a saber, a *interdição* (em certo discurso, nem tudo pode ser dito); a *partilha e a recusa* (o discurso do louco como paradigma): “[...] Durante séculos, na Europa, a palavra do louco ou não era ouvida ou, se o era, era entendida como uma palavra da verdade”, (ib., 13); o *sistema de exclusão provocado pela “vontade de verdade”*, originador de uma “*police discursive*” (ib., 37), com a função de tornar rarefeitos seus detentores socialmente legitimados (ib., 41), isto é, limitando o exercício do discurso aceito aos que estão de plena posse de seu *ritual*. Daí a meta que se propunha cumprir no Collège de France: “Por outra vez em questão nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento (*événement*); suspender, enfim, a soberania do significante” (ib., 53). Como, para Foucault, o discurso se constitui por “mecanismos de exclusão”, que procuram tornar rarefeitos os seus detentores, isto é, aqueles em que se reconhece a “vontade de verdade”, sua luta estava em aboli-lo, convertendo-o em positivo, isto é, aleatório, não policiado, *événementiel*. Por que esse empenho senão porque, para o autor, toda sociedade é, em seu fundamento, repressiva, e o reconhecimento do que tem por discurso legitimado é um dos meios mais poderosos de exercer sua força? No que depender do poder instituído, o que se diz é aceitável, isto é, tem o direito de se propagar, apenas se seguir o ritual estabelecido para que a “vontade de verdade” seja repetida e reiterada e, portanto, a forma de poder que a legitime se perpetue.

É a própria concepção de controle do discurso que, não sendo falsa, é parcial. É essa parcialidade que afeta a reflexão foucaultiana. A partir da reflexão de Arnold Gehlen em *Der Mensch* (1950), que assumira a posição oposta a Foucault — por sua condição de “criatura carente”, ao homem a “disciplina” é imprescindível — concluía que o problema do controle exercido pela sociedade consiste em que ele é tão necessário como prejudicial, *sem que, a priori, se possa estabelecer quando se passa da margem*

positiva para a negativa (cf. Costa Lima, L.: 1995, 295 ss). Foucault simplificava a questão, destacando apenas o aspecto negativo do controle. Não é falso que toda sociedade seja repressiva; mas o é afirmar que toda manifestação repressiva tem um efeito socialmente negativo. Para manter acesa a chama acusatória sobre o controle, seria preciso admitir que o campo de ação do agente tornar-se-ia adâmico (se não edênico) não fosse ele marcado pelas *restrições* estabelecidas por sua sociedade. Julgar parcial essa concepção de controle não supõe conceder à sociedade um poder de que não podemos descartá-la. Trata-se, sim, de compreender que sem restrições, isto é, sem os parâmetros formados pelo que é legal/ilegal, legítimo/ilegítimo, a sociedade humana se tornaria simplesmente impossível. Para Foucault, ao contrário, o discurso é um fantasma nocivo e a maneira de nos libertarmos dele consistiria em eliminá-lo, a partir do nosso próprio... discurso — ou pensaria ele que *L'ordre du discours* não cumpria com o ritual de uma aula inaugural? Ou seja, não contivesse elementos de controle? É a concepção do controle o ponto crítico da reflexão a desenvolver de imediato sobre as formas discursivas.

Partimos do suposto que o controle social tem um caráter duplo, positivo e negativo,² levando em conta os seguintes fatores: (a) independe da modalidade de poder em voga que as ações humanas não mantenham um caráter “*événementiel*”. Resumindo ao extremo o argumento, consideramos que, a partir de William James (1889), passando por Alfred Schütz (1954) até Erving Goffman (1974),³ tem-se ressaltado que já o cotidiano de cada sociedade, por mínima que seja, é organizado por modos de conduta, os *frames*, que se consideram adequados a certas situações, por mais modestas que sejam. O modo como me comporto em uma rua aberta à circulação pública, em um recinto fechado, um elevador, por exemplo, passando por uma praça esportiva, por um salão de festas, por um local que exige uma conduta reservada, seja um templo religioso, um museu ou um tribunal, é necessariamente diverso e específico. A cada um dos *frames* (molduras) assim constituído corresponde um modo de falar e agir, que não se explica

pela presença de uma repressão onímoda da sociedade. Ao conjunto desses *frames* que se atualiza em nosso dia a dia corresponde um discurso de dimensões ilimitadas. É o próprio discurso do cotidiano. Tais *frames* não são necessariamente rígidos nem comandados por alguma “vontade de verdade” ou pela demanda de tornar rarefeitos seus agentes, mas simplesmente pela disposição de estabelecer certa padronização de conduta, sem a qual a própria convivência se tornaria caótica. Ora, que fizemos, ao extrair do conjunto dos *frames* cotidianos um traço comum a todos senão explicitar as condições para que se estabeleça um *conceito*? Conteste-se que retirar das condutas cotidianas um conceito será passar, com demasiada pressa, do descritivo para um abstrato generalizador. Responderíamos: embora indefinido, sem que se defina uma meta particularizada, o cotidiano cabe sim em um conceito. O cotidiano é formado pelo conjunto de *frames* variáveis, em que a cada instante passamos de um para outro, sem que nenhum seja mais do que uma *meta de passagem*. Sua meta é de passagem porque o discurso do cotidiano não visa senão a servir de caminho e acesso às formas discursivas de dimensões definidas e metas precisas (os discursos político, administrativo, amoroso, administrativo, religioso, filosófico, científico etc.); (b) se o discurso cabe em um conceito e no conceito de discurso cabe a formulação de uma meta visada, tal meta corresponde ou procura corresponder a uma *disposição seminal*. Esquematizemos o que já formulamos em *História. Ficção. Literatura*. Por *disposições seminais* entendemos aquelas que respondem a necessidades básicas do indivíduo, podendo elas, em sua totalidade, ser ou não atualizadas na sociedade que esteja sob análise. É certo que há uma disposição seminal que não pode faltar em qualquer sociedade: aquela que concerne aos meios necessários para a própria sobrevivência do grupo. Por isso não conseguimos imaginar uma sociedade em que não se tenha desenvolvido o domínio de técnicas mínimas que assegurem a mera sobrevivência — as técnicas de construir um abrigo, de conseguir alimentação, de conhecer meios de cura para as doenças mais frequentes e comuns. É deste campo rudimentar que se

desenvolvem as técnicas requintadas de domínio de certo objeto. É verdade que entre aquele campo elementar e esse refinado há uma distância abissal. Isso não impede que, de modo abstrato, se possa dizer que a primeira disposição seminal, formadora de um discurso com meta precisa, é a técnica. Assim se impõe à sociedade humana pelo tipo de *animal carente* que é o homem. A ciência, portanto, não define uma segunda disposição seminal, senão que pode ser caracterizada como uma *técnica diferida*, isto é, que não pretende dar respostas imediatas a problemas contingentes. Isso significa dizer: técnica e ciência são, em comum, meios que visam ao domínio de aspectos ou parcelas do meio ambiente. Daí que, quando hoje se acusa a ciência de, por seu desenvolvimento acelerado, pôr em risco a própria sobrevivência do homem na Terra, não se diz de alguma transformação sucedida no interior da ciência. Seus polos são, por um lado, o alcance da mera sobrevivência material, por outro, o domínio progressivo de certo objeto, isto é, de certa parcela do mundo externo e/ou interno. *É porque a sociedade humana é formada por seres biologicamente carentes que, mais facilmente, ela converte seus ganhos em razão repressiva, fazendo o controle passar de positivo para negativo.* Se, para chegar ao estágio em que se encontra, ela teve de internalizar mecanismos de controle — entre eles, destaca-se, como ressaltava Gehlen, a capacidade de diferir a satisfação de seus desejos — com maior facilidade, ela se vê no direito de regular o acesso ao que a fez crescer, de diminuir seus usuários, de estabelecer um limite para os procedimentos que considera legítimos e “verdadeiros”. Como sonhar com outra sociedade?

Como a entendemos, a filosofia corresponde a uma segunda disposição seminal. É bastante provável que ela não seja socialmente motivada senão depois de alcançado certo domínio técnico ou mesmo depois de se autonomizar da disposição seminal do religioso. E isso porque, por um lado, é ela a procura de resposta a outro tipo de questão básica, que não tem vez senão para comunidades que já resolveram seus problemas mais elementares e, por outro, porque a comunidade em questão já compreendeu os riscos de

toda a legitimação ser reservada ao discurso religioso. Pois a questão da filosofia é básica, porém não elementar: que sentido pode ter o que há, nós e o mundo em que vivemos? Ou por que o que há não é um nada?

Já a terceira disposição seminal concerne aos modos como lidamos com a ilusão. Por ser o homem, biologicamente, uma “criatura carente” (Gehlen), a ilusão tem estatuto semelhante às duas disposições anteriormente expostas. Por não ser dotado de garras e meios de ataque e defesa potentes, por não dispor de instintos desenvolvidos, o homem, ao contrário dos outros animais que perduraram, não tem um território próprio. Estar para ele o mundo “livre ou aberto”, como ainda dizia Gehlen, implica que tem de desenvolver técnicas que lhe assegurem a sobrevivência, avançá-las pelo conhecimento mais amplo das ciências, indagar-se e reindagar-se constantemente sobre seu sentido e lidar com a fantasia de que fosse mais do que um ser finito. Essa ilusão assume dois caminhos: pela religião, procura se conceder um mundo além de sua provisoriedade. É bem outro o caminho da arte. Pelas configurações estimulantes do reconhecimento da beleza, a arte busca interromper a corrupção provocada pela passagem dos anos, fixando-se em um instante de plenitude — o *espace d'un matin* da criatura; pelo sublime, o *Erhaben* kantiano, de em acatar o não sentido do que o rodeia, não porque assim o ultrapasse senão por se mostrar um modo de suportá-lo. Pelo sublime, Kant tentava reabilitar a experiência do suprassensível. Mas o leitor da Terceira crítica saberá que não o conseguiu. Para o leitor contemporâneo, o sublime é paradigmaticamente expresso pela frase de *The unnamable* (1949), de Samuel Beckett: “*You must go on, I can't go on, I'll go on*”.

Embora originadas da mesma disposição seminal, são bem opostas as respostas fornecidas pela religião e pela arte. A resposta religiosa ou vinga comunitariamente ou não é nada. E isso tem uma implicação direta como a comunidade religiosa lida com seus livros sagrados. Ainda que eles sejam fontes para a meditação privada, a meditação religiosa não pode esquecer sua destinação comunitária. Por isso o tratamento religioso da ilusão não

permite transigências capitais acerca da interpretação do sagrado. Todo desvio exegético facilmente se converte em heterodoxo, se não mesmo herético. Para que se mantenha voltada para a comunidade, isto é, para que se conserve válida, a resposta religiosa está sempre a um passo de converter-se em dogma. O dogma religioso não é, portanto, uma excrescência, motivada por um tipo de liderança ou sequer por uma situação de crise; é ele decorrência do modo de ser do discurso religioso. (É evidente a proximidade com o político quando ele se aproxima do religioso.)

A resposta da arte ante a ilusão que a origina corre noutra direção. Ela não vincula comunidade alguma a algum objeto ou texto. Ao contrário, onde certo objeto ou texto de arte seja mitificado ou se aproxime do sagrado, seu caráter de arte estará potencialmente comprometido. Não se trata de que, na arte, impere maior liberalidade, senão do modo como a arte lida com a ilusão. Ao passo que, por sua vocação comunitária, a religião está sempre à beira de dogmatizar suas afirmações, a arte guarda um fundo questionador de si mesma, porque sabe que seu propósito de suspender a corrupção que o tempo causa sobre as criaturas ou de ensinar a conviver com o inaceitável, ainda que se cumpra, é sempre contingente, falível. E isso se torna ainda mais flagrante quando a arte esteja liberta de um fundo religioso ou de uma função precisa a que deva servir. Assim, na origem do gênero moderno por excelência, o romance, Cervantes o faz surgir do questionamento de um gênero que até há pouco contara com a alta estima da sociedade, o romance de cavalaria, assim como faz com que seu protagonista, ao destruir o teatro de títeres do *maese* Pedro, revele a fragilidade da convenção de que depende a ficção. Do mesmo modo, o teatro dentro do teatro, procedimento que não se inicia com Shakespeare, explicita que, enquanto a ilusão religiosamente tratada caminha para o dogma, a artisticamente realizada conduz para o que Wolfgang Iser bem chamava de *desnudamento* (*Selbstanzuge*). O desnudamento da arte não é propriedade da arte contemporânea, senão que está latente em si mesma, em decorrência de o artista e seu contemplador saberem que seu propósito de

manter Vênus em estado de nascimento (referência ao *Nascimento de Vênus* de Boticelli) a priori fracassa.

Acrescentem-se algumas observações indispensáveis.

1. O que chamamos de disposições seminais não se confunde com alguma espécie de arquétipo, isto é, formas que haveriam de se atualizar em todas as sociedades humanas. Ao contrário — com exceção do aparecimento de técnicas rudimentares, sem as quais a própria sobrevivência da sociedade estaria comprometida — desde a técnica menos tosca, todos os produtos das disposições seminais precisam encontrar condições sociais favoráveis para seu desenvolvimento. De outro modo não se explicaria que o mundo antigo só nos tenha dado a conhecer a historiografia grega. Os assírio-babilônios nos legaram as crônicas de seus reis. Só o conhecimento específico de suas instituições sociais nos explicaria por que elas não pretenderam a amplitude de seu objeto. Os hebreus, como nos mostram livros do Antigo Testamento, se anteciparam aos gregos na busca de fixar o perfil do passado. Entretanto, como já observara Momigliano, por efeito das diásporas sofridas, concentraram-se na sinagoga, na meditação dos textos religiosos, para que mantivessem sua identidade de povo, e interromperam o impulso historiográfico que os movera. Podemos mesmo aventar com Christian Meier a hipótese de que o nascimento do político e o da escrita da história se correlacionem ao surgimento da cidade democrática (Meier, C.: 1980).

2. Embora tenhamos descrito separadamente as formas discursivas derivadas das disposições seminais, não se cogita que elas tenham surgido de forma pura e autônoma. Sabemos que uma motivação mágica podia estar por detrás de um desenvolvimento científico — assim a astronomia, entre os egípcios — ou por detrás do que hoje nos parece apenas uma manifestação plástica — a pintura das cavernas etc. — assim como seria ilegítimo desconhecer a proximidade que a *Divina commedia* mantinha com a teologia cristã.

3. Tais disposições seminais, em sua diversificação, são apreendidas e, portanto, passíveis de serem discutidas por meio de conceitos — o conceito de técnica, de ciência, de filosofia etc. *Cada forma discursiva então concretizada se diferencia das demais pela adoção de uma maneira específica, chame-se ela de protocolo ou ritual, com que o argumento é nela tratado.* Por efeito desse protocolo particularizado não podemos confundir um manual técnico com uma demonstração científica, mesmo que essa prescindia de uma linguagem construída, como a da matemática; assim como não podemos confundir os passos de uma demonstração científica aos de uma argumentação filosófica; ou estes com os passos de uma argumentação teológica; muito menos qualquer um dos referidos deixa de se diferenciar de um poema ou do capítulo de um romance. Esses protocolos são regularizadores da argumentação a ser desenvolvida não apenas porque, como afirmava Foucault, todas as sociedades estabelecem procedimentos que visam a tornar rarefeitos os agentes habilitados, senão para que a interação social não seja substituída pelo caos. Ou seja, o caráter ambíguo do controle social, seus aspectos positivo e negativo, se concretiza no próprio protocolo de uma forma discursiva. A prática do exame de seu protocolo constitutivo é passível de antecipar o grau de positividade e/ou negatividade ali presente — por exemplo, o louvor da Casa D’Este, no *Orlando Furioso*, é tão exagerado, quando seus representantes são comparados com os fundadores do Império Romano que seu leitor ou ali vê uma submissão além da ordinária ou pode esperar sua intenção parodística, que de fato sucederá (cf. Costa Lima, L.: 2009, 78-109). Sem protocolo algum ou um protocolo pouco organizado é a própria meta proposta ao argumento que é comprometida. Em consequência, o conceito, embora seja um auxiliar poderoso para o exercício do poder, não se confunde com o poder. Pretendê-lo é simplesmente uma atitude ingênua, irracional, se não apenas hipócrita. Ora, e aqui chegamos ao que mais nos importa: a literatura enquanto tal não cabe em um conceito. O conceito que mais se habilitaria a dar conta dela seria o de ficção. Mas, se superpusermos literatura e ficção,

que faremos de gêneros como a biografia, a autobiografia, o ensaio e a carta? A raiz da ficção, como se afirma desde Vaihinger, conquanto não se tenha a necessidade de seguir sua opção pragmática, é o *como se (als ob)*. Os gêneros há pouco referidos tornam-se outra coisa se seguem um encaminhamento ficcional. A mais simples carta dá ensejo à formulação de desejos e fantasias. Mas, se seu autor convertê-los em estados de fato que estariam sendo descritos e constatados, ou a carta perde sua identidade de comunicação pessoal e privada ou declara a perturbação psíquica de quem a escreveu.

Não podendo definir-se conceitualmente, para a caracterização da literatura havemos de recorrer a uma metáfora. Ela há de ser bastante para distinguir os livros também chamados de literários por uma questão de *marketing* ou pela incompetência de quem assim os designa. Temos optado por caracterizar a literatura com a metáfora de *palavra espessa*. O *uso espesso da palavra* é o contrário expresso de seu uso conceitual — ao passo que aquele permite recepções variadas, este é tanto mais adequado quanto mais unívoco seja seu entendimento. Ao assim distinguir o uso conceitual, procuro nem o diminuir, nem tampouco, como é frequente, considerá-lo a atualização máxima da palavra articulada. Assinala-se de ensaio póstumo de Hans Blumenberg:

O conceito não é, na verdade, um substitutivo (*Surrogat*), mas, para a frustração das expectativas filosóficas nele postas, tampouco é a consumação das intenções da razão, senão que é apenas sua passagem, seu direcionamento (Blumenberg, H.: 2007, 10).

O que ainda implica dizer:

O conceito não é capaz de tudo que a razão demanda. Há não só um hiato entre o alto grau de formação dos conceitos e as exigências da razão mas *é preciso considerar se a perfeição do conceito não estorva ou inibe bastante a consumação das exigências da razão* (id., 11, grifo meu).

A referência a Blumenberg tem a vantagem de nos permitir ressaltar que não consideramos a ausência de conceitualidade da literatura como seu *handicap* negativo. Ao contrário, essa ausência nos habilita a ver na espessura da palavra um encaminhamento a demandas da razão que o conceito não pode cumprir.

Assim caracterizada, a obra literária dispõe de um horizonte exclusivo: enquanto as obras pertencentes às formas discursivas, de acordo com os protocolos com que se manifestam, ou se mantêm vivas ou são postas de lado, distinguindo-se no máximo como partes relevantes da história de uma disciplina, a palavra “espessa” habilita as obras em que se dá para um outro futuro. A exemplo do que sucedeu com a *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). Seu autor, Bernal Diaz del Castillo, não pretendia senão contrapor às crônicas oficiais a visão da conquista segundo a ótica do soldado que a fez. Mas o que dela já diz o introdutor de edição recente sua bem mostra a metamorfose que sofrera seu texto: “[...] *No es lo que escribió un hilván desteñido de noticias ordenadas cronológicamente, sino una obra de arte de altísimo valor humano*” (Cabañas, J. R.: 1977, 19).⁴

Observe-se ainda que *essa possibilidade metamórfica não significa que uma obra possa ter uma dupla e simultânea inscrição discursiva*. O exemplo imediato é o de Nietzsche: reconhecer sua qualidade literária ou é feito pondo-se entre parênteses sua pretensão de fazer filosofia ou significa subordinar sua palavra “espessa” ao questionamento filosófico que opera. Se o leio como filósofo, a experiência estética que dele retire não me dará o rendimento estético suficiente; se, ao contrário, ressalto o teor estético que proporciona, relego a segundo plano seu propósito filosófico transtornador. Chamar, portanto, a literatura de forma híbrida significa que não a consideramos passível de, *sendo literatura*, poder, ao mesmo tempo, pertencer a outra forma discursiva específica. *Seu hibridismo tanto consiste em não poder ser isso e aquilo AO MESMO TEMPO, como em sua capacidade de metamorfosear-se disso naquilo*. Um comentário crítico de uma obra, ao se destacar por sua beleza, não deixa por isso, necessariamente, de realizar

parte de sua função crítica, senão que aumenta a intensidade de penetração daquela, mas deixa de verificar sua razão ou sua diferença específica. A partir da prática sistemática de um Maurice Blanchot pode-se mesmo falar na crítica como gênero ficcional. Mas, ao assim dizer, há de se ter o cuidado de acrescentar: a crítica, convertida em gênero ficcional, deixa de ser crítica. Em suma, a utilidade neste capítulo se limita a: (a) declarar que a distinção entre as formas discursivas não é decorrente de alguma arbitrariedade senão que da complexidade dos móveis que agitam o ser carente e complexo que somos; (b) afirmar a arbitrariedade das hierarquias entre as formas de discurso. A validade de um não deveria significar a inferioridade dos outros. Segundo Max Weber, ao privilegiar uma concepção de mundo — religioso, erótico, científico etc. — uma sociedade fatalmente secundariza as outras. Neste sentido, a quebra das hierarquias discursivas é humanamente impraticável. Mas manter a descendência prometeica, intentar roubar dos deuses mesmo que seja apenas uma fagulha, parece fazer parte dos propósitos humanos. Será esta uma tática para nos mantermos vivos ou um modo de vir a tornar possível o que parece impossível?

PARTE II
CAMINHO QUE SEGUE

*Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die*

T. S. Eliot, "Burnt Norton"

1. Heidegger e a questão da poesia

1.1. DA ESPERANÇA À FRUSTRAÇÃO

Enquanto pensava sobre este capítulo, era surpreendido por um efeito paradoxal: a expectativa, explorada durante meses, de encontrar um filão fecundo no que o filósofo escrevera sobre a poesia e a arte transformava-se em um corpo inerte. E sem que pudesse alegar que a expectativa não tivera lastro: entre os primeiros livros que muito jovem adquirira estava a terceira edição dos *Grundbegriffe der Poetik* de Emil Staiger e a edição mimeografada em que Jean Wahl declarava que, depois de dedicar seu curso anterior aos *Holzwege* [Trilhas no bosque], iria consagrar-se a *La pensée de Heidegger et la poésie de Hölderlin*. O professor suíço era enfático: “Assim como, em seu tempo, a pergunta de Kant — ‘Como são possíveis os juízos sintéticos a priori?’ — fizera surgir uma nova época nas ciências humanas (*Geisteswissenschaften*), assim teria direito de fazê-lo a questão sobre o Ser como força historicamente configurada” (Staiger, E.: 1946, 223). De sua parte, não era menos típico o *commentaire de texte* praticado por Jean Wahl. Sua voz ainda parece vibrar ao falar sobre a figura do caos, a partir do verso 5 de “Retorno” de Hölderlin (“*Heimkunft*”) — “*Langsam eilt und kämpft das freudigschauernde Chaos*” [Lento, se apressa e luta o caos fremente de alegria] — a que reunia o verso 27 de outro poema, “*Wie wenn am Feiertage...*” (“*nach festen Gesetze, wie einst, aus heiligen Chaos gezeigt*”) [conforme firmes leis, nato, como outrora, do caos sagrado]:

Aqui, Heidegger nos explica o que, para ele, cabe entender por esse caos, outra forma da noite. A noite foi criada a partir do caos sagrado. Como lei e caos seguem juntos, a ideia

de lei [...] está presente no poema? [...] Esse caos, diz Heidegger, é algo de sagrado, é o próprio sagrado (Wahl, J.: 1952, 15).

O tom reverente dos dois comentadores ilustra o equívoco que há décadas se adensa na apreciação do poeta pelo celebrado filósofo.

1.1.1. *Análise de “Germanien”*

As primeiras reflexões demoradas de Heidegger sobre a poesia se realizaram no curso de inverno de 1934-5. Tinham por objeto os hinos “*Germanien*” e “*Der Rhein*” de seu poeta favorito. Até por uma questão cronológica, aí deveria concentrar-se minha primeira indagação. Dois motivos fizeram com que me restringisse ao primeiro hino: a extensão destes levaria a conceder muitas páginas à sua mera versão para o português; além do mais, as abordagens são muito semelhantes.

Considerando a admiração extrema do filósofo por aquele a quem designa de “*Dichter des Dichters*” (Heidegger, M.: 1936a, 31), a propósito de quem ainda apresentará as longas análises dos hinos “*Andenken*” e “*Der Ister*”, reunirá os textos curtos das *Erläuterungen*, em suma a quase inteireza de sua reflexão sobre a arte, em especial a poesia, cabe perguntar pelo motivo de sua preferência.

Não parece difícil descobri-lo. Mais de uma vez, o filósofo repete a equivalência estabelecida, no fim de “*Der Ursprung des Kunstwerkes*” (*A origem da obra de arte*): “Apenas tal saber [da essência da obra de arte] prepara a obra para seu espaço, aos criadores o seu caminho, aos guardiães o seu lugar” (1935, 6, 66). Refere-se e deste modo arquiteta a equivalência entre o poeta e “aquele que estabelece o *Dasein* historial de um povo” (*das geschichtliche Dasein eines Volkes*) (id., ib.); de maneira mais geral entre o grande pensador, o poeta e o criador do Estado (cf. Taminiaux, J.: 2005, 98). Outras razões são enumeráveis. Desde logo, pelos temas de eleição do filósofo e do poeta: a terra natal (*das Heimland*), o binômio Grécia-

Alemanha, a afirmação de estarmos em um tempo de “deuses ausentes” e de outros prestes a renascer. Como escrevia Heidegger, em enunciação que, feita no início do poder nazista, é bastante suspeitosa: “Os antigos deuses estão mortos; estão de novo a ponto de renascer. Para seu advento, uma missão particular cabe à Germânia” (Heidegger, M.: 1934-5, 28-9). Só no fim me referi à afirmação da morte dos deuses e ao renascer de novos tanto porque a data em que era formulada trazia uma evidente insinuação política, como por se prestar ao reparo crítico:

O Deus de Hölderlin antes se parece com o Deus do Antigo Testamento, com o Deus dos *Salmos*, que, por sua vez, domina as forças da natureza e vela pelo destino dos homens, que é o dispensador tanto do sol como da chuva, quanto da alegria e da tristeza. São as noções bíblicas do Deus pessoal, de criação e, sobretudo, do dom do céu, do dom da felicidade bem como da infelicidade, que Heidegger se esforça em afastar por efeito d[a] ontologização (Haar, M. 1989, 506).

A observação de Haar não se limita a acentuar uma arbitrariedade particularizada. Como este item ressaltará, o filósofo pouco se preocupa em que suas considerações contem com o respaldo do objeto. Mas de qual objeto? Se o curso do inverno de 1934-5 era dedicado a dois hinos de Hölderlin, seria justo pensar que a finalidade do expositor fosse tratar da poesia. Mas seria um erro supor que, para o filósofo, isso equivaleria à abordagem estética dos poemas; e erro porque (a) é constante a hostilidade de Heidegger ante as “ciências” que, ao privilegiarem um objeto em particular, se afastam do questionamento do Ser. Ainda que fosse cômico supor que o filósofo daria à estética o *status* de ciência, basta considerar que, por privilegiar um objeto em particular, ela se integra ao reparo do filósofo:

Uma maneira essencial como a verdade se introduz no existente aberto por ela consiste em a verdade pôr-se a si mesma em operação (*das Sich-ins Werksetzen der Wahrheit*). [...] Uma outra maneira de a verdade assim se tornar consiste no questionamento do pensamento que, como pensamento do Ser, o nomeia em sua questionabilidade. A

ciência, ao contrário, não é um acontecimento originário da verdade senão que a exploração de uma região já aberta da verdade (Heidegger, M.: 1935-6, 49).¹

A segunda razão desdobra a anterior, distinguindo-se por extremá-la: (b) como comenta Taminiaux, introduzindo citação do próprio Heidegger:

A metafísica, com efeito, “contém a posição fundamental do Ocidente face ao existente e, deste fato, de igual, o fundamento da essência que até aqui tem sido o curso da arte ocidental e de suas obras”. Não se trata, portanto, simplesmente de abordar a arte ocidental e as obras que até hoje a compõem de outro modo que o modo estético, disciplina moderna, senão que de ultrapassar toda a arte ocidental e suas obras, enquanto fundadas na posição fundamental da metafísica face ao existente (Taminiaux, J.: 2005, 168).

Não se poderá então declarar que o eixo de nossa crítica — a abordagem heideggeriana da obra de arte restringir-se à sua matéria *enunciada* — resulte de alguma perspectiva que o filósofo não tivesse previsto. A questão consiste em saber se seu descarte da *forma interna* — expressão com que ultrapassamos a oposição entre forma e conteúdo — favorece o conhecimento desejável da *poesia*.

Apesar da advertência crítica, a escolha da primeira parte do curso de 1934-5 permaneceria ociosa se apenas antecipasse o que os textos seguintes apresentarão. Contra a redundância, a abordagem do hino “*Germanien*” tem sobre os demais a vantagem de oferecer um longo comentário interlinear, entremeado pela concepção que Heidegger se faz da figura do poeta. Concentremo-nos sobre essas duas marcas. Quanto à concepção do poético, escolhemos passagem que não reaparecerá de maneira tão evidente nos outros textos:

Não compreendemos nada da poesia se a avaliamos por nossa segurança gratuita de todo saber e assim pretendemos dominá-la. Excluimo-nos do poético enquanto ele constitui a configuração fundamental do *Dasein* historial se, por meio da poesia, não

permitimos que a questão “quem somos?” se torne, em nosso *Dasein*, uma *questão* que de fato nos pomos; isto é, que afrontamos durante todo o tempo de nossa curta vida (Heidegger, M.: 1934-5, 65).

Hölderlin é nada menos que “o poeta do poeta” mesmo porque seu poema antecipa a tese da ontologia fundamental, formulada na obra principal do filósofo: “O contraste entre a cotidianeidade degradante e a resoluta autenticidade do *Dasein*” (Taminiaux, J.: 2005, 91). A experiência poética não pertence à ordem do estético porque está incluída na comunidade originária de quem a faz e a quem primeiramente serve. A afirmação nos levaria bastante longe se desenvolvêssemos além de curto limite a tese formulada por Jeffrey Andrew Barash. Conforme Barash, o pensamento heideggeriano tem por núcleo sua concepção de história (nunca entendida como *Historie* senão como *Geschichte*). Optamos porém pela solução mais econômica de relacionar a compreensão há pouco exposta do poético com a configuração fundamental do *Dasein* pela recorrência à tese básica que Barash encontra no *Sein und Zeit*: “[...] Cabe buscar o verdadeiro sentido da história no modo de apropriação efetivo do *que foi* (*ayant-été*) como previsão de sua repetição no futuro em lugar de referi-lo à significação objetiva de valor universal das épocas passadas” (Barash, J. A.: 1995, 47-8, grifo meu).² Tendo o núcleo assim destacado, torna-se de importância menor a formulação da negatividade com que abre a citação que comentamos — nada compreendemos da poesia se a medimos pela segurança que alcançamos sem estarmos respaldados por qualquer saber. Pergunto-me, contudo, se aí não se escuta um eco da crítica de Heidegger à “intencionalidade consciente” de Husserl. A suspeita pode ser procedente se entendermos a segurança gratuita (ou livre) de todo saber como admissão de que a poesia teria a função de criar um saber tácito que daria lugar a quem dele se investisse. É certo que, como o saber tácito é algo mais automatizado que propriamente consciente, Husserl poderia não estar implicado no horizonte do enunciado. Mas a suspeita de que está mantém-

se pela negação de que o conhecimento da poesia estabeleceria algum elo entre o apreciador e sua tomada *pessoal* de posição, quando, ao contrário, para Heidegger, a função primordial da poesia seria provocar a participação em algo coletivo, o modo de experimentar o *Dasein*, e sua territorialidade específica, *geschichtlich*. Ora, a afirmação do elo intenso com o *Dasein* coletivo é o motivo que tanto recusa a explicação “histórica” como unifica o Heidegger de 1927 e o de sua chamada virada (*Kehre*):

Na análise que elabora das metamorfoses da verdade e da linguagem que as descreve, Heidegger designa o reforço do esquecimento da opacidade do Ser além das capacidades cognitivas humanas como o *leitmotiv* que unifica as diversas épocas da história do Ser. O que mais importa a nosso propósito é que, longe de suprimi-lo, a emergência da ciência moderna, com seu abandono da possibilidade de alcançar a verdade metafísica derradeira, só reforça esse esquecimento. Conforme Heidegger, o esquecimento dos limites da representação humana — que não é senão o avesso do esquecimento da opacidade do Ser além desses limites — alcança sua expressão mais alta ao se admitir que a única verdade é a que se deixa revelar pelos métodos de explicação *humana* (psicológica, sociológica, historiográfica etc.). Nesta perspectiva moderna, as representações humanas fornecem as únicas descrições adequadas da realidade (id., 145).

Em troca, a segunda marca a destacar da análise do “*Germanien*” não é nada polêmica: o comentário que Heidegger faz do hino hölderliniano mostra-o, com efeito, capaz de esclarecer seu andamento. Assim a relação que estabelece entre os dois primeiros versos e o que segue, a partir de 4-6, revela sensibilidade analítica. O poeta, assinala Heidegger, não só constata que os deuses da pátria antiga se dissiparam senão que sua ausência, localizada no solo pátrio do poeta, deixa um rastro sagrado. Particularmente lúcida é a explicação do papel das “águas da pátria” (*Ihr heimatlichen Wasser!*): desde que os deuses se foram, os caminhos desapareceram. Esses então passam a depender do curso fluido dos rios. Em correlação com a abertura do novo caminho, o luto pela fuga dos deuses não é do poeta, isto

é, de alguém singularizado, senão que partilhado pela pátria. Por certo, em 1801, de quando data o poema, “pátria” não era, para Hölderlin, o que, em 1934, representava para o filósofo. Mas contra a distância das datas, Heidegger dispunha de sua concepção do historial: A *geschichtliche* não se confunde nem com a faticidade do *Historik*, nem com o *sempre mesmo*, porque se dispõe em um campo intermédio. A formulação que aparece no *Hölderlins Hymnen “Germanien” und “Der Rhein”* — “Ser efêmero não significa [...] aniquilar-se mas caminhar, não permanecer, não continuar perpetuamente sendo, [mas] ser sendo como tendo sido, sendo sob a pressão de vir a ser” (Heidegger, M.: 1934-4, 109-10) — é bastante semelhante à que aparecerá no curso de inverno de 1937-8: *O futural é a origem do historial. O mais futural, porém, é o grande começo*, aquele que — subtraindo-se constantemente — leva o mais distante para trás e, ao mesmo tempo, o mais longe para diante (*Das Zukünftigste ist der Ursprung der Geschichte. Das Zukünftigste aber ist der große Anfang*, jenes, was — sich ständig entziehend — am weitesten zurück- und zugleich am weitesten vorausgreift) (Heidegger, M.: 1937-8, 40).

1.1.2. Hölderlin: retorno ou extravio?

Embora as primeiras redações de “*Der Ursprung*” datem de 1931-2 e de novembro de 1935 (cf. Taminiaux, J: 2005), o leitor logo compreenderá por que começaremos por textos posteriores. Ainda assim se há de explicar que só trataremos dos dois primeiros textos das *Erläuterungen* por dupla e simples razão: (a) o primeiro ensaio, “*Heimkunft. An die Verwandten*” [Retorno à casa. Aos meus] é dedicado a poema de mesmo nome — já no original não dos mais destacados; sua enorme extensão criava o embaraço de obrigar-nos a trabalhar em uma paráfrase que, obrigatoriamente, gastaria páginas com um texto medíocre; (b) o primeiro motivo ainda seria dispensável caso o intérprete não esbarrasse no tom equívoco com que Heidegger estabelece sua abordagem do poético: o poema sofre uma

Blitzkrieg promovida pelo pensamento do filósofo. A questão não é de mera discordância quanto ao modo de conceber as relações entre filosofia e poesia. Marco Aurélio Werle mostra que a opção heideggeriana não foi ratificada apenas por intérpretes temporalmente dele mais próximos, senão que chegou intacta ao ensaísta brasileiro. As palavras acerca do que ele próprio fará não admitem engano:

[...] Não se trata de investigar a interpretação que Heidegger realiza da poesia de Hölderlin seguindo padrões estabelecidos pela crítica literária. O que interessa saber é como o filósofo concebe a poesia e o poeta a partir de um determinado quadro nocional estabelecido por sua própria filosofia. Ou seja, a proposta de análise consiste em examinar como a poesia de Hölderlin se insere num determinado percurso do pensamento, que é o de Heidegger, e como isso contribui para a instauração de um modo de pensar poético (Werle, M. A.: 2004, 12).

A adesão ao procedimento do filósofo só tem um problema: supor que da apropriação do poético pela formulação filosófica apenas resulte uma divergência quanto aos “padrões de pesquisa estabelecidos pela crítica literária”, com a significativa vantagem de instaurar um “modo de pensar poético”. Ao declará-lo, o filósofo brasileiro reitera os termos de abertura das *Erläuterungen*:

Os esclarecimentos pertencem ao diálogo de um pensamento com uma poesia (*Dichten*), cuja singularidade historial (*geschichtliche Einzigkeit*) nunca pode ser demonstrada pela abordagem histórico-literária (*literar-historisch*) e que, no entanto, pode sê-lo por um diálogo pensante (Heidegger, M.: 1944, 5).

Para Heidegger e seus adeptos trata-se de postular que a abordagem mais frequente da poesia, isto é, aquela preocupada com sua poeticidade e historicidade, pertenceria à ordem do insuficiente. Assim o prefácio pretende que a reunião de textos que anuncia conteria o modo legítimo de declarar a historialidade do pensar poético. Como isso não seria possível

sem o acompanhamento pari passu do longo poema e não estavam ainda editados os cursos bem mais detalhados que dedicara aos hinos do poeta, a afirmação do filósofo talvez supusesse que algum dia a sua “demonstração” estaria divulgada.

Seja a hipótese verdadeira ou não, o fato é que não poderíamos fazer de conta que as peças expostas são bastantes, porque, para isso, teríamos de, por um lado, expor o extenso poema, no original e em sua paráfrase, e, de outro, sintetizar a equação retórico-dramática com que o filósofo procura dar conta dos momentos capitais do poema. Ainda pensamos que a solução fosse transcrever o poema, “*Heimkunft*”, em nota e compará-lo com o texto heideggeriano. Mesmo isso entretanto se mostrou impraticável — seriam 140 versos a serem transcritos no original, acompanhados de uma glosa insatisfatória. Um comentário do segundo texto das *Erläuterungen...*, “*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*” [Hölderlin e a essência da poesia] virá depois do cotejo com abordagens de outros intérpretes. A contragosto, temos de nos contentar com uma glosa do tema do poema.

“*Heimkunft*” [Retorno ao país] tem como tema o regresso da Grécia do poeta à Suábia, sua terra natal; a excitação derivada da alegria pela paisagem alpina, cuja claridade adensa a serenidade que se abre além das nuvens, e desce ao povo suábio. A tríade “serenidade, alegria e acolhida que cercam o que regressa” condensa o andamento do poema. Tríade cuja articulação precisa do errante, o poeta, para que se manifeste. Daí o verso que Heidegger considera central (verso 56, segundo da parte 4) — “*Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon*” [O que procuras, está perto, já vem a teu encontro]. Assim sucederia porque “o retorno é a volta ao que está próximo da origem” (Heidegger, M.: 1943, 23), e “o próximo à origem é um segredo” (id., ib.). O que, em termos heideggerianos, pode-se entender como uma nuance que afeta o subtítulo — “*an die Verwandten*” [literalmente, “aos parentes”]. Ou seja, os que ali haviam ficado ainda não estavam integrados ao modo de existir constituído por sua singularidade coletiva, por sua *Geschichte*. Daí os dois versos finais — “*Sorgen, wie diese, muss, gern oder*

nicht, in der Seele/ Tragen ein Sanger und oft, aber die anderen nicht” [Inquietaao semelhante, ora mais, ora menos, traz na alma/ O poeta, mas, tantas vezes, nao os demais].

Sem pretender seguir passo a passo a leitura: “O poeta volta ao lar  medida que, estando na proximidade, vem  origem. Chega  proximidade  medida que declara ao proximo o segredo da proximidade” (id., 24). Nem por isso  o poeta confundido com o heroi: o que dele est proximo ainda permanece remoto, pois seu retorno significa certo conhecimento como reserva. Em um e no outro est o tesouro (*Der Fund*) da terra natal, que, ao se deixar penetrar, torna o poema a voz da alegria, sempre contudo a um passo da inquietude (*Sorge*). A inquietaao se enraiza no centro do jubiloso. A explicaao de Heidegger prima pela complicaao. Procuro a soluao menos insatisfatoria:

Para que [...] a proximidade que retem o mais jubiloso permanea guardada, a palavra do poema deve-se inquietar para que, na alegria, nao se exceda nem se perca o que, dela provindo, oferea sua saudaao; mas o oferea com reservas. Assim, sob o jubilo veio a inquietaao, veio porque a proximidade favorecida do mais jubiloso ha de ser resguardada (ib., 25).

Tivessemos o proposito de seguir a “traduao” filosofica, ainda faltaria observar que o poeta conjuga o jubilo com a inquietaao porque “o sagrado, na verdade, aparece, mas o Deus permanece distante” (ib., 27). E assim permanece porque, como declara o final do poema, “os outros nao” o acompanham.

O repentino “nao”, na verdade, separa “os outros” da inquietaao do dizer poetico, mas de modo algum da inquietaao da escuta do que, em “O retorno”, “meditam ou cantam os poetas” (*Dichtende sinnen oder singen*). O “nao”  o apelo secreto “aos” outros na terra natal para que escutem (*Horende zu werden*), para que aprendam a conhecer a essencia de sua terra (*das Wesen der Heimat*) (ib., 28).

Não insistamos nas datas que marcam o texto — publicado em 1944, fora primeiramente apresentado como conferência, no centenário da morte do poeta, em 6 de junho de 1943. Em vez de relacionar a convocação dos cidadãos para um sentimento de pátria, é suficiente ressaltar a apropriação de Hölderlin por seu intérprete. Se o poema por certo é obscuro, o seu comentário claramente o transporta para outro fluxo discursivo. Nesse outro fluxo, menos importa que os temas então destacados — o tempo historial, o poeta como guia dos que o escutem, a verdade como *alétheia* (desvelamento e reserva), a missão do povo... que já não seria da região suábica senão que o unificado na Alemanha, a alegria com sua paisagem, comprometida contudo pela falta dos deuses — deixem de ser de Hölderlin. Pode-se pretender prova mais evidente da obstinada surdez do intérprete ao texto enquanto poético? A “disseminação” da palavra poética, de que tanto falará um certo discípulo de Heidegger, consistirá em legitimar a arbitrariedade interpretativa? A surdez é tamanha que nos perguntamos se é justo falarmos nela. Talvez mais do que surdez se tratasse da convicção de que, conquanto próximas, a filosofia e a poesia se distinguem pelo caráter menos conclusivamente meditativo da segunda. Isso se tornará ainda mais patente pelo confronto com outras análises.

Antes de fazê-lo, entretanto, abandono a cautela em restringir a rejeição da abordagem heideggeriana a seu aspecto “técnico” — isto é, que submetia o poético ao filosófico — para dizê-lo cruamente: a poética proposta por Heidegger não se limitava a exaltar seus próprios filosofemas, senão que convertia a arte em porta-voz de uma Alemanha por ele mesmo privilegiada. Daí Lacoue-Labarthe ter proposto para a poética de Heidegger a expressão “nacional-esteticismo”.³

1.2. ADORNO: “PARATAXIS”⁴

Heidegger escreveu sobre poucos poetas (Hebbel, Georg Trakl, Stefan George, Rilke). Nenhum, contudo, chegou perto da atenção que dedicou a Hölderlin. Além das já apontadas, outras razões podem ser enumeradas.

Tanto para um como para o outro, o poeta tem um estatuto especial. Se, na abertura do “Buonaparte”, Hölderlin o compara aos “vasos sagrados” (*Heilige Gefäße sind die Dichter*), em Heidegger, ele se põe ao nível do pensador e do homem de Estado. Do mesmo modo, são próximas suas concepções do sagrado: para Hölderlin, o sagrado é finito, para Heidegger, “o sagrado é para o deus o que o Ser é para o existente” (Haar, M.: 1989, 503). Não considerando as imensas diferenças temporais, poeta e filósofo se aproximam pelo papel concedido ao povo (o suábio concebido como o alemão) — muito embora se acentue que Hölderlin nunca lhe concedeu a dimensão prometeica que J. Taminiaux encontra na versão não publicada de 1935 da *Origem da obra de arte* (cf. Taminiaux, J.: 2005, 145-79). Tais aproximações levam ao ponto problemático: ao passo que o interesse de Hölderlin pela filosofia — praticado quando ele era moço e companheiro de Hegel e Schelling, e acentuado em sua última fase, a que em parte se atribui sua temática, se não seu tom sibilino — supunha que poesia e filosofia eram modos discursivos bastante diferenciados, em Heidegger, além do que já se acentuou atrás, nota-se o juízo de alguém que, conhecendo bem sua obra, não adota subterfúgios. Já na apresentação de *Art et événement*, Jacques Taminiaux considerava o significado da opção heideggeriana — Platão e Hegel, em detrimento de Aristóteles e Kant:

[...] Optando por Platão entre os antigos, em detrimento de Aristóteles, e por Hegel, entre os modernos, em detrimento de Kant, Heidegger demonstra, tratando-se da arte como do político, um parti pris em favor da especulação em detrimento da faculdade de ajuizar (*jugement*)” (Taminiaux, J.: 2005, 16).

Afirmção que se torna ainda mais incisiva ao tratar especificamente de Hegel:

Dilatando desmedidamente o alcance ao mesmo tempo epistemológico e ontológico da palavra *speculum*, e da *mimesis* que permite a tudo espelhar, [Hegel] estabeleceu que toda a realidade é o reflexo de um único e mesmo princípio: o Espírito. [...] Nestas

condições, a estreita associação da *poiesis* e de uma *theoria* de última instância, já observável em Platão, atravessa todo o sistema hegeliano e aí se torna tanto mais íntima quanto lhe é estranho o hiato que os antigos estabeleciam entre a vida ativa e a vida contemplativa (id., 60-1).

Assim a apropriação da arte pela filosofia, tendo a poesia no cume, tem, no pensamento ocidental, uma longuíssima carreira, de que Platão, Hegel e Heidegger são suas pontas de lança. A conclusão ainda permite ser mais incisiva. Há uma diferença na maneira como Hegel e Heidegger encaram a *mimesis* — aquele a domestica em sua história do Espírito, este simplesmente a despreza (a não ser quando ela se insinua subrepticamente, sob a forma grosseira da correspondência imitativa, como no caso dos sapatos de Van Gogh). Alegue-se que a diferença é desprezível, pois, em ambos os casos, a arte se torna algo menor. De todo modo, só há um perfeito ajuste em os dois sistemas filosóficos manterem a negação de qualquer importância concedida ao indivíduo comum — seja ele chamado de *man*, de *on* ou de *joão-ninguém*. Apesar disso, a negação não tem o mesmo fundamento:

[Em Hegel] o curso da história aparece [...] como uma imensa tautologia pois o Espírito é, ao mesmo tempo, o produtor e o produzido. É claro que esta concepção priva o comum dos mortais da faculdade de julgar o curso dos negócios humanos e de assumir iniciativas inovadoras tendo em conta o *sensus communis*. [...] Só a *Weltgeschichte* está em posição de juiz nas costas de cada um, com a exceção do filósofo que tem o privilégio de compreender o seu curso (id., 64-5).

Na *Fenomenologia do espírito*, a mudança imprevisível é negada porque a história tem um percurso codificado; já em Heidegger, o previsível de um povo não é o do outro, pois a singularidade de cada um é dada por sua específica historialidade, que, de sua parte, não é a mesma para todo o sempre. De todo modo o comum dos mortais não tem aí melhor destino do que na codificação hegeliana.

Como o que escrevemos não tem por objeto tratar da amplitude do pensamento de Heidegger, sintetize-se o que nos interessa: partindo do suposto que o discurso filosófico está próximo do poético, como se há de evitar que o primeiro considere essa proximidade como sua ilustração ou como sua “preparação”? Quais as consequências desta concepção? É exatamente a partir desse ponto que nos importa a reflexão que Adorno desenvolve no ensaio sobre a lírica tardia de Hölderlin.

O primeiro dado que se destaca tem tanto uma caracterização geral como um alcance particularizado. Caracterização geral: para a sua compreensão, a obra poética exige o concurso do aparato filológico, que torne confiáveis quer as propriedades do texto, quer as explicações histórico-linguísticas de seus componentes. Para passarmos para a caracterização particularizada precisamos ir além do filológico. Sua abordagem não é bastante porque a filologia tem uma meta material, que se torna especialmente restrita diante de uma obra revestida da obscuridade da de Hölderlin. Como argumenta Adorno:

A ideia de uma história alegórica da natureza, que [...] domina toda a obra tardia de Hölderlin exigiria, enquanto filosófica, sua elaboração filosófica. Diante dela, o saber filológico emudece. Mas não é indiferente para o fenômeno artístico. Ao passo que o conhecimento dos elementos materiais citados por Beissner [o responsável pela edição hoje mais frequentemente usada de Hölderlin] dissipa a aparência de confusão que antes envolvia cada verso, a própria criação formal como expressão, guarda o caráter de transtorno mental (*Verstörtheit*) (Adorno, T. W.: 1965, 159).

É o obscuro nos poemas, não o que neles é pensado, que precisa ser filosoficamente tratado. O pensar faz parte da constituição argumentativa. Do ponto de vista dessa, o poema é geralmente pobre ou mesmo desinteressante. Daí a importância do que chamamos de “forma interna”. Ou essa existe ou a própria expressão “obra de arte” é um nome de fantasia: algo semelhante a um mictório escultura a que se deu o nome imponente de escultura. Enquanto o poema foi necessariamente metrificado ou

metrificado e de diversos modos rimado, era fácil identificá-lo. Quando o próprio Hölderlin, em considerações teóricas, a que nos referiremos, lança mão de critérios mais complexos que os habituais, considerá-los artificiais e dispensáveis é de uma incrível grosseria. A intervenção do esclarecimento filosófico não visa a anexar a seu âmbito o que pertence a outro campo discursivo. “Toda interpretação de um poema que o reduz à sua mensagem se contrapõe a seu modo de verdade (*an ihrer Weise von Wahrheit*), à medida que se opõe a seu caráter de aparência” (id., 163-4). A infração dessa regra, que deveria ser entendida como elementar, transtorna o sentido do poemático, especialmente de um poemático que explora o alegórico e confina com o hermético.

Embora assim primário, tal princípio inexistente para a interpretação heideggeriana, segundo a qual “(Hölderlin) deve ter celebrado como Ser o que, em sua obra, não tinha outro lugar senão a negação determinada do existente” (ib., 164). A consequência dessa troca grosseira consiste em que Hölderlin, a partir de então, passa a falar em linguagem heideggeriana. Daí a arbitrariedade que cerca a interpretação pelo filósofo de um dos mais bem acabados poemas de Hölderlin, “Patmos”, a mísera ilha grega em que o apóstolo João escrevera o *Apocalipse*. Por maior que seja a flagrante hostilidade de Adorno contra Heidegger, a afirmação que se transcreve não é descabida: “Os escassos elementos materiais de seu poema tardio, os costumes frugais da mísera ilha de Patmos não são enaltecidos como no enunciado heideggeriano: ‘Próximo está o doce encanto das coisas bem conhecidas e de suas correspondências simples’” (Heidegger, M.: 1944, 16), (Adorno, T. W.: 1965, 180). A distorção, no caso, vai muito além da superposição do poético com o filosófico. A seu propósito, não bastaria dizer: “O que é verdadeiro e possível como poesia pode não o ser, literal e inquebrantavelmente, como filosofia; daí a ignomínia do velho modismo ‘mensagem’” (id., 169). *Die ganze Schmach* [toda a ignomínia] da passagem está em seu teor mistificatório. Para o filósofo do Ser do *Dasein*, o encanto das coisas bem conhecidas e de suas correspondências simples são as

verdades materiais antigas; já as conquistas que a humanidade alcançara sobre elas — uma agricultura menos rudimentar, o resgate da fome e da miséria das populações rurais, os direitos que do operário urbano serão estendidos aos camponeses — talvez fossem tomadas como participantes no ocultamento do Ser. Dentro do mesmo raciocínio, Adorno acrescentará: “Para Hölderlin, como já para Virgílio e os bucólicos, [aquelas coisas e correspondências] eram pálidos reflexos de um mundo perempto (*Unwiederbringlich*)” (ib., 180).

Demoramo-nos no desenvolvimento preliminar do “Parataxis” porque era preciso desmontar a suposição de que a hostilidade de Adorno contra Heidegger poderia ter provocado a perda de sua agudeza. Teria por certo bastado assinalar a injustificada conversão: o que, no poema de Hölderlin, tinha por objeto o plano da existência em Patmos era lido pelo filósofo como propriedade do Ser. Mas, se o fizéssemos, ajudaríamos a que se entendesse estar em pauta apenas um choque de concepções filosóficas. Ora, muitas que sejam as objeções que tenhamos contra o Adorno teorizante, é inegável sua qualidade na apreciação de obras de arte particulares. (Mostram-no suas várias *Noten zur Literatur*, o *Prismen*, a *Minima moralia*, em contraposição à *Ästhetische Theorie*.)

Sem maiores detalhes, passamos para a abordagem crítico-formal. De modo geral, pode-se dizer que a interpretação de Adorno se distingue, quer em relação ao poeta que examina, quer do ponto de vista do poético em geral, pela obediência a uma máxima: “A explicação não dedutiva faz retroceder um processo chamado ideativo” (ib., 186). A disposição sintética da afirmação pode provocar o equívoco, que devemos procurar evitar: o autor não pretende dizer que, na abordagem do poético, procedimentos não lógicos dominem os estritamente intelectuais, senão que, como confirmaremos ao analisar as “Observações sobre Antígona” do próprio Hölderlin, a expressão poética não privilegia e, então, não se concentra em uma única “faculdade anímica” (*Vermögen der Seele*), por isso impõe a seu produtor e a seu analista a capacidade de uso não só da capacidade reflexiva.

Concretize-se o que formula Adorno pela aproximação a “*Heimkunft*” do que dizia a propósito do princípio da quarta estrofe de “*Andenken*” [Lembrança]:

*Wo aber sind die Freunde? Bellarmin
Mit dem Gefährten? Mancher
Trägt Scheue, an die Quelle zu gehn;
Es beginnet nämlich der Reichtum
Im Meere [...]*

[Onde estão meus amigos? Bellarmin/ com os companheiros? Alguns/ Não mais ousam ir à fonte/ Pois a riqueza provém/ Do mar].

A seu propósito, escrevia Adorno:

Enquanto o significado dos versos é constituído pela concepção histórico-filosófica de que o espírito só pode se encontrar a si próprio pela distância e separação, a estranheza como conteúdo é expressa pela forma verbal, por meio do impacto do choque da pergunta do homem isolado, por assim dizer, cego, a indagar por seus amigos, por meio de versos que não têm relação de sentido com a questão, mas apenas com algo que não se nomeia. Só pelo hiato a forma converte o conteúdo (*Inhalt*) em forma interna (*Gehalt*) (ib., 183).

Se a superposição entre os dois poemas não é absoluta — desde logo “O retorno” não contém o *topos* do *ubi sunt*, capital na passagem de “*Andenken*” —, trata-se em ambos de partida e estranheza ante o reencontro do que o subtítulo do “Retorno” tomava como seus familiares (*Verwandten*), e “Lembrança” recordava como amigos tão próximos que o primeiro deles chegava a ser nominalmente referido. Em ambos os casos, parentes e amigos se tornam distantes: em “Retorno”, a palavra derradeira é “não” — o poeta vê-se só, sem que sua inquietação se estenda aos outros; em “Lembrança”, o

“onde estão” assinala a mesma ruptura entre a expectativa de fraternidade e a distância efetiva.

Ora, se compararmos o andamento interpretativo dos dois pensadores, veremos que, enquanto em Heidegger se enfatiza a ruptura do errante quanto à massa anônima dos que não o seguem em seu desassossego, Adorno não ressalta uma ideia senão o choque (*Aufprall*) pelo qual a forma transforma o conteúdo em configuração própria. O acidente do desencontro torna-se, pela figura do hiato, em abertura para a organização formal. Não encontro melhor demonstração de que a heideggerianização do poema supõe substituir a carência no plano da existência, que Hölderlin converte na interioridade de sua forma, pela glorificação do *Dichter*, metamorfoseado em mensageiro do Ser. O que, no exemplo escolhido, é tematizado como *choque* constitui uma das concretizações de um procedimento que, para Adorno, caracteriza a composição do poeta suábio: a parataxe.

Importa menos saber que a construção paratática já desempenhara um papel saliente em poetas que Hölderlin admirava (Píndaro, Baquilides e Alcman). Interessa sim a própria inserção da parataxe na obra que se encerrou quase por inteiro quando o autor ainda não tinha quarenta anos. Para bem se compreender o que Adorno capta na linguagem paratática de Hölderlin será de antemão preciso que não se pense que a parataxe se restringe a ser um recurso formal. Mais bem dito, que recurso formal não se confunde com ornamento, enfeite, flor de retórica. A exemplo do que já se dissera a propósito do *choque*, é pela construção paratática que a forma-como-expressão, isto é, contraface do conteúdo, se converte na interioridade poemática.

Que entenderíamos por tal interioridade? Não algo necessariamente harmonioso e fluente, confundido com a fantasmal bela escrita. Na verdade, a sequência paratática antes seria a da dissonância, a do que rasga, rompe e fere, não a da imponência tranquila do cisne a deslizar na placidez de um lago. A dominância paratática declara a posição de embate do poeta contra a

violência que se exerce inclusive pela linguagem; neste caso a violência se manifesta como *finalidade*:

[Finalidade] nomeia a cumplicidade estabelecida entre a lógica de uma manipuladora consciência disciplinante com a ordem prática [...] A lógica de períodos estreitamente interconectados, cada um provendo-se rigorosamente para o próximo, caracteriza-se pela qualidade compulsiva e violenta, da qual a poesia deve-nos salvar e de que a poesia hölderliniana é incontestavelmente a negação (Adorno, T. W.: 1965, 191).

Em suma, a adoção da sintaxe de ordenação paratática era decorrente da revolta de Hölderlin contra a violência exercida pela estreita conexão lógica, condutora, fosse do domínio político, na ordem prática, fosse da abstração satisfeita consigo mesma. Os românticos praticavam rebeldia semelhante, em nome, contudo, da expressão subjetiva, em que Fichte desempenhava papel decisivo. Talvez Hölderlin levasse sobre os românticos de Jena a vantagem do conhecimento filosófico que acumulara na juventude. Daí que sua experiência da linguagem não conhece apenas ou algo externo e repressivo ou algo tão só investido de expressividade subjetiva. Nos termos de Adorno:

Sua experiência dialética não conhece da linguagem apenas algo externo e repressivo senão que também abriga sua verdade. Sem se manifestar na linguagem, a intenção subjetiva não existiria. O sujeito só se torna sujeito pela linguagem. A crítica da linguagem por Hölderlin move-se, por isso, em sentido contrário ao processo de subjetivação. [...] Diante do conformismo utilitário, Hölderlin procura resgatar a linguagem à medida que a elevava sobre o sujeito, a partir da liberdade subjetiva (id., 193).

Pelas razões apontadas, acrescentando-se o distúrbio mental que cedo o atingiu, o poeta era negado tanto pelos representantes alemães do classicismo, como do romantismo. Imagine-se o que dirão os que hoje o leiam, em conformidade com o epifânico heideggeriano, ante a última

anotação que extraímos de Adorno: “Hölderlin, o idealista, inaugura o processo que conduz às frases protocolares (*Protokolsätze*) desprovidas de sentido de Beckett” (ib., 194).

1.3. WALTER BENJAMIN: “DOIS POEMAS DE FRIEDRICH HÖLDERLIN”

Escrito durante o inverno de 1914-5, o “*Zwei Gedichte...*” foi escrito quando Benjamin tinha apenas 23 anos. A dificuldade de sua leitura, seu cunho obscuro, não explicáveis por deficiência na construção do argumento e, portanto, por falhas no domínio da língua, demonstram que a opção pelo hermético marca sua obra desde o início. Mas não é por privilegiar sua condensação, próxima ao esotérico, senão por seu contraste com a abordagem heideggeriana que o escolhemos: ao passo que o autor de *O Ser e o tempo* considera algo, no caso o poema hölderliniano, transferível para o discurso filosófico, mostrando-se como ilustração do pensamento de alguém nomeável, o texto de Walter Benjamin é de uma impessoalidade tamanha que antes se assemelharia a uma partida de xadrez, que fosse jogada nas duas versões, “*Dichtermut*” [Coragem poética] e “*Blödigkeit*” [Timidez], do mesmo poema. O propósito desse xadrez com palavras não seria vencer ou perder senão desvelar a forma interna (*Gehalt*), só ultimada na última versão.

Ao dizê-lo, suponho que o propósito do enxadrista fosse desvendar a configuração de *das Gedichtete* (o poetizado): “Em sua disposição geral, o poetizado é a unidade sintética das ordens intelectual e intuitiva (*anschaulich*)” (Benjamin, W.: 1914-5, II, 1, 106). A formulação que se lhe segue é mais específica e cria para o analista uma severa obrigação demonstrativa — não por acaso, ela motiva o próprio teor de sua argumentação; o *Gedichtete*, em vez de manter a separação entre forma e conteúdo, “*exprime a sua articulação imanente e necessária*” (id., ib., grifo meu). Ora, revelar a *immanente notwendige Verbindung* de um Hölderlin, cujo fazer poético internalizava seu interesse pela filosofia, era de uma ousadia que poucos intérpretes, mesmo maduros, conseguiriam levar a

cabo. Por assim dizer, o jovem Benjamin procurava reatar a carreira especulativa que a doença mental levava o poeta a interromper, com pouco mais de 36 anos. Mas a ousadia aí não parava. Hölderlin havia sido contemporâneo dos românticos alemães, tendo em comum com eles o abandono do legado clássico, e não menos se distinguia por afastar a indagação poética da expressão de si. Ainda por esse passo, Benjamin parecia seguir a trilha do autor cujos poemas indagava: a impessoalidade do analista mantinha a superação do princípio da intencionalidade. Benjamin o declara nas páginas que antecedem o mergulho analítico: “O fundamento (do poetizado) não é a atmosfera da vida individual do artista senão que o elo com a vida, provocado pela arte” (id., 107). “A vida, como unidade última, é o fundamento do poetizado. Quanto mais de imediato a análise do poema conduz à própria vida e não a seu poetizado, sem recorrer à intuição configurada e à construção de um mundo intelectual, tanto mais, em sentido estrito, o poema se mostra mais material, mais informe e menos significativo” (ib.).

O poema se constrói sobre um paradoxo: sua unidade primordial é a vida, contudo *a passagem imediata* do sentimento da vida para o signo verbal entorpece sua textura.

Tais considerações formam uma lição de método, que precede a indicação dos poemas a serem abordados, na verdade a primeira e última versão do mesmo poema. A escolha de versões de um mesmo não é contingente: sendo duas etapas do mesmo intento, torna-se mais praticável a difícil tarefa de desencavar seu princípio de construção.

O que chamo de lição de método tem um efeito imediato: antes mesmo de passar ao exame comparativo das versões, Benjamin declara que a primeira é menos articulada porque suas peças estão soltas entre si. Antes de verificá-lo, enuncio o que Benjamin chamava de “lei de identidade” do poetizado:

A lei segundo a qual todos os elementos aparentes da sensibilidade e das ideias surgem como corporificações (*Inbegriffe*) das funções essenciais, em princípio infinitas é denominada lei da identidade (ib., 108).

Tendo-a em conta, a primeira versão é menos articulada porque seus vários elementos estão a serviço de um só: a morte do poeta. “Hölderlin louva as fontes da coragem para essa morte: ela é o centro a partir do qual deveria se originar o morrer poético. A coragem do poeta seria a existência neste mundo” (ib., 109). Lê-se, sem dificuldade: existência e morte são meros acessórios para o plano principal a que a versão aspira: a morte do poeta. Sem que precise de um exame minucioso, destaco:

O deus sol é o ancestral do poeta e sua morte é o destino pelo qual a morte do poeta, tão só espelhada (*erst gespiegelt*), se efetiva. Uma beleza, cuja fonte interna desconhecemos, desagrega a figura do poeta — e quase tanto a do deus — em vez de formá-la. Estranhamente, a coragem do poeta ainda se funda em outra estranha ordem: no parentesco com o que vive. A partir desse parentesco, o poeta se liga a seu destino. Para a coragem poética, que significa o parentesco com o povo? (ib., 109).

As frases curtas, incisivas, afirmativas ou interrogativas progressivamente aumentam o reconhecimento da desarticulação das peças. A morte do poeta é glorificada por sua analogia com o ocaso do deus. Mas em que se apoia a beleza do poeta senão na pressuposta noção suscitada pela morte de um deus, sobretudo do deus da luz? E em que se sustenta o parentesco do poeta com o que vive? As conexões são automatizadas, não se desligam de um saber tácito e infirmam o destino do sujeito da versão. Daí a conclusão dura, teoremática, sem requebros ou meias voltas que o autor, um quase adolescente, extrai de suas palavras:

A própria morte não é [...] uma forma em sua ligação mais profunda, é sim a dissipação da essência plástica e heroica na beleza indeterminada da natureza. *O espaço e o tempo*

dessa morte ainda não emergiram como unidade no espírito da forma (*Gestalt*) (ib., 110, grifo meu).

Grifo o sujeito composto, *Raum und Zeit*, além da razão a ser depois explorada, porque sua carência indicia a ausência da metamorfose requerida pelo analista como condição para que o sentimento de vida se convertesse em sentido no poema. Tem então maior cabimento que agora se repita e complemente a citação: “A coragem do poeta seria a existência (*Dasein*) neste mundo. Mas aqui só o pressentimento mais atento pode vislumbrar essa ordenação (*diese Gesetzlichkeit*) de um mundo do poeta” (ib., 109). Por isso — e o aponto de passagem — se o poema de Hölderlin vive no mundo grego, não se põe à sua altura: “O princípio particular da forma grega não se manifesta plenamente. [A primeira estrofe] oferece apenas uma sugestão longínqua do profundo respeito que a figura do poeta suscitava em Píndaro — e no Hölderlin de depois” (ib., 110).

Passo à versão definitiva. Nela, em contraste, as ordens dos deuses e dos homens se contrapõem e equilibram.⁵ Em consequência, em vez de suceder que, como na versão anterior, os elementos se dispusessem em segundo plano para exaltar a morte do poeta, deuses e homens assumem um ritmo contrastante (*entgegensetzen Rhythmus*). E então nos confrontamos com a sensibilidade benjaminiana. “Neste mundo de Hölderlin, os vivos são, cada vez de modo evidente, a *extensão* espacial do plano ampliado em que [...] o destino se distende” (ib., 113). Entre os vivos, o poeta agora se distingue do que, na versão anterior, era sua condição: seu parentesco com o que vive, invocado como fonte de sua coragem. Ao contrário, tem-se agora uma pergunta: “não conheces muitos dos que vivem?”. A substituição da afirmativa pela pergunta supõe a diferenciação da postura dos que, vivos, se encontram no espaço: “O espaço há de ser compreendido como identidade da situação e do situado” (ib., 115). A diferenciação torna-se o meio pelo qual o poeta se articula com aquele que, conhecendo o povo, não mais o confunde com os seus, como se todos fossem uma imensa família.

Na concepção do poema, processou-se uma diáspora; ela, por sua vez, estabelece a diferença da existência temporal. Articulada à “extensão infinita” (*die unendliche Erstreckung*) — “Teu pé não caminha como sobre tapetes?” —, “a existência temporal, a verdade da situação, liga o poeta ao que vive” (ib., 115). O povo referido tem, por conseguinte, outra identidade: “Segue, portanto, gênio meu, avança/ Desnudo na vida, e nada temas!”, “Aqui, a vida está fora da existência poética; já não é precondição, senão que o objeto do movimento realizado por uma poderosa liberdade; o poeta *penetra na vida*, não só passeia por ela” (ib., 116). Noutras palavras, as partes, cada parte do poema assume um papel diferenciado, que, no final, se integram. A consecução da unidade poemática se realiza por força de os elementos singulares se interpenetrarem, ultrapassando as relações que fossem tão só de semelhança, subordinação ou contiguidade.

Na impossibilidade de seguir toda a análise, opto por relacionar a interpretação de Benjamin com a leitura que recentemente Éliane Escoubas fez dele. Para que me baseie no próprio centro do primeiro analista, parta-se do que ele chamara de “ritmo contraposto”:

Esta travessia procede da figura do *círculo* da periferia para o centro (*Mitte*) ou do centro para a periferia. Os “vivos” são, segundo Benjamin, “a extensão do espaço” (*die Erstreckung des Raumes*), o conjunto da natureza, ou seja, a superfície inteira do círculo: o “plano”, que é a área do *aparecer*. Sobre eles, estende-se o *destino*. O destino é o próprio movimento da travessia da periferia para o centro: o destino é o *aparecer* como tal. O centro, condensação inextensa, é o tempo — ou, para os vivos, a morte. Instaura-se assim uma topologia: plano do círculo/centro, espaço/tempo: ou seja, uma relação anterior aos elementos. Os vivos conforme a extensão são, portanto, ao mesmo tempo, os mortais, conforme o tempo central (Escoubas, É.: 1989, 492).

Destaco na passagem: (a) o poeta e os humanos até agora definidos enquanto figuras do espaço, pela topologia do círculo, adquirem, pela posição do centro, porquanto inextensa, a condição de temporalidade e, em consequência, de mortalidade. Assim a figura do centro permite que, da

análise de Benjamin, Escoubas localize as identificações de periferia e extensão, de centro e tempo, e, por conseguinte, de mortalidade-homens-destino-deus. Logo importa formulação imediatamente seguinte: (b) “O espaço-tempo (topologicamente diferenciado) mantém o afastamento vida/morte” (id., 492-3). Mas, na relação então estabelecida, o decisivo não está em vida e morte senão que na “diferença espaço-tempo” (ib., 493). Assim ressalta Escoubas porque “a lei da identidade”, de que falava Benjamin, se cumpre nesta diferença que é o povo (id., ib.). A relevância concedida ao termo “povo” resulta de que ele não desempenha um papel de mediador — entre tempo e espaço, mortalidade e imortalidade. Desta maneira, observa o brilhante comentário já sem o respaldo do texto de que partira, o “pensamento do povo” se opõe a “um pensamento da dialética”. O que vale dizer: a vertente filosófica encravada no poema de Hölderlin ensejava que, a partir da leitura do jovem Benjamin, fosse assinalada a anteposição hölderliniana à lógica que Hegel, seu companheiro de juventude, desenvolveria. Daí Escoubas extrai conclusão ainda mais alheia do texto de que partira — o que não quer dizer que seu afastamento seja arbitrário. Ao distanciamento da lógica hegeliana corresponderia nada menos que a aproximação da “*ideia estética kantiana*”. Porquanto “o mítico hölderliniano [que podemos pensar ser vizinho da natureza alegórica que Adorno destacara] [...] nomeia a formalidade pura a priori do espaço e do tempo [...]. Abstração lírica e não narração mimética, esta é a ‘poesia pensante’ de Hölderlin” (ib., 496). Desta maneira, “*Blödigkeit*” tematizaria a estética transcendental kantiana — o que não seria absurdo, sabida a admiração que Hölderlin mantinha por Kant.

Termino o item com umas poucas observações. Se se comparar o que se diz do “povo” na primeira abordagem feita de um texto de Heidegger com o que dele se nota, na análise de Benjamin, e é desenvolvido por Escoubas, completa-se uma diferença não menos do que drástica. Ao passo que Heidegger enfatiza o retorno e o aprofundamento do interior da terra natal, em Benjamin, e mais ainda em Escoubas, o retorno penetra em uma

disposição geométrica, impossível de ser concebida na lógica da ontologia fundamental. Não se cogita pois de condenar a abordagem de Heidegger porque impregnasse o poema de filosofemas. A própria Escoubas fala em “poesia pensante”, expressão que Heidegger empregava a propósito de Hölderlin. A questão, portanto, não está na aproximação entre os dois modos discursivos senão em como fazê-lo. Insisto por isso: manter a separação entre forma e conteúdo, acentuando apenas *o caráter enunciativo do poetizado* é duplamente desastroso: para a poesia, que permanece desconhecida, e para a relação da poesia com o pensamento, porque, por reação, passa-se a cogitar do poético como expressão subjetivo-emocional, que encontraria sua plenitude em sua retomada filosófica; “disseminação” em degraus, forma não reconhecida de evolucionismo?!

Última observação: referindo-se ao começo do segundo verso da segunda estrofe — “*Sei zur Freude gereimt...*” —, em que “*Reim*” é o substantivo cujo correspondente verbal é “*reimen*” (rimar), Benjamin escrevia:

A imagem “*Sei zur Freude gereimt*” tem como base a ordenação sensível do som. Também aqui, com a rima, é dada a identidade entre determinante e determinado, do mesmo modo que a estrutura da unidade aparece como semidualidade. *A identidade como lei é dada não substancial mas funcionalmente. As próprias palavras da rima (die Reimworte selbst) não são nomeadas*, (ib., 117, grifo meu).

É de se lamentar que o próprio Benjamin não tenha aprofundado sua anotação, embora seja tranquilo seu entendimento. Ser a identidade poemática dada funcional e não substancialmente é comprovado por não corresponder ao verso *Sei zur Freude gereimt* (a transliteração menos grosseira seria *que rimes ou consoes com a alegria*) alguma rima *fonicamente configurada*. Embora ainda volte à questão no capítulo seguinte, por enquanto baste assinalar: a análise de Benjamin mostra que, para Hölderlin, a unidade de configuração poemática supunha a coordenação de suas partes integrantes, sem que um elemento, a exemplo do que sucedia na primeira versão, funcionasse como centro de gravidade, ao passo que os demais

apenas respondiam ao esperado pelo leitor. A isso se acrescentaria a observação que Benjamin dirigia a “*Blödigkeit*”: sua ordenação em “ritmo contraposto”. Sem a converter em norma — e nenhuma interpretação pode desempenhar o papel de ser “aplicada” — considero que sua fecundidade vai além do caso particular.

1.4. HEIDEGGER: HÖLDERLIN E A ESSÊNCIA DA POESIA

Não seria justo encerrar este capítulo por uma única análise de Heidegger. Por mais convincentes que sejam as objeções extraídas das análises que se lhe contrapuseram, não seria redundante examinar outra abordagem de Hölderlin por Heidegger. Mesmo para que a seleção não seja guiada por um critério preconcebido, escolho como texto o que, na ordenação das *Erläuterungen*, apenas se segue ao primeiro.

Intitulado “*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*”, o texto foi objeto de conferência em Roma, em abril de 1936, e veio a ser publicado em 1937, antes de ser reunido às *Erläuterungen* (1951). Vale a seu propósito repetir a exaltação do poeta: “Hölderlin é, para nós, em um sentido excepcional, o poeta do poeta. E o é porque sua poesia se apoia na determinação poética de poetizar especialmente a essência da poesia” (Heidegger, M.: 1936, 32).

Para dizê-lo, já tivera que diferenciar a essência “não essencial” do “*wesentliche des Wesens*” [essência essencial]. O tradicionalismo da distinção ainda passaria não fosse a maneira como concebe a abertura: são transcritas cinco afirmações de Hölderlin que captariam sua essencialidade. Poder-se-ia pensar que apenas se trataria de um recurso didático, destinado a guiar a atenção de um auditório estrangeiro. Mas a ponderação não parece convincente, pois cada *Leitwort* se integra nas balizas que orientam o raciocínio. Tome-se como exemplo o quarto. É o último verso do “*Andenken*” [Lembrança]: *Was bleibt aber, stiften die Dichter* [O que, no entanto, permanece, os poetas o fundam].

A escolha do belo verso já indica a maneira como a análise se cumprirá: como poderia aproximar-se de sua forma interna se o destaque é indicativo

de uma aproximação temática? É verdade que, como o próprio Adorno concordaria, há passagens em que o pensamento de Hölderlin se aproxima do que caracterizará o de Heidegger. Mas o problema não é este. Pode-se mesmo supor que, em geral, nenhum texto é atrativo para quem nele só encontre indiferença. A questão consiste em reconhecer que há um leque discursivo, que torna distinto mesmo o que pareça próximo. Em suma, a via adotada pela conferência de Roma em nada mudava o que encontrara na primeira abordagem.

O primeiro ponto a sublinhar concerne à configuração verbal. Para abordá-lo, concentro-me em trecho que condensa o desenvolvimento dos itens I e II:

A linguagem não é uma ferramenta disponível, senão que constitui aquele acontecimento (*Ereignis*) que contém a mais alta possibilidade de que o ser humano está dotado. Devemos primeiro nos assegurar dessa essência da linguagem para concebermos veramente o campo de ação da poesia e, dessa maneira, apreendê-la (id., 35).

A afirmação básica é indiscutível. Sem que isso traga apenas vantagens, como duvidar que o homem é o ser da linguagem? Excluídas as diversas explicações deterministas desenvolvidas durante o século XIX, em si mesmo o enunciado é corriqueiro. Tampouco sua generalidade oferece algum bom prognóstico do que será dito sobre a poesia. Mas, se o enunciado em si é trivial, sua generalidade expõe uma casca de banana: se ninguém pensará que “a mais alta possibilidade” se cumprirá onde quer que a linguagem seja usada, é porque de antemão já se sabe onde ela alcançará este perfil. Pela maneira como já abordara seu poeta favorito e pelo que já dissera sobre as ciências particulares, sabemos que Heidegger tomava o filosófico como a sede da linguagem. Criava-se assim um círculo fechado, estimulado pela arrogância do autor e dela estimulante. Contra o risco do empobrecimento que assim se estabelece, não de se apresentar alternativas. Pessoalmente, encontro-a na antropologia filosófica de Arnold Gehlen. Para tanto, volto a

lançar mão de uma curta passagem de *Der Mensch*. Partindo da carência biológica que caracteriza o animal humano — o bebê humano é uma espécie de “prematureo ‘fisiológico’, isto é, normalizado”, que sofre da “redução dos instintos”, “o animal, nas palavras de Nietzsche, ainda não diagnosticado” (Gehlen, A.: 1950, respectiv. 45, 26, 10) — Gehlen afirmava, no início de sua obra capital: “Antes de tudo, temos de recusar que o homem só se distingue dos animais por uma questão de grau ou só pelo ‘espírito’ e, portanto, não se define por um traço essencial e antinatural” (*gegennatürlicher Wesenszug*) (id., 28).

Como não posso acompanhar sua ampla reflexão, retomo-o na proximidade de sua conclusão:

Mesmo a redução dos instintos e a ausência de meios de descarga (*Auslöserwerter*) firmemente coordenados e específicos à espécie, mostram-se agora, vistos por outro ângulo, como uma pressão crônica. Também aqui há uma correlação direta entre as condições existenciais constitutivas do homem e sua carência crônica (ib., 357).

Que relevância retiro da reflexão, fragmentariamente aqui introduzida, face aos problemas que encontro no legado heideggeriano? A de, assinalando a ausência de um território próprio ao homem, decorrente de suas carências biológicas, ressaltar que ele se torna livre para aquilo que o cerca ou aberto para o mundo — *weltfrei oder weltoffen*, nos termos de Gehlen (ib., 122). No pensamento heideggeriano, essa territorialidade aberta é desdenhada por seu próprio projeto ontológico. A proposta de indagação do Ser por Heidegger pressupõe o ultrapasse da clássica ruptura entre a especificação do Ser como abstração e o mundo finito da existência. No percurso de formação de sua obra capital, é decisiva a reflexão crítica que desenvolve a propósito de Husserl, em que notava “a persistência do que tinha como dupla negligência: a do ser do existente dotado de intencionalidade, a do sentido do ser” (Taminiaux, J: 1995, 70).

Da crítica de Husserl, Heidegger derivava o solo de sua ontologia fundamental, cuja “inteligibilidade deve ser procurada em uma analítica do

existente que somos, o qual compreende a diferença entre o ser e o existente” (id., 71). Por isso a ontologia fundamentalmente heideggeriana postula que o Ser do homem há de ser procurado não em abstração de seu *Dasein*, mas precisamente nele.

A recordação banal que faço explica o papel que Heidegger concede à linguagem e, ao mesmo tempo, a distância em que se mantém da abertura para o mundo, isto é, para o *Dasein*, presente na reflexão de Gehlen. Ora, em que radicaria o abismo entre as duas propostas se não no desdém que Heidegger mantém quanto à abordagem das ciências? Ainda se daria razão a Heidegger em se insurgir contra a idolatria cientificista progressivamente dominante desde o Iluminismo, por não considerar o limite das ciências positivas:

O modo de questionar (*Fragestellung*) fundamental (da ciência), a maneira aí implicada de tematizar o existente não poderiam estar eles mesmos fundados na investigação positiva. Porquanto uma ciência positiva não é jamais senão a ciência de uma região determinada do existente, ela necessita de uma delimitação prévia da constituição do ser do existente que ela tematiza (id., 99-100).

Mas deixava de ser razoável quando toda sua confiança no conhecimento se concentrava na autorreflexividade filosófica. Em Heidegger, autoritarismo, arrogância e conservadorismo permanecem solidários mesmo em suas decisões intelectuais mais ousadas. Assim, por exemplo, aquele que propõe todo o redimensionamento da metafísica é o mesmo que, na famosa entrevista pós-Segunda Guerra, se recusa a questionar sua adesão ao nazismo. No caso então da poesia a imputação de julgá-la subordinada ao pensamento já filosoficamente constituído remete nada menos que à herança platônica. Daí nem sequer levar em conta a oposição entre forma e conteúdo. Como já notei a propósito de suas palavras no “Prefácio” aos *Esclarecimentos*, a indagação formal era vista com evidente desprezo, não distinguindo, em uma área — a indagação do poético — que secularmente não atrai muito talento crítico, entre a torpeza habitual com os raros

lampejos de acuidade. Por isso em toda a bibliografia heideggeriana não se encontrará nada de semelhante a uma obra que audaciosamente avance sobre o campo da experiência estética contemporânea, onde é escasso o respaldo analítico de qualidade, como o *Zeit-Bilder* (1960, ed. ampliada em 1986), de Gehlen.

Embora o contraste com a abordagem antropofilosófica seja feita de passagem, deve ficar evidente que a rejeição do enfoque heideggeriano supõe não só uma meta operacional — o privilégio da forma interna —, com o propósito de ajudar a estabelecer uma via diferenciada para a linguagem poética, como tem ainda um alvo teórico mais amplo, verificar a poesia — será preferível dizer: a ficção poética — como objeto de uma indagação que combina reflexividade com atenção para a exploração sensível, material da página ou da tela. Tal combinação faz com que a ficção poética, ao mesmo tempo, se aproxime da indagação filosófica, pelo perguntar-se sobre o sentido ou não sentido das coisas, e dela se diferencie porque supõe a exploração do espaço e do som, atributos que, de estritamente materiais, se convertem em integrantes de objetos simbólicos.

Passo a um segundo ponto: o realce do diálogo na linguagem. Ao fazê-lo, deixo-me guiar pela própria seleção heideggeriana. A questão é por ele tematizada a partir de estrofe de um poema que Hölderlin deixou inacabado:

*Viel erfahren hat der Mensch.
Der Himmlischen viele genannt,
Seit ein Gespräch wir sind
Und hören können voneinander*

[Muito tem o homem provado/ A muitos chamado de deuses/ Desde que somos um diálogo/ E entre nós podemos escutar.]

Longa, a passagem é indispensável:

[...] Hölderlin não diz simplesmente: somos um diálogo, senão: “desde que somos um diálogo...”. Ali onde se dá e é exercida a capacidade humana da linguagem não há entretanto ainda o evento essencial da linguagem — o diálogo. Desde quando estamos em diálogo? Onde deva haver (*sein soll*) um diálogo, a palavra essencial deve permanecer relacionada ao um e ao mesmo. Sem tal relacionamento, uma controvérsia (*Streitgespräch*) é também e justamente impossível. Mas o um e o mesmo só pode se manifestar à luz do que persiste e permanece. Persistência e permanência só se mostram quando iluminam constância e presença. Mas isso sucede no momento em que o tempo se abre em suas extensões. É desde que o homem se põe no presente do que permanece, é desde que se pode expor ao mutável do que vem e passa, só então o que persiste é mutável. É tão só quando o “tempo que dilacera” está dilacerado em presente, passado e futuro que há a possibilidade de se unir o que permanece a algo. Somos um diálogo desde o tempo em que “há o tempo”. Desde que o tempo se implanta e é levado a persistir, desde então somos historialmente (*sind wir geschichtlich*). Ambos — ser um diálogo e ser historial — têm a mesma idade, são uma só e mesma coisa (Heidegger, M.: 1936, 36-7).

A primeira vantagem da transcrição consiste em que, destacando parte de uma estrofe de um enorme poema incompleto, não se poderia incriminar o intérprete de tão só fixar-se na temática dos versos escolhidos. Vantagem, pois, contra o que eu próprio dissera. Estou, portanto, livre para compreender o que o filósofo diz da condição para que haja diálogo e, por acréscimo, o que declara sobre o caráter do historial.

Desde quando estamos em situação de diálogo? Tal estado não coincide com a capacidade de linguagem, muito menos com a disposição de debater. Se o diálogo é o evento essencial da linguagem, ele depende de que a-palavra-a-dois permaneça relacionada ao *um e ao mesmo* (*das Eine und Selbe*). O um e o mesmo é seu ponto de amarração. Sem ele, a própria controvérsia é impossível, pois o antagonismo é suficiente para o choque físico, não para o embate intelectual. Quando pois há o *um e o mesmo*? Só quando algo se mostra persistente e permanente. Persistência e permanência, de sua parte, supõem constância e presença, que só se expõem

quando o tempo se dilacera em passado, presente e futuro. Nesse instante, o homem se põe no presente do que permanece — o que equivale a dizer, presente não é sinônimo de atual. Se presente é o que permanece, é, ademais, o que é dotado da capacidade de ser mutável. O diálogo, portanto, supõe o dilaceramento do tempo, a permanência do que persiste no presente, podendo haver mudado e mantendo a possibilidade de ser mutável. Implicando fratura temporal, presença da permanência — não atualidade —, persistência, pois, do que é mutável, estar em situação dialógica implica ser historialmente, *geschichtlich*. E aqui para que a complicação não nos engula ainda lembremos que Heidegger distingue drasticamente o *Historik* da *Geschichte*. No curso de 1936-8, publicado com o título *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, ao tratar da origem da obra de arte, Heidegger faz duas observações de que só ainda cabe comentar a segunda. A origem da obra de arte supõe a superação da estética e essa a superação da metafísica. Embora as restrições sejam importantes para caracterizar seu tratamento, por exemplo, de Hölderlin, posso deixá-las de lado porque reaparecem em obras de acesso mais fácil. Mas a observação acerca da história está diretamente ligada ao trecho que discuto. “Trata-se aqui”, diz ele no item “*Die ‘Metaphysik’ und der Ursprung des Kunstwerks*”, “de pensar historialmente (*geschichtlich*) e isso quer dizer *ser* historial, em vez de calcular historicamente (*statt historisch zu rechnen*).” (Heidegger, M.: 1936-8, # 277, 505.) Ora, o desprezo pelo calcular historicamente equivale, nos termos do trecho acima, a manter-se preso ao que não é constância e presença — tenha-se sempre em conta que “presença” não equivale a “atual”. E isso mesmo porque “o historial não significa o modo de compreender e pesquisar, senão que o *próprio acontecimento*. O historial não é o passado, tampouco o atual (*Gegenwärtige*), senão o *futuro*, o que está posto na vontade, na expectativa, na inquietação” (Heidegger, M.: 1937-8, 40).

Em poucas palavras, mesmo que o tratamento fosse apenas de parte de uma estrofe, Heidegger se permitia a propósito condensar sua concepção de diálogo e, por ela, reiterar sua preocupação com o caráter “futural” da

historialidade. Mesmo sem pretender insistir na crítica à concepção do poético no filósofo — afinal, ela teria uma posição bastante secundária em seu sistema geral — não posso deixar de dizer que os quatro versos de Hölderlin ofereciam a Heidegger a oportunidade de redescobrir-se no poema inacabado. Que seria, pois, o poetizado (*das Gedichtete*) senão a forma ainda não bastante elaborada da formulação filosófica? Por isso mesmo, Hölderlin faz falar a concepção de tempo histórico e historial do filósofo, cuja discrepância só se estabelece “no instante em que o tempo se abre em suas extensões”. E aqui se volta a notar o menosprezo pelas disciplinas positivas, no caso a historiografia. Que mais ela faria senão ter o passado tal como ele é reconhecido e apresentado a partir do permanente no presente? A história olha para trás, enquanto o filósofo ensina a ver a permanência do presente a partir da historialidade, o que significa dizer a partir do cultivo da vontade, da expectativa e da inquietação.

Isso tudo ou parte disso tudo pode parecer arbitrário e extremamente condicionado pelo período ascensional do nazismo. Apesar dos protestos dos heideggerianos, não se trata de negá-lo. Muito menos de considerá-lo sem proveito para o propósito de refletir sobre o filósofo. Mas não se deve esquecer que, embora a alternativa proposta entre *Historik* e *Geschichte* seja problemática, a crítica por Heidegger da historiografia, em seu molde convencional e dominante, é mais do que válida. É lastimável que, destacando-se o que tomava como historial, não se percebesse que sua acusação à *Historie* é procedente.

1.5. HEIDEGGER: “*DER URSPRUNG DES KUNSTWERKS*”

Embora já saiba da ociosidade de acompanhar todas as intervenções de Heidegger sobre o objeto proposto, vale ter em vista um último texto. É verdade que a abordagem a ser feita já se inicia sabendo-se incompleta porque considerará apenas a versão que contou com a chancela do autor, com meu desconhecimento das versões anteriores de novembro de 1935 e janeiro de 1936 — não acessíveis ao leitor comum. (De algum modo, a falha

será coberta pela recorrência à competência de quem as examinou, Jacques Taminiaux.)

Ao menos na redação refeita para ser publicada, a conferência constava de três partes: “A coisa e a obra”, “A obra e a verdade”, “A verdade e a arte”. Já em “*Das Ding und das Werk*”, logo após a primeira referência a *Um par de sapatos* (1885) de Van Gogh, Heidegger declara: “Na obra de arte, a verdade do existente põe-se na obra”. “Pôr-se” quer aqui dizer: fixar-se (*zum stehen bringen*). Um artefato, um par de sapatos de camponês aparece na tela, na linguagem do filósofo, para permanecer na luz de seu Ser. O Ser do existente advém à constância de seu brilho/aparecer” (Heidegger, M.: 1935/6, 21). Fora a volta em torno do Ser e a permanência de sua aparência de brilho (como se sabe, *Schein* tanto significa “brilho” como “aparência”), em que a caracterização da velha camponesa a separa da *imitatio*?! O filósofo parece perceber o risco e, no que de imediato se segue, procura descartar a proximidade (id., 22). Essa não teria sentido porque o princípio da *Nachahmung* pretendia que a obra de arte reproduzisse algo *particular*, ao passo que Heidegger se preocupava com a apreensão e fixação da essência comum de um existente. Conforme supõe, a distância é apontada mediante uma frase incisiva: “Com que essência de que coisa deve coincidir um templo grego?” (id., ib.). De acordo com o raciocínio, se vejo o Partenon, sobre a Acrópole, não vejo UM templo grego senão que o templo grego. Mas em que consiste o (evidente) impacto da formulação se não em que, em vez de demonstrar o que declara, encarece epifanicamente o que diz? Isso ainda se torna mais evidente na reiteração do argumento: “Procuramos a realidade da obra de arte para aí realmente encontrar a arte que nela atua. Como o real mais próximo na obra mostrou-se o fundamento de coisa (*der dinglich Unterbau*)” (ib., 23). Mas, logo acrescenta, o conceito de coisa é insuficiente porque, confundindo-a com a “matéria amoldada” (*geformter Stoff*), não a infere da “essência da coisa senão que da essência do utensílio” (id., ib.). Em suma, ao procurar-se fundar a realidade da obra em seu suporte de coisa, escolhe-se uma porta falsa.

Poderíamos esperar que o filósofo, tendo percebido escorregadio o caminho, procurasse desvendar o específico da obra por outra trilha? Absolutamente não, caso se supusesse que o desfazer-se da coisalidade o encaminhasse à determinação de propriedades formais. Ao contrário, em conformidade com uma obsessão que já se encontrou na mínima frase dos *Beiträge* que utilizei, Heidegger considera que a estética seria a responsável pelo falso caminho que levaria a considerar-se a “coisa” como utensílio. (A estética, dizia a passagem dos *Beiträge*, enquanto derivada da metafísica.) Trata-se, portanto, menos de tomar outro rumo do que de corrigi-lo. É o que pretende fazer, no final do item “*Das Ding und das Werk*”, reiterando afirmação de abertura: “A seu modo, a obra de arte abre o Ser do existente” (ib., 25).

O que vale dizer, em vez de reduplicar uma particularidade, a obra de arte apreende sua essência essencial. O par de sapatos pintado por Van Gogh não seria este ou aquele par, pertencente a tal ou qual camponês de tal aldeia. Já se pode presumir que, usado, gasto, acalcanhado, o par na tela concretiza a essência não do utensílio que alguma vez foi, isto é, do utensílio em que se deteriorou, senão que essência de certa espécie de sapatos, ligada a certo modo de vida, que Heidegger não encontraria nos pés de seus pares acadêmicos e que, fantasisticamente, via no povo arquetípico, com que embalava seus sonhos políticos.

Por certo, embora guarde certa perigosa semelhança, a dedução livra a formulação heideggeriana de ressuscitar a concepção grosseira de *imitatio*. Sabe-se, no entanto, que muitos dos que admitiam a *imitatio* como princípio constitutivo da obra de arte não a entendiam dessa maneira brutal senão como *aemulatio*: o propósito da obra não era fazer-se uma semelhança senão se aproximar de uma configuração modelar. Van Gogh não teria, portanto, imitado algum sapato camponês senão que nele encontrara a emulação para apreender a essência camponesa do objeto que o prende à terra. Não estaria, pois, Heidegger próximo de verificar que tal apreensão dependera da forma interna — que, nos seus termos, se definiria como a

passagem do par particular de sapatos para a essência do que medeia o homem e a terra? Mas não o fez. Mostrando a razão de Taminiaux, ainda aí se mostra sua proximidade com Platão: em vez de investir naquilo que fizera o pintor, Heidegger investe nas palavras que ele próprio, filósofo, terá para explicar o que Van Gogh fizera.

Pergunto-me se a retificação proposta não caberia na formulação heideggeriana. Mais precisamente na sua concepção da verdade como *Lichtung* [clareira], aberta na mutabilidade do existente. A *Lichtung* seria o equivalente da *aemulatio*? *Aemulatio*, por certo, não de um excepcional par de sapatos, de algum fantástico pintor flamengo que houvesse penetrado no interior de uma modesta cabana senão que de algo oculto na opacidade do aparente, de que instantaneamente se separa, fixa-se na obra, para, fora dela, de novo mergulhar na penumbra do que não se nota. (Como se vê, embora critique Heidegger, não deixo de reconhecer que sua aproximação da arte, sobretudo da poética, poderia ter sido valiosa.) Mas deixemos de especulação. Volto a seu texto, retomando-o a partir do item seguinte, “A obra e a verdade”.

Viu-se que o substrato coisal da obra era insuficiente para declará-la. “Sobre o fundo rochoso, a construção (*Das Bauwerk*) repousa de pé, firme” (ib., 28). O fundo rochoso (*Felsgrund*) apenas está aí, ao passo que ali, “firme (*dastehend*), o templo abre um mundo e, em retorno, o dispõe sobre a terra, de tal maneira que só então ela aparece como o solo natal (*heimatliche Grund*)” (id., ib.). Por enquanto, acrescenta-se apenas: entre o suporte rochoso e o templo é introduzido um terceiro termo: o solo natal. O desvelamento da essência do *Dasein*, o desocultamento da verdade, o significado, em síntese, que a obra de arte assumiria estariam enraizados em sua pertença a um povo? Acrescenta-se ainda outra angulação: é de maneira lateral que Heidegger afirma: “Ser obra significa instalar um mundo” (ib., 30). “Um mundo nunca é um objeto que se põe diante de nós e que pode ser contemplado. O mundo é sempre inobjetivo, a que estamos submetidos, ao

passo que as vias do nascimento e da morte, da bênção e da desgraça nos mantêm distantes do Ser” (ib., 30-1).

Em suma, “ao ser da obra pertence o erigir de um mundo” (ib., 32). Um mundo, por certo, mutável a que o destino humano está submetido, sem que dele se saiba como algo objetivo e que, assim, tivesse sentido constituir propriamente um mundo. “Sobre a terra e nela, o homem historial funda sua morada no mundo. [...] *A obra deixa a terra ser terra*” (id., ib.). Mas, antes de ser mundo, que é a terra senão “o que, por essência, se encerra em si mesma? Produzir a terra significa: trazê-la para o aberto (*ins Offene*) como aquilo que se encerra em si mesmo” (ib., 33). A presença da obra, por conseguinte, supõe a luta entre o que se fecha em si — a terra — e o que nela se abre — o mundo: “O erigir (*Aufstellen*) de um mundo e o fazer vir (*Herstellen*) da terra são os dois traços essenciais no ser obra da obra” (ib., 34). “À medida, por conseguinte, que a obra erige um mundo e elabora a terra, ela é instigadora desse embate” (ib., 36).

Toda essa volta foi indispensável na tentativa de verificar se Heidegger escapava do que se entendeu como a reafirmação de enunciados que — é certo que dentro de contextos teóricos bastante diversos — eram usuais. Como é esse ponto particular o que me interessa, foco o fim do processo do embate entre terra e mundo, entre o que se abre e o que se oculta, entre o que nos cerca e de que não nos damos conta:

A terra só se projeta pelo mundo, o mundo só se funda na terra à medida que a verdade acontece como o combate originário entre a clareira e o que se oculta (*von Lichtung und Verbergung*). Como sucede a verdade? Respondemos: sucede em uns poucos modos essenciais. Um dos modos como a verdade sucede está no ser obra da obra. Erigindo um mundo e fazendo vir a terra, a obra provê a luta em que é conquistado o desvelamento do existente em sua totalidade, a verdade (ib., 42).

A essência da verdade está em se ocultar: “A verdade acontece no templo que se erige. Isso não significa que aqui algo é representado e reproduzido corretamente” (ib., 42).

Chegando aqui, ressalto umas últimas observações: como deriva da citação imediatamente acima, produto do embate originário (*Urstreit*) entre a matéria dada e o que dela se faz, entre o ocultamento e a clareira, a verdade reluz, no que a obra, por instantes, mostra. Como nos sapatos da tela do pintor. Por instantes? Com efeito, a tela não desaparecerá. Neste sentido, a verdade permanece na obra. Mas aí só está enquanto alguém a descobre; penetra no que mostra; o que sucede em um tempo muitíssimo mais curto que o de sua exposição no museu que o abrigue. Isso não significa que algo preexistente é corretamente pintado ou emulado, senão que eclode na horizontalidade da tela. “Na obra, a verdade está na obra, portanto, não só algo de verdadeiro” (ib., 43). Em síntese: “O vir a ser obra é um modo do tornar-se e do acontecer da verdade” (ib., 48).

Que então dizer do último item e do capítulo em geral? Algumas conclusões parecem evidentes: o caráter fortemente epifânico assumido pela linguagem heideggeriana, muitas vezes próxima da retórica sacra ou mesmo de um texto religioso. Assim, o combate entre a terra e o mundo, entre o ocultamento e a clareira que a verdade, por instantes, abre no mutável e fugidio, parece-se com uma alegoria que ecoasse o tom das parábolas bíblicas. A esse tom antes persuasivo que demonstrativo não estranha que o argumento circule por voltas que retornam ao mesmo ponto. Retorno ao mesmo — o caráter de verdade da obra e a relação da verdade com o plano da existência — a que tampouco repugna manter uma variante mais refinada da concepção clássica da *mimesis*, tomando-a como *aemulatio*. Ela só não se torna mais patente porque, como diz o próprio autor, só lhe interessa o que julga a grande obra de arte. Não será por isso demasiado insistir em que tal decisão o dispensa de verificar o que será a grande, a pequena, em suma, a obra de arte. Muito menos em que, despreocupado com alguma especificidade da arte, ou, sobretudo com a peculiaridade da poesia, heideggerianiza uma e outra sem inquietação. Se a arrogância desaparece com a morte do arrogante, a arbitrariedade continua presa à obra que o arrogante compôs.

Apenas um elemento relativamente distinto aparece e, ainda assim, de passagem: a relação da fundação da verdade pela obra de arte e o povo. Ela, entretanto, tem um papel decisivo tanto para o exame da obra integral de Heidegger, quanto para que se atine melhor com o curto período de seu apoio explícito ao nazismo. É para isso recomendável o exame comparativo da versão que circula nos *Holzwege* com as versões anteriores de novembro de 1935 e janeiro de 1936, detalhadamente realizado por Jacques Taminiaux (cf. Taminiaux, J.: 2005, 77). Porque isso exorbitaria do propósito deste capítulo, recorro tão só a duas passagens.

1. O *Dasein* historial de um povo, a luta no coração do ser e no coração da obra, a operação no existente de um desdobramento à medida do ser, a grandeza das três operações principais dessa operação, a instituição do *Dasein* historial de um povo pela obra do poeta, a necessidade de uma decisão “pelo ser e contra o não ser e, portanto, de uma luta com a aparência” e “contra a pressão contínua da barafunda no cotidiano e no habitual”, a obrigação de combater a estética que se atém à representação do belo no sentido de que propicia prazer e de “conferir à palavra ‘arte’ um novo conteúdo a partir da reconquista de uma posição fundamental face ao ser” (Taminiaux, J.: 2005, 98-9).

2. A ampliação que permite à ontologia fundamental concernir não mais ao *Dasein* singular mas ao *Dasein* de um povo testemunha uma mudança? Vê-se mal o que poderia justificar uma resposta afirmativa. [...] O fato que o *Dasein* de que se trata agora seja o de um povo não introduz uma ruptura com a problemática anterior da analítica existencial. O *Dasein* do povo historial, seja grego ou alemão, continua a ser compreendido à luz da proposição central do *Sein und Zeit: das Dasein existiert umwillen seiner* (o *Dasein* existe em função de si mesmo) (id., 100).

Embora não seja surpreendente, a conclusão é bastante grave: o Heidegger da obra de 1927 pouco se modifica após sua chamada *Kehre* [virada]. Essa permanência é responsável pelo desdém ante o exame concreto e particularizado do poético e da arte. Mais do que uma fala

secundária que pouco afetaria sua qualidade de filósofo mais renomado do século xx, algo bastante sério aí se indicia:

[...] É manifestamente de Platão que deriva a ideia, já central na época de Marburg, que o *bios theoretikos* é o princípio por excelência humano, do mesmo modo que a ideia, não menos precoce em Heidegger, que a filosofia, entendida como obra fundadora, que esclarece conceitualmente a totalidade do existente a respeito de seu ser, habilita o pensador a reger o existir de um povo (id., ib.).

1.6. REFLEXÃO COMPLEMENTAR

Em conferência pronunciada em outubro de 1951, Heidegger volta ao que se supunha fosse um dos últimos poemas de Hölderlin — ele não mais consta na edição posteriormente editada por Friedrich Beißner e Jochen Schmidt. Nele, destacava o verso em que sua reflexão se concentrará: “... *Dichterisch, wohnt der Mensch...*” [... O homem habita poeticamente...].

O minucioso exame temático servirá de meio para que Heidegger reforce a função que concede ao poético e a maneira como o aborda. Sua aproximação será suficiente para, sem alongarmos seu exame aos outros textos que compõem o *Vorträge und Aufsätze*, reiterarmos que seu tratamento do poético está estreitamente relacionado ao modo como julga a relação da filosofia com a ciência; ou seja, se a ciência apenas calcula o que a filosofia já tornara em clareira, o respeito à poesia haverá de se manifestar pelo distanciamento quanto a qualquer proximidade com o científico.

A maneira mais sintética de explicar o verso destacado encontra seu núcleo no fim da conferência: “A poesia (*Das Dichten*) insere (*einlassen*), antes de tudo, a morada do homem em seu ser. A poesia é o fazer habitar (*Wohnenlassen*) original” (Heidegger, M.: 1951, 196). Mas a explicação seria demasiado abrupta se não fosse preparada já no começo da conferência. Aí se diz que a poesia não se confunde com o ornamento de uma morada porque é por ela que a humanidade assume a pretensão de chegar ao ser de alguma coisa:

O homem pode assumir esta demanda somente ali onde ele a recebe. Ele a recebe com a ajuda da linguagem (*aus dem Zuspruch der Sprache*). Com efeito, só a recebe quando atenta para a própria essência da linguagem e apenas para ela (id., 183).

Em suma, a afirmação é terminante e sem maiores explicações: a poesia instala para o homem a morada de seu ser. Por mais apaixonados que sejamos pela poesia, a única justificativa para a frase seria que a diferenciação discursiva é algo irrelevante; que, em seu lugar, tudo é linguagem e a linguagem máxima se condensa em quem concede ao poeta aquela posição. Para quem seria a poesia de máxima relevância? Seria para o poeta se houvesse uma religião do poético ou se por sua obra ele mais bem se soubesse. Não havendo aquilo e não sucedendo isso, ela seria relevante caso fosse ou se tornasse um heideggeriano. A incrível inteligência do homem da Floresta Negra — pois isso não se discute — tornando a poesia uma criatura especial, concedia para si a função do criador das criaturas. Criador que, estranhamente, ignoraria as outras criaturas que também não fossem supremas, ou seja, além do poeta e do filósofo, o criador de Estados. As outras criaturas, os técnicos, os cientistas, o homem do cotidiano seriam instrumentos para os que de fato *seriam*. A outorga do lugar do poeta exhibe de modo paradoxal o conservadorismo entranhado do grande filósofo. Ainda pareceria estranho que ele nunca houvesse explicado sua adesão ao nazismo?

Se o leitor considerar que a última reflexão é demasiado passional, prefira as contestações que se seguem: (a) por definição, a essência de algo não se confunde com a realização particular do objeto ou fenômeno por ela quintessenciado — a essência do vegetal não se confunde com alguma espécie de vegetal; (b) como se comprovaria que a essência da linguagem se realiza no poema ou neste e não naquele poema? O desenvolvimento do raciocínio heideggeriano nos mostrará como responderia às objeções. Para acompanhá-lo de maneira menos tortuosa suponhamos que a conferência

ali se interrompesse e a ela se acrescentasse uma segunda parte. Ela se respaldaria no que já devemos ter guardado: se o exercício não contingente da poesia constitui o homem em sua acepção plena, assim se dá porque só a poesia oferece ao homem condição de chegar ao ser de algo: “A poesia permite (*läßt*) que o morar, acima de tudo, seja um morar” (ib., 183). Ao assim fazê-lo, a poesia traça para o homem uma dimensão que articula a terra ao céu. Isto é, estabelece para ele um espaço sagrado: “O homem, enquanto homem, desde sempre se reportou (*anmessen*) a alguma coisa e se mediu com algo celeste. Também Lúcifer adveio do céu” (ib., 189). A hipotética segunda parte parece mais enigmática que a primeira — que tampouco pretenderia ser evidente. Sem embargo, as duas contestações poderiam ser assim encaminhadas: (a’) é mesmo porque a realização de algo não se confunde com sua essência que a poesia abre a possibilidade para o homem abrir caminho para o seu ser, contudo não para todo e qualquer homem; (b’) são descabidas as perguntas tanto sobre a relação da essência da linguagem com a poesia, como a relativa à diferença poética dos candidatos a poema. A segunda resposta seria ainda menos convincente que a primeira, mas assim sucederia mesmo pela distância que o raciocínio heideggeriano mantém quanto ao que nos sustenta. O abismo separador seria assim formulável: *que a essência da linguagem seja a poesia é tão enigmático quanto o território do sagrado que ela constitui*. O realce do enigmático e a desconfiança ante o demonstrativo teriam que ser aceitos e afirmados para irmos adiante. O postulado aparece quer em um comentário de um adepto do pensamento heideggeriano, quer em uma passagem de outra conferência, publicada no mesmo livro. Passagem do comentador: “ [...] No topo do par *Dichten-Denken* [...] somente aí a palavra se caracteriza por uma primeira vez, por uma *première* absoluta (‘caminhou-se na lua’), tal que não se altera em se repetir, mas, de algum modo, exige uma constante repetição virginal (‘o ato é virgem, mesmo repetido’)” (Froment-Meurice, M.: 1996, 41). Quanto à passagem do próprio filósofo, concentremo-nos em trecho do final da conferência sobre o Zarathustra de Nietzsche:

Nós, hoje em dia, ao lado da supremacia peculiar das ciências modernas, estamos enredados em um erro estranho: cremos que o saber pode ser alcançado pelo pensamento e que o pensamento está subordinado à jurisdição da ciência. Mas a única coisa, que, a cada vez, um pensador pode dizer não é lógica ou empiricamente nem provada nem refutada. Tampouco é objeto de crença. O que é visto (*das Gesichtete*) mostra-se sempre como o que é questionável. [...] No fundo, isso vale para todo pensamento essencial de todo pensador: o visto mas misterioso — questionável (*Gesichtetes, aber Rätsel — frag-würdig*) (Heidegger, M.: 1953a, 114-5).

Para evitar que se pense que a cláusula que começa por “O que é visto mostra-se sempre” etc. continuaria a formular o pensamento contestado por Heidegger, leia-se o que declara na *Introdução à metafísica*:

Os gregos consideram a linguagem, em um sentido amplo, oticamente, ou seja, do ponto de vista da palavra escrita. Aí, a palavra falada adquire constância. A linguagem é, ou seja, mostra-se na imagem escrita (*im Schriftbild*) da palavra, nos signos escritos, nas letras, *grammata* (Heidegger, M.: 1953b, 49).

Os elementos fornecidos permitem uma glosa e, daí, um fecho sintético: segundo o juízo difundido modernamente, a jurisdição da ciência reina sobre o pensamento, pois suas afirmações podem ser provadas ou refutadas. Ao contrário, para os primeiros pensadores gregos e para Heidegger, elas podem apenas ser trazidas à vista (*zu Gesicht bringen*). E aí postas em questão. Tudo isso poderia ser posto em discussão, caso a situação não se complicasse com o que se mostra na física contemporânea. Nela, duas teorias, a da relatividade e a da física quântica, são “matematicamente incompatíveis” (Dyson, F.: 2004, 17), sem que uma seja capaz de provar-se tão inteiramente que refutasse a rival. Deste modo, transparência científica x questionabilidade do pensamento se torna uma oposição ultrapassada. Não o era, entretanto, para Heidegger, ainda que já estivesse nos anos de 1950. Ao contrário, *o mistério* que ele encontrava na relação da poesia com a

fundação da morada do ser para o homem permanecia válido para o pensamento. Em contraste com a suposta demonstratividade transparente da ciência, a Poesia e o Pensamento haveriam de ser escritos com maiúsculas. E seu mistério comum dispensaria explicações não misteriosas para o sagrado que acolhem. Mas que sagrado? Sabendo-se que seu proponente não era religioso, como tal sagrado se definiria? Recorremos mais uma vez a seu fiel seguidor:

O signo divino, com todo rigor, não está investido de sentido (*n'a pas le sens*) e, no entanto, não o estaria senão para ser apreendido *como signo*; ele é *já recebido* e, portanto, se não compreendido, pelo menos traduzido em uma linguagem, a saber, em uma linguagem do signo. O poeta adivinha (*divine*) não o sentido de palavras efetivamente pronunciadas por um deus que *já*alaria uma linguagem semelhante à do comum dos mortais, mas o *sentido do signo* daquele a quem se dirige: o relâmpago, assim, *como* o signo de um deus (Froment-Meurice, M.: 1996, 90).

Daí concluímos: (a) Para Heidegger, a poesia era dotada da mesma dignidade que o pensamento (entenda-se, filosófico); (b) a congenialidade da poesia e do pensamento assenta em que nenhum dos dois se pode tornar absolutamente transparente; (c) terem a mesma dignidade, não afeta sua diferença. Ela consiste em que *o pensamento reivindica o direito de dizer ou explicar a poesia, sem que o inverso se verifique*. Por isso, Heidegger heideggerianiza Hölderlin, sem que Hölderlin pudesse pretender hölderlianizar seus ex-colegas, Hegel ou Schelling.

2. O mundo condensado

2.1. DIÁLOGO INICIAL

Quem falou que declaração de fracasso só cabe em letra de tango? Não é bem assim.

O fracasso da abordagem anterior se desenhara desde seu começo. Se penso em aprender com ela, tenho de conhecer sua razão. Desde logo, afasto as causas improváveis. Ninguém irá supor que, entre os poucos poetas que lhe importaram, Heidegger limitasse sua concentração nos poemas, ensaios, traduções, cartas e fragmentos de Hölderlin ao tempo dos seminários que dedicou aos hinos “*Germanien*”, “*Der Rhein*”, “*Andenken*”, “*Der Ister*”. Se diante deles falhou, não foi por falta de familiaridade.

Procuro um motivo menos improvável. Teria ele consistido em considerar que a linguagem poética poderia ser integralmente absorvida, sem que deixasse rastro, ao ser tocada pelo pensamento filosófico? Custa-me aceitar o que parece forçoso. Para Heidegger, o dirigente de povos, o pensador e o poeta são os altos cumes que se erguem na planície humana. Sendo nisso iguais, mas dotados de grandezas próprias, os traços peculiares de cada um não caberiam nos outros. Mas o último item do capítulo passado lança dúvidas sobre tais diferenças. Sabe-se que a devoção de Heidegger pelos gregos chegou ao ponto que afeiçoasse a mais estúpida das mistificações — que outro nome se daria ao que declara na famosa entrevista a *Der Spiegel*: “Penso no parentesco interno e especial da língua alemã com a língua dos gregos e de seus pensamentos” (Heidegger, M.: 1966, 679)?

Apesar da admissão de tão fantasioso parentesco, que, independentemente de explicações linguísticas ou culturais, tornaria dois povos particularmente dotados para o pensamento, Heidegger não segue as pegadas dos supostos parentes quando esses legaram ao Ocidente não só preciosos fragmentos, diálogos e tratados sobre o nada e o Ser, como exposições sobre inúmeras questões pontuais (a ética, a política, a constituição de Atenas, a retórica, a origem das palavras, a poética etc. etc.). Por que o prolífico pensador não os seguira nas questões particularizadas? Seria a razão que distinguiria entre as iniciativas decisivas (a do condutor de povos, a do pensador e do poeta) e aquelas que, por serem pontuais, podiam ser desprezadas? Alguém como Hannah Arendt que, apesar de tantos motivos que operavam em sentido contrário, se manteve sua admiradora, já chamou a atenção sobre a falha causada no *Ser e tempo* pela ausência de uma reflexão de ordem ética:

Em sua descrição da existência humana, tudo o que é real ou autêntico é assaltado pelo poder esmagador da “simples fala” que irresistivelmente surge do âmbito público, determinando todos os aspectos da existência cotidiana, antecipando e aniquilando o sentido ou o sem-sentido de tudo que o futuro pode trazer. Segundo Heidegger, não há escapatória para essa “trivialidade incompreensível” do mundo cotidiano comum, a não ser pela retirada para aquela solidão que os filósofos, desde Parmênides e Platão, sempre contrapuseram ao âmbito político (Arendt, H.: 1955, 8).

A chave para a resposta não está na certeza do filósofo de que a ciência, a área prestigiada pelo mundo moderno, é apenas a atividade exercida por homens hábeis em explorar a clareira (*Lichtung*) já aberta pelo pensamento?

Tem-se, por um lado, a tríade luminosa em que o poeta se integra, por outro, a massa anônima da multidão, onde apontam os espertos e hábeis na manipulação do já descoberto. A alternativa valorativa se manteria mesmo se o desdém do filósofo pela ciência distinguisse entre ciências “duras” e “leves”, concentrando seu desprezo nas primeiras. Pois, ainda assim, o saber-come a linguagem opera, ainda que seus resultados sejam

incomparavelmente inferiores aos das ciências “duras”, permaneceria objeto de seu despreço. Esse seria anterior ao espectro das ciências, pois, como afirma seu incondicional admirador, “Heidegger considera tudo que é marcado com o signo do cálculo, se não como nulo, pelo menos como *secundário* quanto ao original” (Froment-Meurice, M.: 1996, 77). Assim, procurar saber como a linguagem do poeta se efetiva, indo além da substância temática do poema, seria de algum modo compactuar com a via que se afasta do que é original; considerar que o cuidado prestado à substância temática provocou a heideggerianização de Hölderlin seria não perceber que o intento do pensador consistira em abrir uma via inédita para a exploração filosófica do filão poético; e que essa exploração teria como base a congenialidade do poético com o pensamento. Portanto, o que se atribuiria à arrogância do filósofo na verdade resultava de sua coerência.

Um dos muitos admiradores do filósofo poderia levantar a objeção acima. Supondo-a formulada, ela não seria menos facilmente rejeitada. Não se pode partir da unidade entre *Dichten* e *Denken* pela própria constituição diferencial de um e outro. A poesia não se deixa dizer pela poesia porque, ao contrário do pensamento filosófico, a linguagem do poético não se funda no conceito — de seu meio preferencial, a imagem, não cabe dizer o que é válido para o conceito: “Ao conceito pertencem as condições, os meios de sua execução” (Marquard, O: 1960, 29); tampouco a aproximação científica lhe é cabível porque a poesia é insubmissa à pura operacionalidade. As três relações diferenciais assinaladas, filosofia e conceito, ciência e operacionalidade, solidariedade do poético com a particularidade plurívoca do imagético não supõem alguma hierarquia, a exemplo do que sucede na visão cientificista de mundo; muito menos aponta para uma concepção da imutabilidade do mundo, como decorre de toda modalidade de essencialismo. Na exemplar formulação kantiana de Konrad Fiedler:

Uma vez que o homem progrediu até ao conceito sabe que se encontra em um reino que só a ele pertence; que o conceito nada exprime do que teria existência fora do próprio

conceito; que, para o conceito, não há outro corpo senão a palavra; que mesmo essa está presente no espírito humano e graças a ele (Fiedler, K.: 1991, II, 151).

Partindo do suposto que há fundamento em se recusarem as premissas da abordagem heideggeriana do poético, terei de acrescentar que a passagem de Fiedler é decisiva não porque Heidegger optasse por algum tipo de essencialismo senão porque de tal modo inferioriza a ciência que não duvido que entendesse as alternativas analíticas de Adorno e Benjamin, empregadas no capítulo anterior, como integrantes de uma abordagem científica do poético. Mas seria concebível dizer-se, fosse como louvor ou como crítica, que as abordagens de Adorno e Benjamin se fundam em operadores científicos? Se o fossem, deixariam de ser adequadas a uma experiência estética ou a objetos estéticos, pois a constituição desses é singular e irrepitível. Adequadas a objetos que promovem um juízo de reflexão, aquelas análises são eficazes enquanto exercícios reflexivos, sem a mínima pretensão de que, *ipsis litteris*, fossem válidas para outros poemas. Daí é ainda cabível acrescentar: a análise da ficção verbal (em prosa ou poesia) não supõe o emprego de *métodos* porque romances e poemas, telas e partituras não são corpos convergentes entre si. (Assim, o fato de a *écfrase* ser um recurso retórico e, como tal, já empregado milhares de vezes não torna entre si comparáveis as obras que a tenham preferido.) Mas o fato de as obras de artes não serem superponíveis — ao contrário do que sucede com os objetos técnicos — não significa que os poemas sejam indecidíveis. Isto é, em contradição ao que é frequente hoje dizer-se, que nenhuma interpretação que deles se faça é satisfatória. Ao afirmá-lo, confunde-se a natureza do objeto, no caso o poema, com os instrumentos usados para compreendê-lo. Tanto nas ciências propriamente ditas, como nas humanidades, tanto na filosofia como na abordagem reflexiva da arte, tem-se sempre a possibilidade de descobrir um novo acesso a seu objeto. A própria *Destruktion* heideggeriana da construção ontológica do Ser não se restringe a desfazer as abordagens que sucederam aos pré-socráticos, da

mesma maneira como há sempre a possibilidade de construção de uma nave interplanetária de maior alcance. Confundimos as regras elementares do jogo intelectual ao não entendermos a clara advertência de Fiedler: o conceito não “agarrá” alguma propriedade material daquilo que conceitua. Da mesma maneira que o cosmo está sempre aberto a novas investigações, a indecidibilidade interpretativa de um poema ou de uma ficção verbal ou de uma tela só subsiste enquanto não houver aparecido uma alavanca analítica mais eficiente. Dito de modo mais impessoal, sua interpretação acatada ou aceitável deixa de sê-lo quando uma mudança na ordenação sociocultural de certa sociedade provoque uma angulação significativa diversa e então motive outro entendimento.

Na refutação do modo interpretativo de Hölderlin por Heidegger, fui mais adiante do que era imprescindível. Quando então se tratou da indecidibilidade, o horizonte de contestação que se tinha em vista já deixara de ser o heideggeriano. Os passos então dados, contudo, não foram arbitrários porquanto tiveram em conta o mesmo ponto de partida: a questão da relação entre a ciência e o pensamento. Muito embora seja de crer que Heidegger soubesse distinguir entre a ciência “aproveitadora” do que o pensamento iluminara e a extensão imensa que a opinião geral atribui ao científico, diante de seu poeta admirado, ele não hesitava, no segundo parágrafo do prefácio às *Erläuterungen*, em declarar que a “singularidade historial [do poeta] nunca pode ser demonstrada histórico-literariamente” (Heidegger, M.: 1951, 7). Por certo, a formulação não acusa a impropriedade de alguma ciência encarregada de tratar com a poesia, mas o uso generalizado do termo “ciência”, em especial na Alemanha — em que toda área acadêmica que se queira investida de respeito intelectual há de incluir o nome *Wissenschaft* — dá a entender que a expressão adverbial *literar-historisch* era incluída na área impugnada. (Prova indireta, em que não me é possível aqui me deter: agradecendo ao filósofo o envio de seu texto sobre poema de Hölderlin, “*Wie wenn am Feiertage*” [Como quando em um dia de festa], o romanista Max Kommerell, apesar de seu respeito pelo destinatário,

nem por isso deixa de acusá-lo de substituir o esoterismo do poeta por um esoterismo ainda pior: se o de Hölderlin “se abre à compreensão graças à natureza comunicativa da palavra poética, o do senhor é abrupto e, no momento, inacessível”. Por isso, terminava sua carta com a afirmação mais ousada: “Que me seja permitido arriscar uma última coisa: seu ensaio poderá ser, não digo que seja, poderá bem ser um infortúnio”, Kommerell, M.: 1942, 111 e 116. É verdade que Kommerell não se referia à passagem que destacou, que sequer estava escrita, nem tampouco ao desdém de Heidegger pela abordagem “científica”. Mas, em lugar de aludir a esse desprezo, sua acusação era ainda mais particularizada: a falha não decorria de uma concepção inadequada, mas de seu defeito de expressão.)

2.2. EM BUSCA DE UM MELHOR CAMINHO

Descartada a ajuda que supus encontrar na palavra do pensador, o problema consiste agora em saber como a configuração poemática se singulariza.

No *História. Ficção. Literatura*, considerei que o tratamento ficcional abrangia a prosa e a poesia. As páginas acima admitem que a afirmação era imprópria porque demasiado genérica. A paciência é, portanto, indispensável. Procuo alcançá-la por duas afirmações bastante comuns: (a) não pretendo dar conta do que se tenha tido por poema senão a partir de meados do século XVIII; (b) a delimitação prende-se menos à data do que à presença de um sujeito autocentrado — isto é, que se define não em função de qualidades externas (a pertença a uma família, a um clã, a uma tribo, a uma *polis*, ao falar de uma mesma língua etc.) senão em se declarar o que se passa em um *eu* (o que sinto, fiz, vejo, possuo etc.) — que seria considerado suficiente para se determinar a relação do poema com a ficção. A segunda afirmação é tão próxima do mecânico que pareceu sensato dividir as responsabilidades com um nome internacionalmente reconhecido.

Considerar a poesia e a prosa enquanto construções independentes, isoladas uma da outra e podendo ser descritas sem correlação recíproca (“a poesia é o discurso ritmicamente organizado; a prosa é o discurso ordinário”), levará de maneira inesperada o investigador à impossibilidade de delimitar estes fenômenos (Lotman, I.: 1970, 158).

Embora tenha propositalmente escolhido uma frase banal, observe-se que a equivalência da prosa com o “discurso ordinário” apenas se justificava dentro do arcabouço teórico de Lotman, pois aí o termo “discurso” não tem especificidade alguma. Já para o ponto de vista que aqui se defende, “discurso”, significa a área intermediária entre os campos da *langue* (ou código) e da *parole* (fala) (cf. Parte 1, 2). A diferença de perspectivas, contudo, não prejudica a concordância do ponto de partida. Do ponto de vista semiológico, Lotman considerava suficiente afastar-se da diferenciação praticada pelas histórias da literatura, ao passo que, do ponto de vista das formações discursivas, a ênfase teria de partir de antes: da própria caracterização do ficcional. Como então a falha do *História. Ficção. Literatura* esteve no passo adiante — em distinguir a ficção em prosa e o poema — o recuo para o ponto de partida de Lotman tornou-se útil e praticável.

Já a segunda recorrência a Lotman terá outra direção. Se acompanhasse sua citação acima, ao comentário sobre a questão do discurso deveria agora corresponder o destaque da repetição como unidade fundamental do verso. Mas isso seria ocioso. Em troca será de proveito a retificação que logo se segue:

A rima não é de modo algum um fenômeno fonético de repetição dos sons, mas *um fenômeno semântico de combinação de uma repetição de sons e de uma não coincidência de conceitos*. (Lotman, I.: 1970, 204, grifo meu.)

Ao retificar uma noção abusivamente repetida — “*The main meaning of the word is: a metrical rhetorical device based on the sound-identities of words*”, como declara o verbete da *Princeton encyclopaedia of poetry and*

poetics (1974, 75) —, Lotman dá um largo passo na diferenciação da ficção poética por observar um fenômeno que, sendo aí frequente, é disfuncional na prosa ficcional, e sem sentido nos discursos filosófico e científico.

A excepcionalidade de uma anotação assim curta e relevante oferece ocasião para que daí se inicie a indagação sobre as concepções feitas sobre o poema, grosso modo, desde as proximidades dos *Frühromantiker*.

Começo por considerações bastante gerais. Comumente, a cogitação mais trivial sobre o poema considera “o papel do ritmo, da repetição e, sobretudo, da versificação” (Perloff, M: 2009, 4). Parcialmente, ela já era referida na passagem acima comentada de Lotman. A novidade, contudo, da segunda parte da passagem de Lotman é mais bem acentuada ao se comparar sua afirmação com a que é feita por colaboradora do livro organizado por Perloff e Dworkin:

Se diferentes contextos semânticos fazem-nos ouvir os mesmos fonemas diferentemente, a poesia compõe este efeito por procedimentos poéticos. Escutamos a palavra *splice* diferentemente em um enunciado como “*the splice after frame 39*” e no trocadilho “*The splice of life*” (Waldrop, R.: 2009, 60).

O exemplo mostra que o entendimento de Waldrop é oposto ao de Lotman. O que nele se destaca não supõe uma equivalência sonora estabelecida entre o relacionamento de palavras semanticamente distintas, assim constituindo uma proximidade onde antes só havia diferenças, senão que a mesma massa sonora receba uma entonação diversa pela discordância semântica em seus dois usos. Ainda se pode ir adiante. A diversidade que assume no trocadilho a palavra *splice* (correspondente à emenda de duas peças em uma construção) não decorre do tom quase irônico que ela ali apresenta face ao uso quase técnico da expressão “*The splice after frame x*”? Ou seja, embora em ambos os casos lide-se com variedades do mesmo discurso cotidiano, a sombra irônica do trocadilho soa suficiente para estabelecer uma diferença, embora mínima, que se torna semântica.

O pequeno exemplo de Rosmarie Waldrop cabe, portanto, sem problemas, na caracterização trivial que Perloff recorda. Seu interesse analítico não estaria em apenas apresentar um pequeno distúrbio que, ao ser vencido, reconduziria ao convencional. Iria além ao assinalar que o discurso cotidiano, embora tenha centralmente apenas uma função pragmática, é dotado de uma plasticidade de que não costumamos dar conta.

Por isso não será perda de tempo se considero outro caso de equivalência fônica, tendo como diferença tão só que ele se realiza dentro de um mesmo texto (e, portanto, dentro de uma mesma forma discursiva). Recorro ao primeiro quarteto do soneto CXXXVIII de Shakespeare:

*When my love swears that she is made of truth
I do believe her, though I know she lies,
That she might think me some untutored youth,
Unlearned in the world's false subtleties.*

[Jurando o meu amor sinceridade,/ Creio nela — sabendo que ela mente;/ Que ao tolo me compare, à mocidade/Antes este falso mundo, inexperiente. (Tradução de Jorge Wanderley)]

Apenas lido, o esquema *abab* não apresentaria nenhum problema. Tampouco a rima *aa* destoaria da definição oferecida pela *Princeton encyclopaedia of poetry*. Mas a própria convencionalidade da definição falha ante a equivalência apenas gráfica de *lies / subtleties*. Apesar disso, o leitor tenderá a aceitar a validade da rima, e não só a tomá-la como inevitável imperfeição. É certo que, em sua decisão, pesará a qualidade do todo do soneto, mas de não menor importância é tratar-se de irregularidades compatíveis dentro de convenção há muito admitida. Com isso, quero dizer: embora Shakespeare escreva em um tempo obediente à caracterização que Marjorie Perloff recorda, nota-se que, mesmo um pequeno detalhe assinala certa lassidão da norma, que favorecerá sua quebra. Ela se tornará tão costumeira que, logo depois da passagem que se comentou, Perloff

acrescentará: “Na verdade, a classificação genérica tornou-se muito menos importante do que a *poeticidade* da própria linguagem” (Perloff, M.: 2009, 5).

A questão que aqui se propôs não poderia ser avançada em estilo informativo, pois, em si, o número de detalhes seria infundável. Sem pretender declarar algo novo, a autora já aqui citada dizia na abertura de sua contribuição: “O som na poesia não é uma simples matéria fonética. Ele não pode ser separado da dimensão semântica” (Waldrop, R.: 2009, 60). As duas afirmações tinham como lugar de incidência a *unidade da palavra*. Isso deixou de ser assim desde que o uso do fonógrafo, do rádio, do gravador, do computador, das várias modalidades de superposição da cadeia sonora permitiu a quebra da unidade lexical, fosse para inundar o campo dos signos verbais de *mots-valises* e neologismos, fosse para criar espaços poéticos transracionais (o chamado *zaum*, na poesia russa do começo do século xx) ou, em geral, espaços não semantizados, os grafismos, fosse para a exploração visual na poesia, em trilha que, a partir de Mallarmé, veio a ser explorada tanto pelos futuristas italianos, como pelos poetas concretos. Essa desestruturação da unidade da palavra, sucedida tanto no plano sonoro como no semântico, era por sua vez acompanhada pela explosão do som, que, nos grandes compositores clássicos e românticos, estivera subordinado aos efeitos melódicos, e agora dá lugar à exploração do ruído:

[...] Mais clara e ativamente do que alguém mais em sua geração, [Varèse] estabeleceu a natureza presente da música. Essa natureza não deriva das relações de altura do som [...] ou dos doze tons nem sete mais cinco senão que da aceitação de todos os fenômenos audíveis como material próprio para a música (Cage, J., apud Perloff, N.: 2009, 113).

A mesma desestruturação ainda se verificará na combinação verbocovisual tentada pelos poetas concretos e na variante que pratica o autor do *Poetamenos* (1953), consistente na mescla de melodia, cores e

timbres (a *Klangfarbenmelodie* de Webern) com palavras: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (Campos, A.: 1953, 65).

Embora sem o propósito de apresentar um panorama das transformações¹ seria desastroso não referir à reflexão de Mallarmé, especialmente ao seu “*Crise de vers*”. Dois destaques são aí imprescindíveis: “Hugo, em sua tarefa misteriosa, acuou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou a quem pensa, discorre ou narra, quase o direito a se enunciar” (Mallarmé, S.: 1886-1892-1896, 158).

A passagem não tem algum especial propósito crítico; antes se poderia entender que constata que, após a morte do gigante usurpador, “a forma verso é simplesmente ela mesma a literatura” (id., ib.). A interpretação que reduziu toda a escrita digna à literatura — a ser ainda reiterada por Croce — seria coerente com o paradoxal conservadorismo de um dos maiores revolucionários da poética da modernidade. Mas, no interior do curto e fragmentado ensaio, a contradição se reduplica. Por um lado, ao considerar o verso confundido com a literatura, indicava que, para ele, Mallarmé, a prosa ficcional continuava algo espúrio. Mallarmé compunha, portanto, com aqueles que desprezavam o romance como palavra mercadejada. Fora do verso, o resto é o resto. Por outro lado, entretanto, identifico pelo menos três passagens que nomeiam posições de avanço e não conservadoras. A primeira parece antecipar o que Augusto de Campos extrairia de Anton Weber:

Os fiéis do alexandrino, o nosso hexâmetro, descerram interiormente esse mecanismo rígido e pueril de sua medida; o ouvido, liberto de um contador factício, conhece um gozo em discernir, sozinho, todas as combinações possíveis, entre elas, de doze timbres (Campos, A.: 1953, 159).

A segunda reitera a insistência na ideia de fragmentação, não já da palavra senão que da ideia — de que ele próprio será o autor do poema

paradigmático: “[...] O ato poético consiste em ver súbito que uma ideia se fraciona em um número de motivos iguais por valor e em agrupá-los; eles rimam: por selo exterior, sua comum medida que aparenta o lance final” (id., 162). À terceira, que, por enquanto, apenas transcrevo, pois sua relevância será seguidamente acentuada: “A obra pura implica a desapareição elocutória do poeta” (ib., 164). (Apenas se observe que o qualificativo, *puro*, congrega os lados conservador e avançado de Mallarmé: só *l’oeuvre pure* ultrapassa, pela composição do verso, *les langues imparfaites*.)

Em suma, longe de serem exaustivos, os trechos destacados assinalam a drástica mudança que a estruturação do poema veio recebendo. Os elementos referidos têm como ponto de partida o estado em que Victor Hugo deixa a poesia ao morrer, em 1885.

Ainda que a panorâmica que se traçou não seja exaustiva, ela seria comprometida por unilateralidade se insinuasse o ganho de terreno conquistado pelo poético. Será então preciso que se evite o risco, avançando o círculo na direção contrária. Mas em que sentido falo em ganho do terreno ou em seu oposto? Seu sentido é o mais declaradamente formal: ganha ou perda da capacidade expressiva. A pergunta tem um propósito apenas de esclarecimento e não insinua qualquer ordem valorativa.

As mudanças alcançadas supõem tanto ganho como perda. Ganho: a da formação de uma tradição poética que, começando com Baudelaire — se não antes — estendendo-se em francês por Mallarmé, Valéry, Rimbaud, Laforgue e Corbière e, em processo de expansão, ao longo da primeira metade do século xx, alcançará a Itália, a Espanha, a Inglaterra, a Alemanha e a Rússia, com uma variedade de nomes e tonalidades como nunca antes sucedera. Mas como, depois de assinalar tamanho avanço, pode-se ainda falar em carga contrária? Para fazê-lo, é preciso recordar que, entre a publicação de *Les fleurs du mal* (1857) e 1970, quando já estão mortos quase todos os grandes nomes do que se costumou chamar a tradição da negatividade, o Ocidente conheceu o desenvolvimento febril do capitalismo industrial, a formação das megametrópoles, seu desvinculamento do

entorno rural, o processo de colonização dos continentes marginais, duas Grandes Guerras, o início da destruição atômica, desde a queima de Nagasaki e Hiroshima, cada vez mais preocupante. Talvez a alta modernidade, que se desenrola das últimas décadas do século XIX até à década de 1920, não tenha sido mais trágica que outros períodos capitais do Ocidente, como a dissolução do Império Romano, a queda de Constantinopla, e o período das guerras religiosas, mas, certamente, o trágico agora se mostrou de modo mais compacto. Daí que a ousadia da experimentação fosse acompanhada pela linguagem hermética, pelo apagamento do sentimento de vivência (*Erlebnis*) em favor da crueza da experiência — adiante referida com mais vagar — pela tremenda perda de público da obra ficcional, sobretudo da ficção poética. Se já Baudelaire não podia sonhar com a popularidade de Hugo, nem um Eliot atrair os leitores que os românticos haviam conhecido, muito menos analistas da qualidade de Auerbach e Friedrich tinham Baudelaire e sua descendência entre seus favoritos. [Não é sem razão que Paul de Man considerava que o distanciamento quanto à poesia moderna ajudara a popularidade que teve o livro mais lido de Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (1967) (Man, de: 1983, 173)]. Mas nem a perda de popularidade dos poetas, nem seu prestígio menor entre os grandes críticos da metade do século XX são comparáveis ao juízo contido em pequeno texto do ensaísta e poeta francês Jacques Roubaud. Escrito como se tratasse de um informe seco, se não mesmo protocolar, “*Prelude: poetry and orality*” é dividido em seis seções, que contêm 55 proposições, muitas delas bem curtas. Concentrarei meu comentário em dois tópicos. O primeiro concerne ao precário estado atual em que se encontra a experiência da poesia.

A partir das mudanças que dinamitaram a forma tradicional do verso, “a poesia se distingue pela *quebra da linha*, bastante distinta da técnica usada na prosa” (Roubaud, J.: 2001, 20). Na performance oral, semelhante recurso é tão pouco ressaltado que exige certo empenho do ouvinte para que perceba o fim da linha (id., ib.). Dois momentos são sumariamente

recordados: até os anos de 1960, na França, observava-se a coincidência entre a quebra das linhas e a unidade sintática, ao passo que, nos Estados Unidos, desde a década anterior, a poesia procurava recuperar a oralidade perdida pela invenção do “verso livre oral”. A liberdade assim concedida foi desastrosa e, se o “verso livre oral” se expandiu, como o inglês, pelo mundo, a expansão daquele logo se acompanhou de seu declínio, assim como a difusão da língua, a converteu em um caricato “commercial mumbo jumbo” (ib., 20-1). As consequências não poderiam ser piores. A julgar pelo que o autor observa e escuta nos vários festivais que tem frequentado, o modo usual adotado pelo leitor de poesia é seguir o texto escrito “*como se estivesse lendo prosa*” (ib., 22). Que se deveria esperar de tais textos? “A regra absoluta acerca do que pode ser dito em um poema [...] é a *acessibilidade*. [...] Daí a rejeição total de qualquer recurso formal, o domínio do verso narrativo, das exclamações éticas [...]” (ib., 23).

Que futuro estaria, portanto, reservado para a poesia? (Mesmo sem a experiência relatada por Roubaud, a mera leitura dos poemas difundidos eletronicamente e dos múltiplos livros recentes não promove melhores expectativas.) Ficando, contudo, apenas com o testemunho do poeta e ensaísta francês, “um caminho modesto para a sobrevivência da poesia [...] está ligado ao que já chamei de *efeito-fantasma*”, que assim se entende: “A desvalorização generalizada da poesia provoca uma atenção piedosa para os poucos lugares em que ela sobrevive. A poesia se torna algo decorativo, uma maneira para que os ‘cultos’ [...] provem a excelência de seu saber” (ib., 23). Em suma, conclui o autor, “é possível que o que chamo poesia venha a desaparecer (salvo entre uns poucos retardatários), se dissipe em prosa ou seja substituída pela performance” (ib., 25). A exemplo do que outros autores já disseram da pintura e da música, para Roubaud a poesia apenas ainda sobrevive, enquanto a extinção da espécie se completa.

Se o tom apocalíptico do primeiro tópico chega a impressionar, embora não surpreenda, o segundo, em contraste — na ordem do “relatório” de Roubaud, ele vem antes —, se assemelharia a um cálculo geométrico. Parte

do item 11 e o item 12 são suficientes para o equacionamento de sua base: “Um poema é a união de um quarteto de formas e um *escore*” (ib., 19). O quarteto compreende “dois aspectos internos e dois externos”. Tanto os externos como os internos são constituídos por uma forma escrita e uma forma oral.

Ambos estão fixos [...] e constituem o *escore*. [...] O *escore* é a conexão dessas duas formas de um poema. Segundo penso, ambas sempre existem (embora uma talvez apenas virtualmente). Mais ainda, seu relacionamento é sempre antagônico; o que é bom (esse conflito ajuda o componente rítmico da poesia) (id., ib.).

O quarteto formulado por Roubaud é de tal modo simples, que, visto o desdobramento de seu “relatório”, poderia parecer uma brincadeira em que seu apresentador se mostraria com a cara enfarruscada. Quando se vier à discussão do que Max Kommerell escrevera sobre a “essência da poesia”, será visto que, em vez de um gracejo, o “quarteto” de Roubaud, prestando-se à discussão simultânea do caráter escrito e oral da poesia, revela sua importância. Antes, porém, de fazê-lo, ainda há um ponto a ser preliminarmente discutido. Refiro-me à chamada *disparition élocutoire du poète*.

A afirmação de Mallarmé tem sido reiterada a partir de diversas frentes. Ela se mostra em um crítico tão importante quanto pouco divulgado fora de sua própria língua, Max Kommerell. E já tendo sido antecipada por um Rimbaud, reaparece em Paul Celan. E, como prova de sua difusão pelo mundo culto, também em um jovem crítico brasileiro, Eduardo Sterzi. Como no caso de Kommerell, sua presença em Sterzi se dispõe no interior de uma cerrada reflexão. Será por isso preferível principiar onde o *topos* do “desaparecimento elocutório” seja antes flagrado de modo pontual.

Em “*Der Meridian*”, Celan declara: “Quem tem a arte diante dos olhos e no sentido [...] esquece-se de si. A arte cria o distanciamento do eu” (Celan, P.:1961, 48-9). Apenas anoto que o *Ich-Ferne* de Celan se comprova e concretiza pelo que T. S. Eliot, já em texto de 1920, chamava de “correlato

objetivo”: “O único meio de expressar emoção em forma de arte é pelo encontro de um ‘correlato objetivo’; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de eventos que serão a fórmula daquela emoção *particular*” (Eliot, T. S.: 1920, 100).

Salvo o tema de um e outro enunciado, no de Celan tudo parece diverso da ambiência em que assenta a frase de Mallarmé. Desde logo, em sua continuação, Celan declara que continua a refletir sobre Lenz, o personagem do relato inacabado de Büchner; embora por este aspecto pareça dispor-se em um espaço literário e impessoal, por outro, contudo, “*Der Meridian*” é uma oblíqua declaração de como o autor se via diante de sua própria obra. É por uma espécie de pudor contra a confissão, que, no encerramento do parágrafo — “a arte aqui exige, em uma certa direção determinada, uma certa distância, um certo caminho” (id., ib.), o *hier* [aqui] é bidirecional: refere-se ao *Lenz* e à sua própria obra. Nada parece mais distante de Mallarmé. Em sua vida, Mallarmé não se distinguira por algum acontecimento excepcional; à sua modesta profissão de professor de curso secundário de língua estrangeira correspondera a chamada paz dos cem anos, que liberara o solo europeu do derramamento de sangue, ao passo que de Celan basta recordar qual a condição de sua língua materna. Apesar de tudo, quando os lembramos, sabemos-los pertencentes à cultura do honrosamente chamado Velho Mundo. Já Sterzi é um jovem, pertencente a um continente periférico. O próprio contraste serve para acentuar a generalidade da questão.

Em um ensaio de qualidade sobre o *miglior fabbro* brasileiro vivo, Augusto de Campos, o crítico verifica a constância de

um progressivo esvaziamento do sujeito lírico. Não que, em algum momento inicial, sua poesia comportasse um *eu* pleno e plenipotenciário. Ao invés, desde o título de seu primeiro livro, *O rei menos o reino*, o estatuto do sujeito lírico já era bastante problemático, definindo-se pela ausência de um espaço de enunciação, pelo não lugar que lhe restou (Sterzi, E.: 2004, 105).

Para confirmar-se o acerto da afirmação, considere-se um dos poemas de *OVONOVELO* (1954-60):

no
turna noite
em torno em treva
turva sem contorno
morte negro nó cego
sono do morcego nu
ma sombra que o pren
dia preta letra que
se torna
sol

À semelhança dos três outros poemas que o antecedem na mesma página, sua composição gráfica realiza iconicamente os dois primeiros versos do primeiro de todos (*ovo / novelo*). Os versos iniciais acentuam a ambiguidade semântica, ressaltada pela disposição visual. Dez versos são compostos cujo quinto, *morte negro nó cego*, formula o ápice do primeiro hemiciclo. Começado por *no / turna noite*, a quebra da unidade da primeira palavra vai além de um recurso visual, indispensável para a composição arredondada. Ao contrário, a primeira sílaba, ao se autonomizar e converter-se na contração *no*, aponta em seta, verticalmente, para a última palavra, e o sintagma *no sol* indicia o que se processa na área aí compreendida. Dentro dessa área, destaca-se a situação em que a noite se adensa: *treva turva sem contorno* é a cláusula antecedente que se encerra na cerração compacta da noite-morte, tendo por epíteto *negro nó cego*. Principia então o hemiciclo de baixo. Se o de cima começara por *no turna noite*, o segundo se inicia com algo bem diverso: *sono do morcego nu*. As palavras que agora se desprendem (*nu / ma; pren / dia*) exprimem materialmente algo que se abre, em um processo que se completa em *se torna / sol*.

Não parece arbitrário dizer que o *ovo / novelo* formula sua ambiguidade por dois enunciados, respectivamente indicados pelas partes de cima e de baixo do círculo. O hemiciclo de cima enuncia a morte, tendo por índice a noite, que, de *turva sem contorno*, se torna *negro nó cego*. Já o hemiciclo de baixo trata do nascimento de um corpo, *morcego nu*, que se plenifica ao irradiar-se na verticalidade de *no sol*. Considerando, ademais, a maneira como o signo *no* se conduz no sintagma que forma contiguamente — *no / turna noite* — e no vertical — *no / sol* — ainda poderia dizer que morte e nascimento não são vistos como estações ou termos simétricos: para que trate da *noite-morte*, *no* teve de se desgarrar, constituindo o hipotético adjetivo *turna*, ao passo que ao nascimento cabe a frase comum *no sol*. Se, portanto, *morte* (ou progressivo adentramento na noite) e *nascimento* (ou irradiação progressiva) constituem a primeira ambiguidade, paralelamente outra já está ali contida. Paralela e de sentido inverso. Onde se lia *noite-morte*, acrescenta-se, como complemento virtual, que não há morte sem vida; que *noite*, por conseguinte, é um termo inclusivo, ambigualmente inclusivo de hemisférios contrastantes. Do mesmo modo, no hemiciclo de baixo, *sol* é o termo inclusivo de outras duas situações: nascimento e escrita. Se o nascimento era inicialmente enunciado por *sono do morcego nu*, a escrita traz como lema *preta letra*. Verdadeiro epíteto para a escrita, *preta letra*, tem como qualificativo a cor da noite. A *preta letra*, tendo por antecedente *dia, que / se torna / sol*, ou seja a escrita, traz compactada em si todas as ambiguidades que florescem no *ovo / novelo*. A escrita é *noite* e é *sol*; diz da morte e do *morcego nu*; a escrita, mortal nascitura.

Pergunto-me, por fim, como estaria exposta a presença do poeta. Ela inunda a clara geometria do *ovo / novelo*, ao mesmo tempo que nela se dissipa. Na formulação incisiva de Celan: a arte cria o fenômeno do *Ich-Ferne*. O distanciamento do eu não se confunde com seu disfarce ou esconderijo. É sua metamorfose. À semelhança do que se dava em Ovídio, tantos séculos antes de que a experiência do sujeito como eu fosse paradigmática.

Posso agora abordar o tratamento mais demorado que Max Kommerell dava à questão. Só agora, então, venho à situação anterior à morte de Hugo. Ou seja, como um crítico de qualidade, escrevendo na década de 1940, visualizava o triângulo autor-obra-leitor.

Se bastasse ser sintético, apenas repetiria: “Através do poema, o poeta se torna superficial” (Kommerell, M.: 1943, 21). Já seria curioso verificar que, naquela Alemanha dividida, alguém pertencente à raça detestada pelos nazis, Paul Celan, e um professor universitário — de que não sei bem se apenas se submetia às regras impostas pelo regime ou se, de fato, teve alguma convicção nazi —, chegassem a uma postura bem aproximada quanto às relações entre o poeta e sua obra. Mas entrar por esta via seria ainda optar pelo especulativo. Em vez de fazê-lo, cumpre antes explicar por que é relevante entender a postura assumida por Kommerell. Neste sentido, será oportuno atentar para o título que dava a um relativamente longo ensaio, “*Vom Wesen des lyrischen Gedichts*” [Da essência do poema lírico]. Afinal, desde que rejeitei a abordagem heideggeriana, de que estou à procura: da essência do poema ou de um modo satisfatório de aproximar-se de sua configuração específica? *A pergunta há de ser repostada porque tenho de estar certo de que a procura da forma interna do poema se opõe à determinação de sua essência.* Espera-se encontrar essa maior certeza por nos determos no raciocínio de Kommerell.

Parta-se para tanto de uma informação corriqueira: o título do ensaio de Kommerell poderia sugerir que, diante da triangulação apresentada por todo objeto de arte — autor, obra, receptor — ele se prenderia ao elemento “obra” tratando o primeiro e o terceiro como secundários. Suas primeiras páginas, contudo, logo desmentiriam essa suposição. Assim sucede pela insistência com que se indaga sobre o papel da *Stimmung* ante o poema. Para que a observação possa ser de proveito, tem-se antes de compreender o que se entende por *Stimmung*. Para isso, tomarei como apoio a discussão

levada a cabo por David Wellbery, no valioso verbete que escreveu para os *Ästhetische Grundbegriffe*:

As *Stimmungen* pertencem ao campo emocional e demonstram, como tudo incluído neste campo, qualidades do eu (*Ichqualität*). Noutras palavras, ao sentido de uma *Stimmung* pertence que seja vivenciado como “meu”. Mas, ao contrário dos sentimentos, as *Stimmungen* não são intencionalmente dirigidas a um objeto. São difusas, fazem-se presentes em tudo que se percebe ou pensa em particular, sem que se liguem a um objeto específico. [...] Uma *Stimmung* é uma qualidade coletiva, um *como* em cuja luz pálida, branda, serena ou chamativa experimenta-se o *como* do acontecimento singular. Em última análise, esse *como* concerne ao estado de ser do sujeito (Wellbery, D.: 2003, 5, 704).

E Wellbery conclui com a citação de Heidegger: “A *Stimmung* manifesta como alguém está ou se torna” (Heidegger, M.: 1927, # 29, 134). Separo a citação da passagem de Wellbery para ainda incluir a frase que se lhe segue: “Neste ‘como alguém está’, a disposição anímica (*Gestimmtsein*) põe o ser em seu aí (*Da*)” (id., ib.).

O esclarecimento oferecido pela passagem de Wellbery indica que a melhor tradução, como o próprio verbetista indica, é “tonalidade afetiva”. Mas sua eficiência será comprometida se não se ressaltar que o conceito de *Stimmung* tem como traço específico que por ele “se nega uma categorização unívoca como subjetiva, melhor dito, como objetiva” (id., ib.). Dois traços, na aparência conflitantes, então repontam: a tonalidade afetiva (*Stimmung*) encaminha e se refere a uma *incidência subjetiva*, sem, no entanto, se confundir com um *estado subjetivo*. Daí a importância complementar da segunda frase transcrita de Heidegger: dizer “como alguém está” supõe que a declaração de sua “disposição anímica” revela algo tão integral daquele de quem se fala que ele não se apresenta em um estado transitório, contingente, provisório senão que na constância de seu *aí*. Ou ainda: em certo alguém, tal “tonalidade afetiva” é tão integral, tão forte e constante a presença de certa

temperatura (ou atmosfera) anímica que essa assume o caráter de objetiva; de algo que está *aí*.

Meio caminho ter-se-á cumprido se o esclarecimento conceitual tiver sido eficaz, especialmente na transformação de sua incidência subjetiva em propriedade objetiva. Assim se diz porque, ao longo das 48 páginas do ensaio de Kommerell, o termo *Stimmung* é o de maior incidência. Mas sua própria frequência confundirá o leitor se ele não notar o duplo movimento de concentração no estado subjetivo e sua autonomização.² E, mais ainda, se não considerar que o duplo movimento é desequilibrado, pois, constando de um polo subjetivo e outro objetivo, dispõe seu centro de atração em um dos dois polos, no estado de espírito do leitor. Esse desequilíbrio é concretizado na seguinte passagem: em um mesmo longo parágrafo, Kommerell declara que o desgosto (*Verstimmung*) “assinala a profunda diferença entre o poema e o estado de vida (*Lebenszustand*)”. Logo a seguir, pergunta-se pela posição que a melancolia e o desespero aí ocupariam. A resposta que oferece valerá para uma e outra:

Por certo, a melancolia é uma tonalidade afetiva (*Stimmung*). Mas o desespero também o é? Por nosso uso da palavra, não, *a não ser que ele se manifeste na imagem poética*. Ele assim se converte em tonalidade afetiva, mas o verdadeiro desespero não mais faz versos e o desespero na poesia já aprendeu a refletir (Kommerell, M.: 1943, 20, grifo meu).

A caracterização é bastante precisa. Embora o poeta esteja tão sujeito como qualquer um de nós ao desespero, por si o desespero não o ajuda a ser poeta. Para que o estado de desespero chegue ao poema será preciso que o poeta o transmude de emoção em imagem (verbalizada) de uma emoção. Ao intérprete não importava apenas a condição do texto senão que seu relacionamento com a *Stimmung* — verdadeira ponte, não atravessada sem obstáculos, entre o estado vivido pelo autor e sua obra. A tal ponto Kommerell considera viável a *conversão* de todo tipo de *Stimmung* em modalidade expressiva que declara ser a *Stimmung* algo muito complexo, pois nela se combinam o poeta, o poema e o leitor (cf. *ib.*, 25).

Acrescentando na mesma frase: “Ser belo o poema quer dizer que, de antemão, nada é belo no poema que não se inclua plenamente nessa tonalidade afetiva” (id., ib.).

Reservo para o fim uma passagem mais demorada que evidencia a diferença da expectativa poética anterior à geração de Hugo. Para que melhor se entenda tanto a preocupação de Kommerell com a “essência da lírica” quanto a dificuldade (ou a impossibilidade) de alcançá-la, assim como o problema do entendimento da *Stimmung* é capital que se note que, quanto mais se recua até meados do século XVIII, quando se generaliza, no Ocidente, a noção do sujeito como *eu*, maior era a concordância entre as expectativas transmitidas pelo autor por meio de seu texto e o reconhecimento destas pelo leitor. Já a autonomização da *Stimmung* quanto à temperatura emocional do autor ou do receptor, responsável pela caracterização objetiva que ela assumirá na reflexão de Kommerell (assim como na mínima frase de Heidegger), mostra a drástica mudança que se opera entre a publicação das *Fleurs du mal* (1857) e a morte de Hugo (1885). A modificação da atmosfera histórica é decisiva para que se entenda não só a mudança na configuração poemática, como na maneira de o intérprete e, por extensão, o leitor aproximarem-se da poesia:

Se, desde o princípio [dos tempos], a peculiaridade individual tivesse sido a condição de toda lírica de qualidade, sem que isso implicasse sua contextura ou sua meta, teria sido perdido o elo entre o caso particular, o evento, e o destino humano, e a lírica teria se convertido em algo informe; e a potencialidade lírica, que permanecera latente para se converter em sentido e definição do lírico e manifestar-se como tal, teria malogrado. Para nos fixarmos em dois marcos temporais, tem-se dito bastante da lírica realizada entre 1748 e 1848 e mais ainda se dirá, sem que se chegue à exaustividade, o que ela pode ter sido há muito tempo e depois poderá se tornar. *Em suma, nunca a pessoa foi tão destacada como na lírica de Goethe. Para que mais bem se considere que a composição se enraizava em sua pessoa e amplamente se restringia às suas próprias prerrogativas leve-se em conta que Goethe tinha uma grande capacidade de distanciamento e de tal modo a exercia que transformava seu eu em uma coisa (sein Ich zur Sache), comparando essa coisa*

com a humanidade e a natureza universais e tratando a si próprio como a sùmula das duas totalidades. Se, portanto, a herança poética e reflexiva goetheana não houvesse demarcado os limites derivados de sua própria pessoa sua herança estaria sob o risco de se anular (Kommerell, M.: 1943, 43-4, grifo meu).

As explicações já antes dadas tornam desnecessário que se ressalte a ênfase que o autor oferecia para o distanciamento que Goethe mantinha quanto a seus traços psicológicos. Apesar da duplicidade que caracteriza a *Stimmung* — voltada para as marcas individuais, sem que se restrinja a essa mera pessoalidade — a ênfase de Kommerell caracterizava um modo, temporalmente circunscrito, de aproximação do poético. A recorrência ao modelo proposto por Roubaud facilita sua explicação. Ele dizia que o poema, confundido com o que chamava de *escore* (*score*), apresenta dois aspectos internos e dois externos, e cada um deles contém uma forma escrita e uma oral. A forma escrita tem por parceiro o leitor, e a oral, o declamador. Ora, a constituição de uma tonalidade afetiva (*Stimmung*), com a relevância que Kommerell lhe concedia, *depende de que o poeta*, conquanto pratique o distanciamento de si e assim distinga seu poema da expressão de seu eu, *mantenha com o conjunto dos receptores uma forte comunidade de expectativas*. Essa comunidade, no entanto, progressivamente decresce desde a publicação de *Les fleurs du mal*.

Para que se faça mais rápida a conclusão, contraste-se a reflexão de Kommerell, que tem por base o paradigma goetheano, com a que apresenta Lacoue-Labarthe, assente na obra de Paul Celan. Bastará considerar o capítulo 1 de *La poésie comme expérience*. A propósito dos poemas “*Tübingen, Jänner*” e “*Todtnauberg*”, ele escreve:

Creio estes poemas estritamente intraduzíveis, dentro de sua própria língua e por esta razão ademais incommentáveis. Eles se furtam à interpretação, a interditam. No limite, são escritos para interditá-la. Eis por que a única questão que as conduz, como conduziu toda a poesia de Celan, é a do sentido, da possibilidade do sentido (Lacoue-Labarthe, P.: 1997, 23-4).

Embora discorde da formulação central, ela é correta em declarar que, seja qual for a reação do leitor, ela não pode se confundir com a constituição de uma atmosfera ou tonalidade afetiva; que os poemas não permitem a *afinação* entre as formas escrita e oral. Os dois modelos interpretativos não são irreconciliáveis por diferenças de talento, de formação ou de sensibilidade dos intérpretes, senão por algo completamente objetivo: a partir de Baudelaire, *não mais se tem uma poesia harmonizável com as vivências familiares, e daí comunitariamente socializáveis*. (Por isso mesmo o poema tende a se marginalizar.) Daí qualidade do que afirma um de seus últimos ensaios:

Anuncia-se a pergunta: como a poesia lírica poderia estar fundada em uma experiência que converteu em norma a vivência de choque (*Chockerlebnis*)? De tal poesia, dever-se-ia esperar um alto grau de consciência; ela lembraria a representação de um plano que operaria por sua própria elaboração (Benjamin, W.: 1939, 1-2, 614).

Posso supor que tenha sido entre irônico e melancólico que Benjamin logo acrescentava: a experiência aguda, que despreza a inutilidade das palavras de consolo, provoca “a emancipação das vivências. A produção poética de Baudelaire está subordinada a uma tarefa. Tem diante de si os lugares vazios em que instalou seus poemas” (id., 615).

Sem que se refira ao ensaio de Benjamin, Lacoue-Labarthe parece tê-lo em conta ao acrescentar:

O poema, idiomático, comporta sua tradução, que é uma justificação do idiomático. Pelo menos, em primeira aproximação. O problema é então saber de que ele é assim, explicitamente, a tradução. — Do que é a tradução, proponho chamá-la da *experiência*, sob a condição de compreender-se a palavra estritamente — o *ex-periri* latino, a travessia de um perigo — e de evitar, sobretudo, de referir a coisa a algum “vivido” [...] *Erfahrung*, portanto, e não *Erlebnis*” (ib., 30).

A tal ponto a expectativa fundamental do poema torna-se a experiência que um pouco adiante sua reflexão parece rejeitar o que havia sido proposto por Kommerell: “Não há ‘experiência poética’ no sentido de um ‘vivido’ ou de um ‘estado’ poético. [...] Um poema não tem nada a narrar, nem nada a dizer: o que ele narra e diz é do que se arranca como poema” (ib., 33).

Em suma, o distanciamento goetheano, acentuado por Kommerell, e a singularidade, destacada por Lacoue-Labarthe — “não há poesia [...] senão como acontecimento da singularidade” (ib., 63) —, os põem em margens opostas. Em menos de cinquenta anos, a experiência do mundo dispôs dois intérpretes de extraordinário talento em posições antagônicas. Para Kommerell, há uma essência do poema e ela se atualiza pela atmosfera afetiva que conjuga texto e leitor. Embora não fosse novidade para Lacoue-Labarthe que a ficção poética não se concretiza sem o olhar de um receptor, nem por isso o poema deixa de ser para ele mais do que *l'événement de la singularité*.

O ato da interpretação em Kommerell ainda supõe um modo de ler e encarar a poesia bastante distante daquela cuja única questão consiste em apontar para “a possibilidade de sentido”. Como então agora pensar em uma “essência” da poesia? Mas, formulada próxima ao final do capítulo, a pergunta pode ser mal interpretada. Não se deve esquecer que Lacoue-Labarthe está escrevendo sobre uma obra que tinha por matéria-prima a experiência que seu autor, Paul Celan, conhecia justamente nos anos em que Kommerell escrevia o ensaio que se discutiu. Ou seja, ainda que o pós-guerra motive o desmoronamento de fantasias da estabilidade como a da essência de algo, seria rasteiro pensar-se em uma mera causação sócio-histórica. Se essa fosse bastante haveria de se pensar na existência de um tempo, longo, demasiado longo, em que essencialidades foram afirmadas e confirmadas, e um tempo mais próximo do contemporâneo que desfez a cômoda ilusão. Em vez dessa linearidade temporal, é preferível considerar que a motivação para que se afirme a essencialidade é simultânea àquela em

que se prepara o seu desmentido. Ou seja, que dois *tempos* coincidiam em um mesmo tempo-data.

Em vez de aprofundar a negação das essências, contento-me em haver assinalado que sua recusa não é apenas efeito de um momento pontual senão que de um processo que se torna cada vez mais crítico, isto é, que tende à dissolução das comunidades. Em suma, a concentração do poema na experiência que propicia, não mais acompanhada pela vivência conhecida em comum com o leitor, torna seu texto carente de uma sintonia mais que superficialmente afetiva. O poema perde a redundância emotiva que estivera na base da popularidade da lírica romântica. Ela agora não subsiste apenas na canção popular? E mesmo essa não submerge ante o *hard rock*?

2.3. OBSERVAÇÕES FINAIS

Já se disse e repetiu que este capítulo derivou do fracasso do anterior. Como quem reunisse o que houvesse sobrado de um projeto falho, procurei dispor de uma nova argamassa. Para ela, foi decisiva uma observação feita por Hölderlin a propósito de sua tradução de *Antígona* (“*Anmerkungen zur Antigonä*”). Ela esteve em minha memória enquanto procurava reunir iluminações fragmentadas. Essas afinal se constituíram em uma disposição argumentativa. Não será preciso insistir que ela derivou da passagem que será agora mostrada e então desdobrada:

Assim como a filosofia trata sempre de uma única faculdade da alma mas de forma tal que a apresentação dessa única faculdade constitua um todo, chamando-se de lógica a coerência entre *os membros* dessa única faculdade, também a poesia trata as várias faculdades humanas de maneira que a sua apresentação constitua um todo, chamando-se de ritmo ou, no sentido mais elevado, de lei do cálculo (*das kalkulable Gesetz*) a articulação *entre as partes mais independentes* das várias faculdades (Hölderlin, F.: ca. 1800, 783 / 101).

Reconhecer-se a proximidade das vias filosófica e poética está longe de implicar a submissão de qualquer uma à outra. Sendo as consequências dessa ou daquela submissão igualmente lamentáveis, elas, no entanto, têm efeitos desiguais. Ao passo que a via que se encontra em Heidegger é desastrosa, pelo menos faz conhecer melhor o modo de reflexão próprio do nomeado filósofo; ao contrário, a via frequente entre certos professores e críticos de poesia é inominável: a filosofia é considerada semelhante a um tronco seco e daninho que faria mal a quem, mantendo alguma seiva de vida, quisesse canalizá-la até às formas ficcionais. Contra tal primarismo, bastará ressaltar o encaminhamento que será dado à passagem de Hölderlin: a filosofia trata tão só de uma faculdade da alma, chamada lógica, mas usada de tal modo que sua apresentação forma um todo. Já a poesia combina diversas faculdades humanas, que precisam encontrar sua forma de coerência. A essa coerência, Hölderlin chama de ritmo *ou* lei do cálculo. A rima, a igualdade métrica, a disposição certa dos acentos a ajudam, mas não se confundem com ela. Se a faculdade lógica induz o pensador a ressaltar a temática do poema, a *teima* poemática supõe a combinação do temático com a disposição formal, isto é, com a exploração sensível das condições materiais envolvidas na configuração do texto.

Outra explicação possível é: entendendo-se que as faculdades (ou modos de o espírito humano ser afetado) são intelecto, vontade e sentimento, a filosofia se diferencia por tematizar uma única faculdade, que, conduzida pelo intelecto, constitui a lógica. Já a poesia lida com uma gama das faculdades, sua coerência sendo buscada pelo estabelecimento de um ritmo entre suas partes. Ritmo *ou*, acrescenta Hölderlin, *lei do cálculo*. Que haveria de se entender por tal? Passagem do ensaio de Benjamin sobre Hölderlin serve de ajuda. Analisando como “*Blödigkeit*” atinge sua “lei da identidade”, Benjamin mostrava que ela dependia do “ritmo contrastante, que, crescentemente, separava as ordens do deus e dos homens”. A “interpenetração intensa” que os elementos diferenciados devem realizar concretizam o que Hölderlin chamava de “ritmo *ou*, no sentido mais

elevado, lei do cálculo”. Que significaria tal sentido mais elevado se, como se viu, a exigida interpenetração prescindia da consonância sonora, isto é, da rima, se não que a “lei do cálculo” era entendida como o estabelecimento de equivalências de segmentos, independentes, contudo, impelidos por uma indispensável exploração sonora?

Em resumo, a hipótese a explorar consiste em dizer que Hölderlin não entende que a articulação poética se caracterize necessariamente pela exploração do campo fônico, fosse pelo número de pés do verso, fosse pela consonância rimática total ou relativa. Em seu lugar, ele propõe uma articulação calculável entre intelecto, vontade e sentimento. Enquanto a concentração da filosofia na lógica a torna o discurso que, por excelência, explora o semântico, e daí visa ao conceito, o ritmo, na poesia, implica a exploração conjunta de semântica e sintaxe, de sentido e espaço. E mesmo porque o ritmo depende de dois eixos, o semântico e o sintático, ele precisa combinar uma camada, a fônica, passível de ser sintaticamente trabalhada, com outra, de ordem propriamente semântica. Assim, como Hölderlin já intuía e praticava, o ritmo não é servo da rima, mas, como aqui já se mostrou com o exemplo de Iuri Lotman, quando usada, a rima define-se menos como uma consonância fônica que como uma articulação fônico-semântica, pela qual dois lexemas, mantendo sua dissemelhança semântica, se aproximam pela equivalência sonora, estabelecendo um espectro semântico inédito. Lotman o mostra tanto a propósito de uma só estrofe de Alexander Block, na qual a rima formada por *dymny / gimny* [enfumaçado / hinos] constitui uma unidade onde antes só havia diferenças (cf. Lotman, 1: 1970, 187), como de todo um notável poema como o “Goya” de Andrei Vozniessiênski (id., 218-25).³

Uma última palavra sobre a própria razão de ser deste livro como um todo. Que significa dizer que, do ponto de ficção, a poesia tem uma forma interna? Evidentemente, ela conta com uma disposição própria. Mas como

falar de disposição própria se tanto se referiu às drásticas mudanças pelas quais ela tem passado nos últimos séculos, e se negou que a ela coubesse a noção de um núcleo duro, irremovível, que a tradição filosófica dignifica com o nome de essência?

Considere-se o fragmento há pouco referido de Hölderlin: se a poesia só se diferenciase da prosa porque só a primeira lida com as diversas faculdades humanas ou, para falar-se com Eliot, porque só nela se enaltece “a qualidade da emoção” a conclusão impugnaria a própria existência do que aqui se apresenta. Sem que seja algum grande achado, a distinção se põe de outro modo. Embora seja evidente que um poema esteja, em geral, mais distante do enredo do que uma prosa de ficção, a relação da prosa ficcional com o enredo é apenas um dos fatores diferenciais entre as duas espécies de ficção. O enredo aproxima o romance do relato historiográfico ou do “causo”, no discurso cotidiano. Se isso o favorece do ponto de vista do público, assegurando-lhe mais leitores que o livro de poemas, apresenta como correlato contrário sua maior possibilidade de manter espaços, de tamanho variado, mortos ou frouxos — se isso ainda pode favorecê-lo do ponto de vista do leitor mediano, certamente o prejudica ante um juízo mais rigoroso. O poema, ao contrário, se dispõe de maior liberdade de adotar um ritmo *cantabile*, diluidor de sua contenção, por outro lado, conta com a possibilidade seja de armar seu ritmo sem recorrer a consonâncias fônicas rigidamente regulares, seja de utilizá-las de maneira a ampliar o campo semântico de palavras que, diferenciadas do ponto de vista do sentido, são aproximadas por sua materialidade sonora. Desde que se autonomizou do canto, o poema tende a se distinguir da linguagem comunicativa. Isso tanto ajuda sua riqueza, como representa seu maior risco. E, se pensamos em um tempo que se *dilata* e se faz *lento*, isto é, em que, como concebe Hans Ulrich Gumbrecht (cf. Gumbrecht, H. U.: 2010b e 2010c), o presente se distende como uma onda que avançasse para trás, desfazendo o passado, e para frente, tornando indistinto o futuro, o risco para a poesia se torna iminente.

Pois como ela despertará interesse onde se perca a expectativa da particularidade?

Acrescente-se um último elemento: das três modalidades de oratória, admitidas por Aristóteles — a judiciária, a deliberativa e a epidítica — o poema é uma epidítica que se desfez de sua função pragmática (louvar ou censurar). Tendencialmente, pode-se dizer que descartar-se dessa função é próprio do discurso ficcional — o que não significa que, por isso, o ficcional se afaste das mesquinhas paixões e dos interesses humanos comuns. Se isso não é verdade, é menos falso em relação ao poema — quando o poema passa a ter como meta principal o louvor ou a censura, sua máscara rapidamente se revela. Por isso, em vez de insistir-se em qualificar de lírico o poema que enfatiza a *experiência*, prefiro chamar o poema da modernidade de (agressivamente) meditativo. O poema meditativo é uma espécie de ficcionalidade que opta pela solidão da palavra. A palavra solitária não é a que se mantém “em estado de dicionário”, senão a que explora sua dupla potencialidade de associação e verticalidade. Sem que seja exclusiva à sua incidência no poema, nesse, a palavra encontra seu eixo de irradiação, a partir do qual alcança a prosa. Poesia ou prosa são territórios do ficcional, que, diversos, têm por matéria a irradiação do abissal.

PARTE III
...E SE ESTREITA

Turning shadow into transient beauty
T. S. Eliot, "Burnt Norton"

1. Antonio Machado

*a Wolf Dieter STEMPEL e a Sepp GUMBRECHT
pelo resgate
de meu exílio interno*

1.1. RAZÃO DO CAPÍTULO

Quem conheça o que venho escrevendo desde *História. Ficção. Literatura* (2006) reconhecerá neste livro o desdobramento e a retificação parcial da questão sobre a ficcionalidade literária. Ao cogitar no primeiro desdobramento, de que *O controle do imaginário e a afirmação do romance*¹ esteve encarregado, apenas adiei a retificação. Só não supunha que, no momento de fazê-lo, enfrentaria outra dificuldade. De acordo com o planejamento inicial, o tratamento do romance e o da poesia teriam a mesma disposição básica: sempre haveria uma primeira parte, de cunho teórico-retrospectivo, que mostrasse a articulação com o que fizera desde os anos de 1980 até os volumes agora condensados na *Trilogia do controle* (2007), e, a seguir, do que me propusera em 2006 e estaria parcialmente modificando aqui, em *A ficção e o poema*; viria a seguir uma parte analítica, em que, em um caso, tomaria uns poucos romances e, no seguinte, outros tantos poetas, que sempre concretizariam o que havia teorizado.

Como nunca pretendi fazer história literária, a segunda parte, de cunho exemplificativo, deveria ser suficiente. Sabia que, entre os romances, tinha de estar o *Tristram Shandy*, cuja força transgressora fora tamanha que sua importância só foi reconhecida muito depois do século XVIII, a que tive de

me limitar. Esperava então que, ao cogitar no livro em que ora me encontro, pudesse escolher entre poetas de perfil mais homogêneo.

O meu engano já se manifestava na escolha de Antonio Machado. Eliminá-lo seria uma infidelidade ao que representara para mim, na Madri dos anos de 1961-2, bem como um ato de ingratidão a quem me ensinara a apreciá-lo, João Cabral de Melo Neto. Ao relê-lo sistematicamente verifiquei a ingenuidade de haver pensado que o esquema do livro seguido no romance poderia ser aqui mantido. E isso por uma razão bem simples: como pretendia tratar de poetas do século xx, começar por Machado supunha lidar com o paradigma que ali já se consolidara. Mas, embora seu primeiro livro tivesse surgido em 1903, sua *configuração* era anterior à linhagem que principiara a se formar em 1857, com *Les fleurs du mal*. Não considerar o problema equivaleria a recair na ilusão de que, em seu decurso, o tempo se confunde com uma linha. Ora, uma das mínimas coisas que aprendera com Herder fora que “no universo [...] a um só tempo correspondem muitos e incontáveis tempos” (Herder, J. G.: 1784, 8, 360). Esquecê-lo, agora, equivaleria a aceitar que, vindo *depois*, Machado teria de ser tratado como um poeta que, conhecedor de Baudelaire, absorvera sua lição. É verdade que o esquecimento da sincronia com que se mostram tempos diversos poderia ser provocado pela presunção, tão comum, entre os hispanistas, de que Espanha é *diferente* da Europa. Por certo, ela é diferente mas por motivos que incomodam aos defensores de sua *autenticidad*. Para compreender a pluralidade de tempos contida na mesma unidade temporal, provocadora de que o vindo depois pode pertencer a um paradigma prévio, isto é, a um conjunto de valores próprio a um tempo anterior (sem que isso signifique *ser inferior ao que se escrevera antes!*), teria de afastar a “peculiaridade”, dentro da Europa, da Espanha e verificar a diferença de *ritmos temporais* entre a Paris de meados do xix e o reino espanhol do começo do século xx. O que de imediato temos a fazer é considerar a situação espanhola com que Machado se defrontara, verificar como a ela reage, encaminhando para a comparação de sua poética com a baudelairiana.

Fica clara a razão de o esquema do livro de 2009 não poder ser repetido. No caso do romance, Sterne rompera com uma estruturação romanesca que ainda se manterá ao longo do século XIX. Assim, os romancistas franceses e ingleses contemporâneos de Baudelaire desenvolviam a linha narrativa dos Fielding e dos Defoe, e ignoravam a sua transgressão por Sterne. A poesia tivera outro desenrolar. Se a modernidade poética se estabelecera na Paris de meados do XIX, quase cinquenta anos depois, Machado, embora se distinguisse claramente de seus antepassados próximos, os românticos espanhóis, mantinha uma atmosfera poética bastante diversa da baudelairiana. Por conseguinte, ao passo que, no romance, a figura de Sterne era discrepante enquanto solitário contraditor do relato de começo-meio-fim, na poesia, a discordância do primeiro nome a considerar consistia em que, não mais pertencendo ao paradigma romântico, tampouco se integrava na modernidade formulada por Baudelaire. Isso não implica a declarada peculiaridade espanhola, que decorreria das diferentes condições sociais entre a Europa industrializada e a Espanha do ocaso imperial. Reconhecer essa suposta diferença equivale a endossar o que já dissera o injustamente esquecido Gutiérrez Girardot:

A comparação entre as literaturas dos países metropolitanos e dos países periféricos será proveitosa apenas se se têm em conta seus contextos sociais. De outro modo, as literaturas dos países periféricos seguirão aparecendo como literaturas “dependentes”, miméticas, ou seja, incapazes de um processo de definição e de formação original (Girardot, R. G.: 1987, 33).

1.2. O MARASMO ESPANHOL

Embora desconheça quem discorde de a Espanha do século XIX estar no centro da decadência, é aconselhável aí nos determos. É o que farei pela tríplice distinção entre um ponto de vista geral sobre a Europa da época, o dirigido por uma perspectiva particularizada e o da responsabilidade do

próprio Antonio Machado. O primeiro é muito bem sintetizado por *The great transformation* (1944), do exilado húngaro Karl Polanyi.

Em uma obra que se torna tanto mais clássica quanto mais se mostra atual, o autor revela a completa mudança do que socioeconomicamente o Ocidente tinha sido, pela supremacia agora assumida no século XIX pela indústria:

A produção industrial deixou de ser um elemento secundário do comércio, que o comerciante tinha organizado como uma empresa de compra e venda; a partir de agora, implicava um investimento a longo prazo, com os riscos que a coisa comporta. Esses só eram suportáveis se a continuidade da produção fosse razoavelmente assegurada (Polanyi, K.: 1944, 110).

Para que assim sucedesse, sem o conflito entre os países industrializados e exportadores, era preciso um sistema eficaz de salvaguarda. O racionalismo burguês exibiu sua cara pela substituição do recurso imediato às armas pela consideração do que era economicamente mais vantajoso, assim como pela regulamentação dos mercados nacionais:

O sistema econômico estava embutido nas relações sociais gerais; os mercados não passavam de um traço acessório de um quadro institucional dominado pela autoridade social e mais do que nunca regulamentado (id., 101).

Ou, se passamos para uma visão macrosistêmica:

A civilização do século XIX repousava sobre quatro instituições. A primeira era o sistema do equilíbrio das potências que, durante um século, impediu que sobreviesse entre as grandes potências uma guerra longa e destrutiva; a segunda, o padrão ouro internacional, símbolo de uma organização única da economia mundial; a terceira, o mercado autorregulador, que produziu um bem-estar material até então insuspeito; a quarta, o Estado liberal (ib., 22).²

Conquanto aqui sucinta, a referência ao que caracteriza a Europa desenvolvida seria suficiente para que se entendesse estar Espanha e, com ela, a península Ibérica, fora do polo de força do tempo. O contraste ainda se torna mais vivo se contrastamos a abordagem sistêmica de Polanyi com a política, a partir da visada austríaca de Hermann Broch:

Com a exceção da república francesa, o quadro social europeu, que, de acordo com sua estrutura política, permaneceu monarquicamente determinado, tinha um colorido predominantemente feudal. Claro que era apenas uma tintura, mas a sociedade aristocrática ainda era a sociedade e, por essa mesma razão, tinha um caráter internacional. Suas formas de vida eram em geral as mesmas; por toda a Europa havia castelos e atividades privativas, caças e corridas, e em todas as partes a nobreza estava intitulada a participar na hierarquia da corte que cada estado monárquico estava obrigado a manter (Broch, H.: 1975, 74).

É o cunho das duas abordagens que explica sua contradição. Mas a contradição não era arbitrária, como era motivada a escolha de cada uma por seus autores. Exilado e sociólogo, Polanyi não tinha algum modelo local a adotar como guia. De certo modo, estava obrigado a assumir o papel do “cientista” europeu que medita sobre as razões que levaram seu continente à desgraça totalitária. Broch, de sua parte, também um exilado, era um ensaísta literário e romancista, que, por sua própria ambiência e vocação, era levado a pensar em Viena e no continente, dominados pelos nazistas. De seu ponto de vista, as relações sociais eram o material privilegiado para a reflexão. E o próprio escritor em que Broch concentrava sua indagação pertencia ao estrato aristocrático de uma Viena, que agora pagava o preço de haver sido o cerne vitorioso da reação contra a França napoleônica.

A história daquele final do século XVIII é extremamente embaralhada. A Revolução de 1789 desalojara a aristocracia do poder, mas Napoleão, que, em certo momento, se apresentara como o salvador da Revolução, já não se proclamara imperador e não declarara reis de praças conquistadas seus lugares-tenentes ou parentes? E, afinal, o autoproclamado imperador, não

fora derrotado pela liga das casas reais que banira? A confusão, no entanto, é tão só aparente. Marx bem vira que Napoleão, sem o saber, fora um agente que abrisse as portas do poder para a burguesia. E para um dos reis da restauração francesa, Luís Felipe, tal a sua dependência dos banqueiros, que se tratava de um rei burguês.

1789 fora, por certo, não uma revolução do povo senão que da burguesia. E a burguesia contemporânea do jovem Antonio Machado, isto é, do fim do século XIX, já não tinha o perfil bélico e a pretensão heroica dos tempos napoleônicos. Mesmo o burguês francês se tornara a figura caricata que conhecemos pelas gravuras de Daumier. Ainda que gordo, ostentando riqueza e despreocupação, não era o paspalho de que costumamos rir. Por certo que havia o burguês que já assumira ares de aristocrata — em “*La Cour et la ville*” (1933), Auerbach mostrara que, antes da Revolução, parte da burguesia já fora cooptada pelo *ancien régime* —, mantenedor do *ethos* da classe que perdera seus privilégios. Tinha-se por isso a falsa impressão de que 1789 fora um acidente logo ultrapassado. Na verdade, a importância se concentrava na burguesia financeira e, em sua expressão mais ativa, o burguês empresário. A condição de marginalidade e decadência, reservada a países como a Áustria não atingidos pela febre industrial, não era estabelecida em um instante para aristocratas e travestis de aristocratas, pois suas riquezas não se evaporaram. Antes que essa condição fosse por eles reconhecida, era a Áustria que se tornara marginal; uma potência na marginalidade. Mas sua posição secundária não afetava, de imediato, a magnitude de seus quadros intelectuais — que se estende desde a música (Mahler e Schönberg), passando pela pintura (Klimt e Kokoshka), pela arquitetura (Adolf Loos), pela filosofia da ciência (Ernst Mach e Ludwig Boltzmann), até o inventor da psicanálise.

Demoramo-nos um pouco na Áustria para explicar a posição de Broch, só aparentemente contraditória com a que privilegiamos. Mas é a Espanha que nos importa. Sua situação está longe de se confundir com a da Áustria. Embora também excluída do circuito das grandes potências, Espanha era a

lembrança de um império cujas últimas migalhas foram perdidas em 1898, em guerra, quase um passeio, para os Estados Unidos. Vejamos como Machado a via, no começo do século xx.

Ainda que não a tenha exprimido em termos internacionais, a diferença de seu país estava implícita na mente de Antonio Machado. Em texto de 1910, dirá: “Somos os filhos de uma terra pobre e ignorante, de uma terra em que tudo está para se fazer. Eis aqui o que sabemos” (Machado, A.: 1908, II, 1483). Em discurso de 1910, a vista da audiência o estimulará a ser mais enfático:

Em uma nação pobre e ignorante, meu patriotismo, senhores, me impede de adular a meus compatriotas, em que a maioria dos homens não tem outra atividade senão a necessária para ganhar o pão ou alguma mais para conspirar contra o pão de seu próximo; em uma nação quase analfabeta, em que a ciência, a filosofia e a arte são desdenhadas como supérfluas, quando não são perseguidas como corruptoras [...] (id., 1910, II, 1487).

Em apontamento a ser incluído em *Los complementarios*, fala com desprezo dos políticos, compara-os a *cocheros locos o borrachos*, embora recue ante a ideia de revolução, que considera “palavra demasiado forte”. Prefere terminar a anotação com uma *boutade*: “Na Espanha, sempre houve um governo mau e uma opinião descontente, que aspirava veementemente a outra pior. — Quando fracassem as cabeças, pediremos que governem as botas” (ib., 1915, II, 1173-4). (Não desconfiava de o quanto as botas estavam próximas.)

Para trás ou para adiante, em monólogo que não se destina a publicação ou em manifestação pública, e em carta a amigos, sua opinião sobre sua terra é sempre igual. Assim, no fim da carta a Juan Ramón Jiménez, depois de falar de sua profunda depressão com a morte de sua mulher, Leonor Izquierdo, estando ainda em Soria, onde a conhecera e com quem tão pouco tempo vivera: “A partir destes ermos, vê-se panoramicamente a barbárie espanhola, e ela aterra” (ib., 1912a, 1519). Crítica amarga que, em referência

a Madri, repete, passados nove anos, em carta a seu admirado Miguel de Unamuno: “É muito Beócia esta vila coroada” (ib., 1921, II, 1218).

Sem que tivesse sentido um levantamento exaustivo, a rejeição do que Machado vê, na cena pública espanhola, é reiterada, em anotação, dura e deprimida de outubro de 1923: “Espanha cai de quatro pés. Irá se levantar? Provavelmente, sentirá cômoda a postura e permanecerá nela por longo tempo” (ib., 1923, II, 1289); o mesmo tom reaparece ao considerar o conflito entre o rei e o verdadeiro governante, o general Primo de Rivera: “Somente a Espanha, o país mais estúpido do mundo, pode fechar os olhos e deixar-se levar ao abismo por gente tão pequena” (ib., 1924, II, 1316). E não poderia faltar a referência ao papel da Igreja: “Estimo oportuno combater a Igreja católica e proclamar o direito do povo à consciência e estou convencido de que Espanha morrerá por asfixia espiritual se não rompe este laço de ferro” (ib., 1913, II, 1525). Digo que a alusão era indispensável, depois de falar, pela menção a Primo de Rivera, do papel na política do alto oficialato do exército, como respaldo de afirmação a ser reiterada: Espanha se distanciara da alta modernidade e se deixara em uma marginalidade bem maior que a austríaca pela manutenção de “dois estamentos residuais da ordem feudal [...] o Exército e a Igreja” (Girardot, R. G.: 1987, 90). De maneira menos precisa, a afirmação reaparece noutra análise de agora: “[Espanha é] um país atrasado, em que a burguesia liberal não havia tido a força necessária para modernizar o Estado [...]” (Montero, L. G.: 1994, 95). A continuação do mesmo parágrafo acrescentará uma formulação que a análise do poeta Machado ainda deverá precisar: “Tratava-se precisamente de voltar a uma tradição que permitisse seguir adiante, sem a ruptura seca de um caminho carente de novos impulsos” (id., ib.).

“Voltar para seguir adiante” parece mera retórica. Mas, se a formulação retórica sobressai é mesmo porque a indecisão ensombrece o campo intelectual em que Machado se integra. É o que assinala o endosso de Marta Rodríguez a palavras escritas por Serrano Poncella em 1954, a propósito da chamada “*generación del 98*”: “Trata-se de ‘homens ensimesmados a quem a

Espanha lhes dói' e lhes dói em seu próprio eu que vive com desgosto uma situação histórica dada e sem que possa renunciar a ela” (Rodríguez, M.: 1998, 54).

Haver mencionado a “geração de 98” obriga-nos a reiterar o que se costuma dela dizer, antes de enfrentar seu relacionamento com a obra poética de Machado. Menos que um programa, seus componentes se caracterizavam pela solidariedade com um Estado-nação cujas elites, desde os tempos da exploração da América Hispânica, haviam espoliado e consumido. Em seguida, distinguiram-se pela difusão das ideias de John Ruskin — de que Unamuno foi o pioneiro — de William Morris e dos pintores pré-rafaelitas, destacados por seu comum desencanto pela “civilização industrial” e a busca de “um período anterior à mecanização”. “Conforme [Lily] Litvak [em *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*], a época medieval era para eles ‘como uma arcádia feliz’, na qual o sistema artesanal era uma quimera que contrastava com a desumanização industrial” (apud Vila-Belda, R.: 2004, 36).

É evidente o contraste mesmo com os antecedentes da Revolução Francesa. Antes de sua irrupção, não só a burguesia já se infiltrara nas posições de mando do *ancien régime*, como era corroída pelo êxito do trabalho de sapa dos ilustrados — que, entre seus simpatizantes, contavam com a do *directeur de la librairie*, Charles de Malesherbes (1721-94). Mais de um século depois, a ousadia da intelligentsia espanhola se limitava ou a incorporar as dores da pátria e/ou a buscar uma alternativa no passado para o poder industrial.

A ambiguidade referida é assinalada por versos de Machado em *Campos de Castilla*:

*Este hombre no es de ayer ni es de mañana,
sino de nunca; de la cepa hispana
no es el fruto maduro ni podrido,
es una fruta vana*

*de aquella España que pasó y no ha sido,
esa que hoy tiene la cabeza cana*
(Machado, A.: 1907-17, I, 560).

Antes de se ver como essa atitude se manifesta em sua obra e em sua poética, recorde-se a bela passagem de “*A orillas del Duero*”:

*Castilla miserable, ayer dominadora,
Envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.
¿Espera, duerme o sueña? La sangre derramada
recuerda, cuando tuvo la fiebre de la espada?
Todo se mueve, fluye, discurre, corre y gira;
Cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.
¿Pasó? Sobre sus campos aún el fantasma yerra
de un pueblo que ponía Dios sobre la Guerra*
(id., ib., 494).

Por um momento, faça-se de conta que não se trata de destacar sua qualidade poemática, para que seja vista apenas como depoimento. Prova do que chamaríamos de regeneração passadista, não deixa de surpreender que a identificação do poeta com seu país não questione seu caráter, no momento áureo de sua história, de império destruidor das civilizações pré-colombianas. De minha parte, não se trata de concessão à *bonne conscience* do chamado culturalismo, senão de notar que, mesmo um Machado, que se mostrará tão coerente em sua postura contrária ao status quo, não se dava conta que a decadência ibérica, não só espanhola, tinha como seu primeiro e principal motivo a maneira como Espanha e Portugal haviam empreendido a colonização de quase todo o Novo Mundo. Cegueira que acompanha o poeta em sua lucidez ético-política nos versos magníficos de “*Una España joven*”:

Fue ayer; éramos casi adolescentes; era

*con tiempo malo, encinta de lúgubres presagios,
cuando montar quisimos en pelo una quimera*
(id., ib., 594).

Não fosse 1914 sua data de composição, o último verso pareceria ter sido escrito enquanto Machado acompanhava os exércitos republicanos, que, não podendo confrontar-se de igual com um inimigo apoiado pela máquina de guerra nazista, tinham de recuar.

Em suma, a diferença de *tempos* entre a burguesia revolucionária francesa e a espanhola do fim do Oitocentos terá consequência capital tanto na importância que terá a França, a partir de meados do XIX, na modernidade, como na marginalidade político-econômica e cultural da Espanha. A distinção entre o ânimo do burguês vitorioso, quer pela destruição do aparato do *ancien régime*, quer pela expansão napoleônica, e o do fim do século em um país cuja máxima ousadia consistia na procura de manter-se próximo de um passado abolido, é suficiente para esperarmos o desentrosamento da poética machadiana quanto à poética de ponta, quer a advinda de Baudelaire, quer a desenvolvida na Inglaterra de Pound e Eliot. Antes porém de nos colocarmos diante de sua diferença, algumas questões prévias hão de ser postas.

A primeira concerne à relação entre o desenvolvimento industrial e o subsistema basicamente fundado no destaque da linguagem. Conhecemos a postulação mais comum: o avanço industrial deveria ter um efeito semelhante sobre as demais áreas de uma sociedade, mesmo sobre aquela que, tendo por meta a linguagem, não visava nem a tomá-la como mediação, nem a multiplicar seus produtos em mercadorias. É o que se entende ora como evolucionismo, ora como determinismo. (Embora as designações apontem para direções bem diferentes, a primeira é de uso mais comum porque ideologicamente não comprometida com o marxismo.)

1.3. A SOCIEDADE INDUSTRIAL E A CRISE DA LINGUAGEM

A hipótese evolucionista é logo descartável. (Basta pensar-se nas dificuldades que tem enfrentado o atual governo do país mais poderoso do mundo em aprovar medidas que assegurem uma assistência médica adequada para toda sua população.) Mas a hipótese contrária não é menos insuficiente: segundo ela, a sociedade é formada por subsistemas que coexistem, mantendo-se autônomos entre si.

Contra uma e outra, há de se dizer: é possível que as marcas de uma época se destaquem e definam tanto no polo avançado, como no que foi posto em segundo plano. A razão da dupla negação é a mesma: o determinismo é sempre desqualificado. Isso não se dá por acaso. Seu motivo já estava formulado por Simmel, em conferência pronunciada em Viena, em 1917, sob o título *Die Krisis der Kultur*, e incluída na coletânea de ensaios *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen* [A Guerra e as decisões intelectuais]:

A vida criadora produz continuamente algo que não é, outra vez, a própria vida, algo em que ela de algum modo perece (*totläuft*), algo que lhe opõe uma reivindicação própria. *A vida não pode se exprimir senão por formas que são e significam por si, independentemente dela* (Simmel, G.: 1917, 16, 42, grifo meu).

A frase que grifamos enfatiza que, entre a matéria que motiva uma criação e a criação propriamente dita há a mediação diferenciadora da forma. É a forma que transforma o social em obra. Em termos quase idênticos já o dissera Lukács, que assim pensava antes de sua adesão ao marxismo:

A consideração sociológica da arte falha sobretudo quando, ao analisar os conteúdos das criações artísticas, pretende extrair uma linha reta entre essas e certas relações econômicas. *O elemento social da literatura é, ao contrário, a forma* (Lukács, G.: 1909, 76, grifo meu).

Como depois de sua passagem para o marxismo, o pensador húngaro teria de abjurar da afirmação, teremos de nos contentar com a formulação de Simmel. Pouco depois da passagem citada, ele acrescenta: “[...] Onde a manifestação da vida, [...], quer se oferecer, digamos assim, em uma *nudez livre de forma (in formfreier Nacktheit)*, nada de propriamente compreensível surge” (id., ib., grifo meu). Simmel exemplifica com o futurismo: do abandono das formas tradicionais e não encontro de formas novas resulta a sua “negação da forma” (*Verneinung der Form*). Bastem-nos, porém, as passagens acima, para que não seja maior o afastamento da questão posta no final do # 2: a relação entre o avanço da sociedade industrial e o uso da linguagem que tem em si própria sua finalidade. A negação que então fazíamos da explicação determinista ou da evolucionista sugeria que as relações entre os subsistemas que formam uma sociedade não é de ordem linear — o que é próprio do determinismo — nem tampouco necessariamente de cunho positivo, conforme postula o otimismo evolucionista. O confronto que então fizemos entre o que se passa na França e na Áustria nos permitirá maior precisão: a obra baudelairiana é a primeira que exprime o que sucede no campo da arte na metrópole de um país em processo acelerado de industrialização. *Mas a explicitação teórica, isto é, conceitual ou tendencialmente conceitual, do que sucedia não se dá entre os contemporâneos de Baudelaire senão que na Viena excluída da febre do progresso.*

Ainda muito jovem, Hugo von Hoffmansthal (1874-1929) fora aclamado pela intelligentsia vienense como poeta lírico. Em 1902, com apenas 28 anos, recebe, com a publicação de *Ein Brief* [Uma carta], outro modo de reconhecimento. A pequena obra, desde então mais divulgada como *Carta de Lorde Chandos*, é concebida como uma correspondência, escrita em 1603 e dirigida pelo filho mais novo do Conde Bath àquele que se tornaria Lorde Virulam, Visconde de St. Albans, nada menos que o famoso Francis Bacon. Era seu pretexto a suposta indagação de Bacon sobre a recente falta de produção intelectual do remetente. A resposta de Chandos enfatiza sua

renúncia à literatura. Começa por recapitular sua condição de antes; nela, “toda a existência [lhe] aparecia em uma espécie de ebriez contínua, como uma grande unidade” (Hoffmansthal, H. von: 1902, 7, 463-4). De repente, porém, sem que houvesse qualquer razão palpável, toda aquela majestosa harmonia estancara e a fantasia que o sustentava se dissipara. A experiência da existência, o que vale dizer, do mundo como *eine große Einheit*, se afastara, como se um poderoso feitiço o trouxesse para um *paradis artificiel*. “Em suma, em termos definitivos, acrescenta Chandos, meu caso é este: perdi por completo a capacidade de pensar ou falar coerentemente sobre qualquer coisa” (id., 465). Não que aceitasse com tranquilidade a perda da antiga magia. No entanto, por mais que se esforçasse, “as palavras de novo me deixam ao abandono” (*die Worte lassen mich wiederum im Stich*) (ib., 467). Daí a conclusão severa e definitiva: tenho a certeza de que a língua em que ainda poderei escrever e pensar, a língua “em que as coisas mudas me falam” não seria o latim, o inglês, o italiano ou o espanhol — por suposto, aquelas que um nobre do século xvii dominaria — senão aquela “cujas palavras não me são sequer conhecidas” (ib., 472).

Embora um germanista fino como David Welberry negue que o núcleo da carta esteja na crise anunciada da linguagem (cf. Welberry, D.: 2009, 121), baste-nos assinalar que desde então o autor abandonou a lírica, em favor do teatro, da ensaística e da composição de libretos de ópera. Não se contesta que a ruptura referida não se limitasse à questão da linguagem, senão que sua ruptura com a lírica era muito mais do que tão só com um gênero literário. Queremos com isso dizer que *A carta* conduz à

revolta da literatura contra a linguagem, comparável, se não mais radical que a revolta concorrente de Gustav Klimt na arte e a de Arnold Schoenberg na música. [A insatisfação ou revolta contra o meio expressivo dominante nas artes se dirigia] contra a condição patológica, a “séria doença” da mente a que alude Chandos, que incidia em uma era racionalista, centrada na ideia de um eu unitário, em controle do sujeito (Nethersole, R.: 2004, 655).

Talvez ainda seja insuficiente considerar o racionalismo responsável pela crise da linguagem e pelo ceticismo quanto à unidade do sujeito. O próprio Broch dava um passo adiante quando falava do “homem derrotado pela agressão das coisas” (Broch, H.: 1975, 121). Ainda assim, a metáfora do homem agredido pelas coisas permanece demasiado ligeira. Impõe-se a releitura de Broch para captar o que está contido na chamada crise da linguagem. Será bastante concentrar-se em seu primeiro capítulo. A burguesia vitoriosa, fosse na condição de empresária, nas metrópoles avançadas, fosse a que adquirira ares e hábitos de aristocrata, estimava a arte decorativa. (Daí o realce que o próprio Broch concedia à opera.) Contra a função subalterna a que as artes haviam sido relegadas, contra o luxo da Paris do Segundo Império, aformoseada pela reforma de seu traçado por Hausmann, levantam-se Baudelaire e o impressionismo:

[...] A nova poesia francesa, inaugurada por Baudelaire, avessa a todo naturalismo superficial e, sobretudo, a toda espécie de romantização e, por outro lado, o impressionismo, uma consequência autônoma dos fundamentos da tradição pictórica, livre de qualquer influência literária, a herdeira certamente legítima do naturalismo, contudo trazendo dentro de si um natural revolucionário e antinaturalista [...] (id., 40).

Ao contrário do modo oblíquo de Hoffmansthal, pois, para ser compreendido, ainda precisava de interpretação, estabelece-se frontalmente na Paris de Baudelaire e dos pintores impressionistas o choque do artista com o burguês, cujo olhar se concentrava na prata de seus empórios. “O artista procura converter e violar o burguês, e sabe, no processo, que é um empreendimento quase desesperado, que o burguês calmamente deixará perecer [...]” (ib., 43). Mas seria romantizar o artista se ressaltássemos apenas seu lado de revolta. Pois sua conduta era mais bem contraditória. Se, por um lado, se opunha aos novos donos do poder, por outro, a leitura do tormento provocado pelo racionalismo nos faz verificar que há um traço comum entre a conduta burguesa e a arte que começa a se indispor contra aquela: a manifestação da crueldade. A passagem de Broch é decisiva:

O burguês pratica sua crueldade, quer consciente, quer, com mais frequência, inconscientemente, diretamente sobre seus próximos, sobretudo se são dotados de menor capacidade econômica; a crueldade do artista, por outro lado, conquanto não menos inconsciente, é sublimada em sua obra. Quanto mais o *l'art pour l'art* se desenvolvia, mais clara se mostrava essa tendência para a crueldade; as pinturas de Cézanne, de Gauguin e van Gogh, os poemas de Baudelaire, em seu tom direto e agudo (e, sobretudo, não em seus temas inofensivos) são cruéis, incondicional e desconsideradamente, revestidos de severidade — tudo na mais pura sublimação (ib., 44).

Em suma, a ruptura da visão unitária e harmônica do eu com o mundo começara a se manifestar teoricamente algumas décadas depois de se expor nas *Fleurs du mal*. Como uma peste que se propaga, a crise, ainda veladamente formulada por Hoffmannsthal, logo se expandirá na mesma Viena, quer pela filosofia da linguagem de Fritz Mauthner, quer pelo nascimento da psicanálise.

Isso posto, já podemos recuar ao início da modernidade poética. [Não se cogitará aqui de desenvolver o que já intentávamos em *Mímesis e modernidade* (1980) senão de compreendê-la sob o ângulo de suas relações com a sociedade.]

Ainda que alguns críticos apontem para certos elementos que Machado teria guardado de Baudelaire, ainda que o próprio Baudelaire tenha tido como forma preferida o alexandrino clássico, de igual usado pelo poeta espanhol, poucos autores podem ser mais diferentes. Sua diversidade principia pela maneira como se referem ao que os cerca. Em Machado, é quase inevitável a presença da natureza ou, em seus artigos em prosa, a irritação com os políticos ou questões de filosofia, pobremente tratados, quase sempre referentes à triangulação entre realidade, sujeito e objeto. Concentremo-nos, por um momento, em Baudelaire.

Enquanto Machado nomeia os políticos que o exasperam ou se singularizam por alguma covardia, enquanto o único homem de bem, publicamente conhecido, Miguel de Unamuno, não será chamado para posto algum, Baudelaire não distinguirá grupo ou profissão: “A burguesia com a qual [...] terá de lidar durante toda a vida será a burguesia retórica, sentimental, comerciante e usurária, que toma o poder na França com a Monarquia de Luís Felipe [...]” (Berardinelli, A.: 1989: 45). Mas a antipatia reservada, respectivamente, a políticos ou a uma classe social, não era produto de mera disposição idiossincrática. A diferença se impunha por si mesma: a burguesia com que Baudelaire se defrontava, embora já fosse a da monarquia restaurada, ainda estava próxima da que combatera com Napoleão, ao passo que os políticos que Machado refere procuram se acomodar à monarquia, pois o governo republicano, na Espanha é de pequena duração — a primeira república persistira por onze meses (a partir de fevereiro de 1873), a segunda (1931-9) — ou é sempre seguida de ditaduras militares que preparam a restauração monárquica. Ou seja, de acordo com a distinção que estabelecemos pelo confronto entre as interpretações de Polanyi e Broch, a Espanha se punha na rabeira das transformações sociopolíticas europeias da segunda metade do XIX. Áustria e Espanha haviam sido igualmente submetidas por Napoleão. Ambas depois conheceram a restauração monárquica. Ambas se encontram agora na retaguarda. Mas a espanhola é a de um império decadente, enquanto o império austro-húngaro ainda será restabelecido, para só ser destruído no fim da Primeira Grande Guerra.

Por efeito da diversidade da burguesia francesa pós-napoleônica e a espanhola, incapaz de se desprender do manto monárquico, as posições assumidas pelos dois poetas não poderiam ser semelhantes. No caso francês, perdida a face heroica, “o universalismo idealista se torna oratória, oficialidade, fanfarra, hipocrisia. Entre todas as artes e gêneros literários, é sobretudo a poesia que reivindica experiências de *singularidade e solidão*. Opõe o *mistério e a profundidade* insondável à racionalidade superficial dos

fatos (ou dos fatos racionalizados)” (Berardinelli, A.: 1991, 133). Ora, conquanto Rafael G. Girardot (cf. Girardot, R. G.: 1969, 38 ss) acentue com razão que a experiência da *soledad* é central na poética de Machado, ainda assim ela se diferencia porque não está contaminada pelo culto do mistério e do esotérico de que acusará a chamada “geração de 27”, da qual sempre se manterá afastado. Por isso, embora Baudelaire e Machado sintam-se incompatíveis com o tempo presente, as motivações sociais de cada um serão diversas.

Ao desgosto com a vida corresponde em Baudelaire o investimento que reserva à literatura, à qual preserva “o poder de fazer novas associações entre as coisas que, na vida, tendem cada vez mais a ‘desintegrar-se” (Hamburger, M.: 1970, 34). Tal aposta havia de supor a capacidade de conquistar uma expressão desbravadora — não se atribui à modernidade poética a crença inane (ou infame) de que a arte seria capaz de salvar alguma coisa. Mesmo frágil, sem condições de estabelecer uma alternativa para a sociedade, a ela caberia olhar para frente, autoconfiante em ao menos resistir à avidez do mercador. De Machado, por enquanto, apenas notemos que seu ensimesmamento o levava a confiar na resistência de poder olhar... para trás. Assim como já notamos que sua lamentação da perda da glória imperial da Espanha não se acompanhava de visão crítica alguma do caráter espoliativo e destruidor de sua conquista, assim também procura seus modelos poéticos nas formas consagradas e populares do romanceiro, das coplas, das *soledades* etc., portanto no passado. O mal-estar com o presente ainda não afeta uma larga parcela do passado. Não haveria, por isso, de imaginá-lo a escrever os pequenos e incisivos artigos de *Le peintre de la vie moderne* (1868). No entanto, por mais circunstanciais que fossem esses pequenos textos, é neles que se encontra a primeira reflexão de peso sobre a modernidade e a arte que aí se aloja. Vejamo-lo brevemente.

O primeiro destaque é uma explosão iluminadora da própria modernidade: “A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a

metade da arte de que a outra metade é o eterno e imutável” (Baudelaire, C.: 1868, 892).

Tendo em conta a obra de seu amigo, o gravurista Constantin Guys (1802-92), Baudelaire formulava que a obra da modernidade é o encontro de duas propriedades antagônicas: o sempre em transtorno e o imutável. A definição, tantas vezes repetida, contudo não deixa de ser problemática. Por sua continuação imediata, verifica-se que Baudelaire não considera o transitório específico da modernidade. Ao contrário, toda pintura — pois é em termos de pintura que ele raciocina — se conforma a seu tempo pelo traje, pelo penteado, mesmo pelo gesto, pelo olhar e pelo sorriso (id., ib.). Se esse é um traço geral e constante, sua diferença específica na modernidade está em que ele aí assume uma relevância particular. Isso explica a própria construção da frase, cujo sujeito inicial é a modernidade, só se acrescentando a ela a questão da arte — “*la moitié de l’art*” — no meio da frase. O que vale dizer, o fugaz e o transitório não concernem de imediato e exclusivamente à arte senão que ao próprio da modernidade.

Depois de feita, a correção parece evidente. Se já o era, nossa perda de tempo terá sido pequena. De uma maneira ou de outra, a Baudelaire cabe o mérito de converter o ritmo frenético emprestado à vida por uma classe cujos valores detestava em caracterização básica de sua própria contemporaneidade (e cada vez mais da nossa). Deste modo, mesmo que inconscientemente, no conjunto dos poemas das *Fleurs du mal*, apresenta uma coletânea de tipos, incomum noutros tempos: o *voyeur*, o dândi, o anônimo na multidão, o receio, ainda que irônico, de que o trabalho regular, do qual tinha horror, fosse uma danação para além do prazo de vida. Esse último supunha a conversão do inferno, sem discriminação entre bons e maus, em condição eterna — por ela, penetrava uma teologia perversa que transformava o fugaz em mera passagem para a eternidade.

A dedução pareceria interessante por assegurar que não estivemos falando do desnecessário. Mas, se assim for, como conciliar a transitoriedade excedente na modernidade com a segunda propriedade atribuída à arte, sua

metade de eterna e imutável? De acordo com a inesperada teologia perversa, a modernidade teria trazido aos homens a experiência mais imediata reservada à humanidade: de um contingente que o “*Squelette laboureur*”, logo depois de passar pela barca de Caronte, saberia que se convertia, no seu oposto, em condição permanente. A modernidade, portanto, fazia com que todos experimentassem aquilo que antes apenas a arte permitia que se experimentasse: o eterno e imutável. Só que o imutável agora enunciado pela arte era o do inferno. (Baudelaire, de repente, aparece como antecipador de *O Anjo exterminador*, 1962, de Luis Buñuel.)

A presença do segundo traço na arte da modernidade, sua metade de eternidade, é mais facilmente explicável pela contradição provocada pela formação tradicional do poeta. Há muito sabemos que a arte não é imutável. Sua imutabilidade é impedida pela permanência da transitoriedade, decorrente de que outros valores e outras configurações sociais estão sempre girando em torno dos valores e configurações diversos. Mas isso atinge a afirmação de sua eternidade? Sim, o atinge desde que a eternidade perde sua raiz religiosa. O que chamamos de eternidade é válido para o tempo de duração de uma civilização. A eternidade é uma noção *sui generis*. Podemos supor que Homero permaneça eterno enquanto houver o Ocidente; pelo menos como tem sido ele experimentado desde que se impôs e, sujeito a metamorfoses, se manteve a herança do pensamento grego. Entendido fora da tradição em que Baudelaire foi educado, o lado eterno da arte concerne ao aspecto duradouro do fugaz.

Baudelaire não pretendia escrever uma página de filosofia da arte. É provável que toda essa divagação lhe parecesse demasiado cansativa.

A especulação acima faz sentido porque deriva do que, sendo a eternidade o calcanhar de Aquiles da conceituação baudelairiana, ela seria o elemento com que Machado poderia estar de acordo. É certo que o poeta espanhol nunca afirmou que a arte fosse ou tivesse parcela atada ao eterno. Mas seu olhar voltado para o passado, sua desconfiança com o transitório da modernidade nos levam a supor que acataria *l'éternel* baudelairiano. Afirmá-

lo, contudo, não o torna, mesmo hipoteticamente mais próximo, pois não podemos imaginar que tolerasse o desdobramento do fugaz nos artigos que ainda compõem *O pintor da vida moderna*. Como pensar Machado a aceitar postulação como: “[...] Há na vida trivial, na metamorfose diária das coisas externas, um movimento rápido que obriga o artista a uma igual velocidade de execução” (ib., 884)? E como pretender que encarasse com simpatia o elogio que Baudelaire reservava a Guys: “A multidão é seu domínio, como o ar é do pássaro, como a água é do peixe” (ib., 895)? Ou supor que acatasse a conformidade da expressão *barbarie inévitable* com *un art parfait*, usada quase no princípio de “*L’art mnémonique*”?

Esta palavra *barbarie*, que veio à minha pena talvez com excesso, poderia induzir algumas pessoas a acreditar que se trata de desenhos informes, que só a imaginação do espectador sabe transformar em coisas perfeitas. Seria compreender-me mal. Quero falar de uma *barbarie* inevitável, sintética, infantil, que muitas vezes permanece visível em uma arte perfeita (mexicana, egípcia ou ninivita) (ib., 895).

É improvável que Machado sequer a entendesse. Independentemente da diferença de sua escala de valores, o poeta espanhol não aparentava ter tido o convívio que Baudelaire usufruía com a pintura. Por isso é possível que a passagem lhe parecesse estranha ou grosseira, pois “*barbarie*”, como a continuação da passagem indicava, era resultante do ultrapasse da *imitatio*.

A última consideração sobre a discordância entre os dois poetas pode ser breve porque se baseia em passagem já discutida. Em “*Über einige Motive bei Baudelaire*”, Benjamin revelava que, ao serem publicadas, *Les Fleurs du mal* não mais dispunham da possibilidade de entrar em contato com a experiência do leitor (cf. Benjamin, W.: 1939, I-2, 608). Mesmo que Baudelaire não o soubesse, sua poesia tinha sua “razão de Estado” (*Staatsraison*) em sua “emancipação das vivências” (id., 615). A metáfora que o autor usava era ousada, mas hoje é bem compreensível. A vida agitada em uma metrópole industrializada impedia que as vivências, isto é, as experiências do momento, do leitor — o entrecruzamento de práticas

momentâneas e valores comuns ao texto e ao receptor — se estendessem até à prática da leitura. Encerrado o circuito vivencial em si mesmo, a comunicação do poema com o leitor passava a depender da troca de *experiências*. O que vale dizer, enquanto abertura da poesia da modernidade, *As flores do mal* manifestam que a poesia deixara de se confundir com uma comunicação branda e reconfortante, com um elemento reequilibrador da dureza ou da monotonia cotidiana, para se converter em meio de contato com o lado abissal da vida. Sua obscuridade não é gratuita. E os abismos não costumam ser claros.

Antes ainda de nos concentrarmos em Machado, vejamos como o curso derivado das *Fleurs du mal* forma uma rede de tradições e como essas várias continuidades alterarão o próprio curso da crítica.

Graças aos trabalhos de dois investigadores modestos, hoje conhecidos apenas por especialistas em Baudelaire, W. T. Bandy e A. E. Carter, dispomos de um material precioso: o repertório da crítica contemporânea a *Les fleurs du mal*. Para que não se repita um levantamento feito há vários anos (cf. Costa Lima, L.: 1980), considerem-se apenas duas apreciações.

Lançado em julho de 1857, um mês depois levado às barras do tribunal de justiça, o livro do poeta recebia em 19 de setembro a reprimenda de Armand de Pontmartin: “[...] Se algumas das poesias de que não tenho nada a dizer pois a justiça já se meteu com elas forem levadas a sério pelas pessoas de gosto e pelas honestas, não seria mais a decadência, seria a orgia [...]” (apud Bandy, W. T.: 1933, 37).

(A passagem é o desenvolvimento de um clichê tão perfeito que parece intemporal: gosto e honestidade são propriedades do mesmo tipo de pessoas, aquilo contra que se põe a justiça ou pertence à imoralidade dos tempos de decadência ou é parte da pura orgia.)

Com o passar dos anos, a condenação das *Flores do mal* torna-se ainda mais firme. Em 20 de julho de 1867, Edmond Scherer compõe uma verdadeira catilinária. Ele tem o mérito de ressaltar que, além da questão temática, que se cifrava na acusação de ataque aos bons costumes, o

problema levantado por Baudelaire estava na própria composição de suas imagens. É o que acentua o trecho:

Suas imagens são quase sempre impróprias. Dirá de um olhar que é “perfurante como uma verruma” (*perçant comme une vrille*). O céu é a tampa negra... Chamará o arrependimento de “a última taverna” (*la dernière auberge*). Os cabelos de sua amante são azuis... A pobre mulher tem as graças do macaco; sua saliva morde... E todas essas belas imagens nadam em uma espécie de obscuridade perpétua! Não conheço autor mais fatigante em ser lido que Baudelaire (apud Carter, A. E.: 1963, 36-7).

Não podemos supor que as dezenas de resenhas deste teor fossem simplesmente cegas ou escritas por miseráveis que não entendiam do que lhes dava alguns trocados; muito menos que o prestígio do poeta se houvesse estabelecido apesar delas. Não, foram as “imagens impróprias” que aos poucos criaram seguidores. No entanto nos deixaríamos levar por uma falsa impressão se presumíssemos que a incompreensão decorreria de sua própria novidade, cabendo ao próprio tempo torná-las atraentes. Dizê-lo seria combater um clichê por outro. A explicação justa foi oferecida por Auerbach, em um de seus últimos ensaios:

[...] Uma palavra deve ser dita em defesa de alguns críticos que desaprovaram energicamente o livro. Alguns deles, não todos, o compreenderam melhor do que muitos contemporâneos e admiradores de depois. Uma obra que expressa o horror é melhor compreendida por aqueles que o experimentaram na carne, mesmo se se enfurecem contra isso, do que por aqueles que nada dão de si fora a manifestação de encanto pela façanha artística. [...] Mesmo a admiração de Flaubert, embora excelentemente formulada, é demasiado estética (Auerbach, E.: 1950, 290).

Ser a incompreensão mais salutar que o “bravo” provocado por meros motivos estéticos significa que à autonomia da arte agora se acrescentava a sensação, quando não a consciência, do choque entre os interesses de classe. Com seu olhar agudo, Auerbach percebia que a admiração estética pode ser

um meio de neutralizar a manifestação dessa consciência. A imagem imprópria é, com frequência, aquela que discrepa do repertório aceito pela boa sociedade. Mas, como surge em um discurso sem forças para abalar uma estrutura social, sua dimensão estética pode ser por si destacada, como maneira de pôr-se fora dos conflitos sociais. A questão levantada pela crítica concreta de Auerbach se torna um dos mais sérios para a teorização da literatura. Não sendo a ocasião de abordá-lo, lembre-se apenas a observação já transcrita de Simmel: entre a vida e a obra que a exprime há a imprescindível mediação da forma. Os riscos que corremos, nós, críticos que procuramos relacionar sociedade e obra, são: (a) vê-las em interação direta, isto é, sem a intervenção da forma, (b) deter-se na forma, ou seja, em seu efeito estético, sem articulá-la ao polo que a motiva. Na impossibilidade de desenvolvê-lo, tomemos um atalho: como foi possível que a modernidade na poesia e nas artes se firmasse e chegasse a se tornar dominante, fazendo com que à arte epigônica se reservasse o desprestígio da expressão acadêmica? Podemos supor que, para aquela vitória, concorreu a combinação de dois fatores: (a) para a burguesia empenhada em seus negócios, pragmática e atenta às combinações políticas da hora, cada vez mais distante de uma ética de cunho religioso — ou de qualquer ética — a indiferença ou a hostilidade que a arte lhe manifestasse era assunto de pouca relevância: por si, poesia e arte não representavam perigo algum a seu poder; (b) à falta de perigo representado pela arte somava-se a presença exitosa do liberalismo. Segundo sua caracterização estrita, o regime liberal supunha o direito de expressão dos cidadãos, sobretudo se não ameaçava a ordem estabelecida. Para seus críticos, que, nas primeiras décadas do século xx, encontravam em Carl Schmitt seu mais agudo (e contraditório) adversário [cf. sobretudo *Die geistesgeschichtliche Lage des heutigen Parlamentarismus* (A situação intelectual do parlamentarismo de hoje), 1923], o regime liberal encontrava no parlamentarismo sua forma representativa por excelência; sob a aparência de uma instituição em que se reuniam os porta-vozes dos diversos interesses da população, a instituição

parlamentar estabelecia a “conversa infinita”, que possibilitava e legitimava o comando do governo pelos grupos economicamente poderosos. O parlamento seria uma espécie de teatro. Com a diferença de que se deveria crer que suas decisões tinham efeitos práticos e não simplesmente cumpriam o ritual do endosso do que já estava estabelecido.

É, em suma, porque não representa nenhuma ameaça ao poder efetivo que a modernidade artística se estabelece. (Por certo, o argumento não explica por que ela se impõe sobre as direções epigônicas. Mas discuti-los aqui não serviria a nosso argumento.) Deste modo a linha aberta por Baudelaire se fortalecerá na França pela incorporação de figuras como Rimbaud e Valéry, alcançando seu ápice na figura socialmente insignificante de Stéphane Mallarmé. Não parece ocasional que a modernidade na poesia comece por um homem sem profissão, um quase marginal, que vivia da herança deixada por um padrasto a quem detestava, e alcance seu pico em um professor de curso secundário, e de uma língua estrangeira. O fato é que eles constituirão o foco do que será o tronco principal da poética da modernidade. Um desvio quase de imediato se estabelece com a obra, longe do hermetismo mallarmeano, caracterizado pelo tom coloquial-irônico de Tristram Corbière (1845-75) e Jules Laforgue (1860-87).

Em Laforgue, cuja influência é bastante reconhecida no primeiro Eliot, à hostilidade aos valores socialmente dominantes se contrapunha a ironia que mascara o desespero. As complicações, por exemplo na aproximação amorosa, são as estabelecidas no ritual de um jogo. No fundo de cada complicação, a regra é a mesma: “(...) *L'amour s'échange / Simple et sans foi comme un bonjour*”. E o que diz da relação amorosa não é alguma rara exceção. Nas ligações humanas, ao menos na aparência, não há regras a serem de fato cumpridas: “*Pas d'absolu; des compromis; / Tout est pas plus, tout est permis*” (Laforgue, J.: 1890, 305-6). E que dizer da proclamada unidade do *eu*, suposta base das convicções morais e da certeza de um conhecimento que não mais necessitaria de fundamento teológico, pois o seu é puramente humano? Embora tenha escrito sua obra muito jovem, pois

morrera com 29 anos, Laforgue não hesita em declarar, em “*Ballade*”, que o eu não passa de uma excrescência cancerosa:

Moi, c'est, dit-on, qu'un polypier fatal!

Algo parasitário, que independe de alguma outorga minha, como acrescenta no mesmo poema:

*Quand j'organise une descente em Moi,
J'en conviens, je trouve là, attablé,
Une société un peu bien mêlée,
Et que je n'ai point vue à mes octrois.*

O coloquial irônico se internacionaliza e encontra em Eliot uma linha que, ao lado de Pound, abre uma trilha da modernidade autônoma da francesa, a qual, por sua vez, abrirá outros caminhos, na poesia de língua inglesa, com William Carlos Williams e Marianne Moore, para não falar da geração anterior de que se tratará no próximo capítulo. As duas figuras capitais, em cada uma das duas linhagens, Mallarmé e Pound, respectivamente, não serão aqui abordadas. Digamos apenas que, se Pound é a figura que mais congrega tradições estrangeiras para o fazer poético, Mallarmé é o que dera o impulso mais considerável à modernidade poética do continente. Com ele, não só o poema incorporaria o tom de um *trobar clus*, de uma obscuridade jamais conhecida na tradição, como, com *Un Coup de dés*, a expressão poética se expande em exploração da espacialidade da página. A agressividade que surgira em Baudelaire de dentro da forma clássica do verso alexandrino e passara a falar a *sotto voce* com Laforgue, converteu-se em Mallarmé em uma espécie de mística profana — profana não só porque desconhecadora de algum centro religioso preestabelecido, como porque não se subordinava a algum outro texto que orientaria sua leitura, a exemplo do que sucede nas místicas sacras. Encerrada a poesia em

si mesma, obscura quase ao ponto da indecifrábilidade, convertendo o antagonismo ao mundo de fora em indiferença, Mallarmé, ao mesmo tempo que abre um novo horizonte para o poético, a verbo-espacialidade de *Un coup de dés*, torna mais difícil sua convivência com a sociedade que despreza. Com Mallarmé a autonomia da arte passa a ser mais bem nomeada como autarquia — mais do que livre de mecenas, ela se torna uma instituição em si mesma. Mas como uma instituição pode se manter por si mesma se ela não se sustenta em algum poder ou não engendra um poder próprio? A pergunta apenas acentua o impasse que se abre para a arte da modernidade. Não estranhe o salto no tempo que daremos: em um de seus últimos ensaios, Haroldo de Campos tinha a lucidez para dizer: “Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido” (Campos, H. de: 1997, 268). (Mas não é a própria arte que propõe a pergunta: que sentido ela ainda pode ter?)

Ora, a perspectiva utópica contemporânea se dissipou em dois momentos: 1. De modo restrito, isto é, apenas para umas poucas mentes bem antenadas, que cedo verificaram que a revolução russa de 1917 degenerara na ditadura stalinista e que, bem mais tarde, o mesmo se verificara na América Latina, em Cuba. No primeiro caso, ressaltos os nomes de André Gide (*Retour de L'U.R.S.S.*, 1936, e *Retouches à mon retour*, 1937) e M. Merleau-Ponty (*Humanisme et terreur. Essai sur le problème communiste*, 1947). À medida que o reconhecimento do fracasso da utopia se restringia a uns poucos e, ademais, se denunciavam as publicações financiadas pelo serviço secreto norte-americano, a vanguarda, embora já sem ímpeto, mantinha sua presença. 2. De modo amplo, aquele em que à inesperada queda do muro de Berlim (novembro de 1989) correspondeu o esfacelamento do bloco soviético — único caso que se conhece de um império que se esfarelou endogenamente.

Estou seguro de que Haroldo de Campos se referia a esse segundo momento. A partir de então, a pluralidade das direções assumidas pela modernidade poética veio acompanhada da sensação de que a tradição da

negatividade se reduzia a um gesto de resistência de uns poucos, que não só não incomodava aos gerentes do statu quo, senão que podia, por um atalho antes imprevisto, servir de aperitivo para o mercado. Para não me demorar nesse desvio, recorro a uma passagem de Benjamin que o próprio Haroldo de Campos soube localizar: “Mallarmé [...] empregou pela primeira vez em *Un coup de dés* as tensões gráficas da publicidade (*Reklame*) na figuração da escrita (*Schriftbild*) (Benjamin, W.: 1928, IV-1, 102). E reconhecia “patente a atualidade da descoberta daquilo que Mallarmé, monadicamente, [...] deu a público” (Campos, H. de: op. cit., 259).

Sem deixar de ser correta, há uma alternativa menos agradável a considerar: à medida que não temos nenhuma perspectiva utópica, porquanto o “projeto totalizador da vanguarda” mostrou-se inviável, a aproximação mallarmeana da plástica publicitária passou a oferecer uma via excelente para a cooptação do que se apresentara como vanguarda. O artista, sobretudo o que trabalha com artes plásticas, encontrou um caminho rápido e tranquilo para sua reconciliação com a sociedade. A essa alternativa já se referia Berardinelli ao ressaltar:

Assim como outros estilos radicais, o radicalismo lírico moderno terminou por revelar uma disposição à reprodutibilidade e à função decorativa particularmente pronunciada e surpreendente. Nas artes visuais, esse processo é ainda mais evidente. A arte aplicada e o desenho industrial seriam impensáveis sem a contribuição da arte abstrata e informal, de Mondrian a Pollock (Berardinelli, A.: 1994, 87-8).

Este é o drástico dilema a que a poética da modernidade se vê exposta — com ela, todos aqueles que, tendo estado vinculados a uma das faces da vanguarda, têm durado além de seu fim.

Embora ao preço de ainda adiar a abordagem de Machado, não seria correto encerrar esse sumário sem chamar a atenção para outro importante aspecto seu. Assim como a configuração poemática foi radicalmente afetada pelo estabelecimento da modernidade, não só do ponto de vista de constituição da forma como da comunicação com o público, assim também

sucedeu com a atividade crítica. Não é ocasional que Auerbach observasse a poesia de Baudelaire ser mais bem sentida pelos que a criticavam. Ou seja, enquanto se estabelece o hiato entre os valores compartilhados pelo estrato de leitores da sociedade crescentemente industrial e a instigação crítica portada pela obra, a atividade crítica não mais pode funcionar como fora até então. Até aquele momento, a crítica fora um meio de intermediação entre o escritor e o público. O crítico era, ao mesmo tempo, o que anunciava o aparecimento de uma obra nova e o que funcionava como “juiz de arte” (na história da língua alemã, sabe-se que antes da difusão do termo *Kritik*, por efeito das três Críticas de Kant, e de seu derivado, *Kritiker*, a expressão usual era exatamente *Kunstrichter*). Em lugar dessa função mediadora e judicativa, a crítica vê-se obrigada a assumir um papel muito mais específico: procurar estabelecer em que consiste a arte.; em levar a cabo sua teorização. Como é costumeiro, tal desdobramento não se dá sincronicamente nem ao cume Mallarmé, nem aos impressionistas. A transformação do *Kunstrichter* no que teoriza e analisa dá-se primeiro no campo da pintura, por nomes como os de Konrad Fiedler, Alois Riegl, Wilhelm Worringer, Aby Warburg, Erwin Panofsky. No caso da literatura, com as raras exceções de o primeiro Lukács e de Benjamin, sua teorização só veio a se cumprir nas décadas de 1960 e 1970. Ela teve por centro a França e a Alemanha, desdobrando-se através das grandes universidades norte-americanas.

Assim como Baudelaire era com frequência rejeitado pelos que cobriam as novas publicações, e daria lugar a um leque de direções, assim também a teorização tardia da literatura deu lugar ou a extravagâncias ou a desentendimentos flagrantes. Desentendimentos não por divergências conceituais, a exemplo da ênfase na imanência estrutural versus o papel concedido ao leitor ou ao efeito da obra; essas seriam inevitáveis e, porquanto o analista não dispõe de meios de verificação reservados às ciências “duras”, duradouras. Desentendimento no sentido mais primário do termo: atualizado por aqueles que entendem a teoria como a constituição de um sistema abstrato, pronto para ser “aplicado” sobre suas vítimas, as obras.

Embora a drástica mudança de conduta sofrida pela crítica servisse de explicação para tais casos, não deixa de surpreender constatá-lo em um crítico de qualidade como o italiano Alfonso Berardinelli, pois, profissional na Europa, teria melhores condições de entender a transformação que se operava. Mas não é o que sucede. Em ensaio de 1993, acrescentado à versão brasileira do seu *La poesia verso la prosa*, declara que coube à cultura francesa “dos anos 1960 em diante [...] rebaixar tanto o romance quanto a poesia, em proveito da crítica e da escrita filosófica, pós-filosófica e teórica. Quanto menos poesia e narrativa se escreviam, mais grandiosas, sugestivas, difusas e internacionalmente influentes se tornavam a crítica e a teoria literária” (Berardinelli, A.: 1993, 16). Sem que, pessoalmente, eu nunca tenha sido adepto do modelo de crítica francesa — antes de 1980, a grande influência que recebia era da antropologia de Lévi-Strauss, que chamava a crítica estruturalista de seu país de “science fiction” — a diatribe de Berardinelli parece prolongar o ressentimento italiano contra a dominação francesa de séculos passados. De fato, entretanto, ela não se limita aos franceses, pois ainda inclui o livro de Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (1956). Criticava que Friedrich reduzisse a modernidade a um único padrão “estrutural”. Ainda que a carga posta no termo “estrutura” fosse arbitrária, porque Friedrich, pela data de publicação de sua obra, empregava “estrutura” no sentido usual, e nada tem a ver com o que farão os franceses, nem por isso Berardinelli deixava de ter razão em afirmar que Friedrich via a modernidade reduzida a uma de suas vertentes. Apenas deveria ter em conta que se tratava de uma primeira sistematização. Quando efetua a sua, Berardinelli já tem um lastro estabelecido e pode ampliá-lo. Mas, se se considerarem obras como a de um Friedrich e a sua pela falta de que se ressentem de nomes importantes, então *La poesia verso la prosa* seria mais justamente criticável por ser muito menos ampla que *The truth of poetry*, que Michael Hamburger publicara em 1970. Sua diatribe contra Friedrich contudo se atenua ao longo de seu livro, pelo reconhecimento de passagens capitais do romanista alemão. O que, de fato,

não se justifica, é seu furor contra a crítica e a teoria francesas. Ele não só é descabido, como tende a desempenhar um papel particularmente negativo em um país avesso à reflexão teórica de qualquer ordem, como o Brasil.

A drasticidade que a reflexão assumiu a partir do momento em que se passou a destacar a obra de Mallarmé, ainda estava distante da Espanha em que Machado agia. Ao começarmos a tratar do poeta espanhol, economizaremos muitas palavras se repetirmos que, embora o autor tenha vivido depois de Baudelaire, sua obra *habita um tempo anterior* ao das *Flores do mal*. A experiência de poesia em Machado ainda não se confunde com a da poesia da modernidade.

1.4. ANTONIO MACHADO ANTE A MODERNIDADE

Por sua data de nascimento, 1875, o sevilhano, que logo entretanto passaria a viver na região castelhana, Antonio Machado, era contemporâneo da chamada “geração de 98” e do modernismo. A crítica espanhola se empenha em diferenciá-los. Sumarizemos seu argumento, antes de contrapô-lo à apreciação mais justa de Rafael Gutiérrez Girardot.

De acordo com a historiografia literária espanhola, a “geração de 98” é motivada pela constatação de que a Espanha majestática, senhora de um império que se estendia das Américas às Filipinas, subsistia agora tão só nos manuais de história. Seus participantes por isso mesmo sobretudo se destacam como ensaístas: Azorín, Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Unamuno. O modernismo, de sua parte, tinha um cunho decididamente estético e literário, tendo como principal nome o nicaraguense Ruben Darío (1867-1916). Ainda conforme a versão oficializada, ao passo que os ensaístas de 98 procuram sacudir a Espanha de seu torpor, os modernistas, ligeiramente anteriores — o célebre *Azul* de Ruben Darío fora publicado em 1888 —, ganham renome na Espanha por seu preciosismo lexical e temático, com a volta de figuras mitológicas, por seu tom apolítico e esteticista. Fora de suas diferenças, os participantes de uma e do outro supunham um tom decadentista que se imprimiria sobre as opções do poeta.

Girardot, cuja capacidade analítica chega a espantar entre os hispanistas do século xx, mostra que a distinção se impusera na Espanha como maneira de manter a distinção entre reinóis e ex-colonizados. Em vez pois de separar a geração espanhola de 98 e o modernismo de proveniência hispano-americana, é preferível entendê-los reunidos, como propunha Federico de Onís: “O modernismo é a forma hispânica da crise universal das letras e do espírito que inicia por volta de 1885 a dissolução do século xix”, com a ressalva fundamental de que não se tratava de passagem de século senão que decorrente “da expansão do capitalismo e da forma burguesa de vida” (Girardot, R. G.: 1987, 28). É essa expansão que explica a influência da literatura francesa naquela Espanha de fim do xix. Portanto, de acordo com o ensaísta colombiano, Antonio Machado simplesmente se integrava no acervo da alta modernidade, cuja presença, além da Inglaterra, a ser considerada no próximo capítulo, ainda se estendia pela Itália de Umberto Saba, G. Ungaretti, E. Montale, S. Quasimodo, pela Alemanha de Stefan George e Gottfried Benn. Procurar-se-á mostrar, a partir de agora, que, sendo justa a correção de Girardot, ela ainda falha por, considerando a modernidade como um tronco uno, não verificar que a obra do poeta espanhol tinha uma configuração que, não sendo mais a do romantismo, não se integrava na esteira baudelairiana.

Feitas ou anunciadas tais retificações, apenas nos aproximemos do que caracteriza a obra de Machado, vendo-a em relação a seus contemporâneos.

Por toda a vida, Machado teve uma estima reverencial por Unamuno. Não chega a ser despropositado dizer-se que a retidão ética do ensaísta tenha pesado no republicanismo inteiriço do poeta, daí se inferindo que sua admiração o tornava próximo da “geração de 98”. Não obstante, Ricardo Gullón abre um importante simpósio sobre Machado acentuando que ele é “un poeta modernista, absolutamente modernista” (Gullón, R.: 1994, 23). Sua extrema convicção, contudo, se apoia em razões tão vagas e gerais que não representou um ganho para a crítica ter ele se afastado da interpretação corrente. Ela se sustenta em a poesia de Machado caracterizar-se por “o

simbolismo, a inclinação ao uso de elementos mitológicos e, por último, a convicção e apresentação da alma humana como uma dualidade, como uma multiplicidade, a multiplicidade do ser [...]” (id., ib.).

Ante tais argumentos, os contrários de Vila-Belda seriam mais pertinentes caso não procurassem respaldar o sem sentido da antipatia da geração de 98 versus o hispano-americanismo modernista:

[...] Mediante o cotidiano (Machado) propõe um novo modo de representação que se opõe abertamente às propostas dos modernistas: frente ao cosmopolitismo parisiense, o localismo do campo soriano, frente à musicalidade e o exotismo, a simplicidade da rima e a repetição de imagens cotidianas; frente à linguagem sofisticada, o uso de expressões camponesas (Vila-Belda, R.: 2004, 15-6).

Se a oposição entre cosmopolitismo e localismo não derivasse em incompreensão da presença da metrópole na poesia da alta modernidade, a analista poderia ter aproveitado a fixação da tópica tradicional em Machado. Décadas antes, Luis Cernuda já negava o caráter de modernista na poesia de Machado, sem que para isso sentisse a necessidade de aproximá-la dos escritores *castizos*: “Por isso mesmo, o que talvez tenha interesse seja indicar algum dos momentos raros em que sua poesia se aproxima do modernismo, como na composição LII (*Fantasia de una noche de abril*)” (Cernuda, L.: 1957, 108). Mas não ia além disso. E, como o intimismo do poema citado pouco se diferencia do tom dominante em sua obra de estreia (*Soledades*, 1903), antes importaria para a tese contrária, se ela não fosse igualmente equivocada. Pode-se então alegar que a convergência com a linhagem de Darío estivesse no respeito à tradição, aliado à exploração sonora à maneira de Verlaine, ainda encontrada no *Soledades*. Mas já em junho de 1914, Machado desmentia que sua poética, mesmo no princípio do século, tivesse a ver com o mote verlainiano — depois de transcrever versos não incluídos em sua obra de estreia, argumentava: “Tal era minha estética em 1902. Não tem nada que ver com a poética de Verlaine. Tratava-se simplesmente de pôr

a lírica dentro do tempo e, na medida do possível, fora do especial” (Machado, A.: 1912-26, II, 1170).

Considerando que a insuficiência da antítese entre os dois movimentos se reflete fortemente nas propostas de interpretação da poética de Antonio Machado, será decisivo ver como ele concebe os poemas que então compõe.

Um traço imediato é a proximidade que mantém com a tradição. Mesmo tendo em conta as modificações que serão introduzidas desde a primeira edição de *Campos de Castilla* (1907), Machado nunca abdicou de formas de estrofação da antiga poética espanhola. E, pensando em sua posição quanto à modernidade poética, não se há de esquecer que o respeito ao antigo, sendo evidente na versificação baudelairiana e mais ainda na produção de W. H. Auden, não se estendia ao uso de formas de extração popular, correspondentes ao romance, às coplas, às *soledades*, ao *cante hondo*, bem como de sua predileção pela disposição narrativa — não é acidental que defina a poesia como “*canto y cuento*” [(“*Canto y cuento es la poesía./ Se canta una viva historia,/ contando su melodía.*”) *De mi cartera* II] (Machado, A.: 1917-30, I, 663).

De maneira mais precisa, acentua-se que o passado poético espanhol que mais lhe importa é o medieval — não por acaso anterior à Contrarreforma. Mas a respeito há certa indecisão a ser resolvida. No começo de “*Mis poetas*”, publicado na seção “Elogios”, que se apresenta na primeira edição de suas *Poesías completas* (1917), Machado declarava:

*El primero es Gonzalo de Berceo llamado,
Gonzalo de Berceo, poeta y peregrino,
Que, yiendo en romería acaeció en un prado,
Y a quien los sabios pintan copiando un pergamino*
(Machado, A.: 1917, I, 600).

A questão é suscitada pela afirmação “el primero”, que, integrando a seção “Elogios”, daria a entender que outros se seguiriam, que então seriam os

amigos que nomeia Miguel de Unamuno e Juan Ramón Jiménez, nos poemas CLI e CLII. Ainda que essa tenha sido sua intenção, a hipótese levantada por Vila-Belda (op. cit., 52) permite admitir que Berceo é “*el primero*” por outra razão: Em *Los milagros de nuestra señora*, pela primeira vez, na lírica castelhana, se nomeava como seu autor, já na segunda estrofe de sua “*Introducción*” :

*Yo, el maestro Gonzalo de Berceo llamado
Yendo en romería acaecí en un prado
Verde, y bien sencillo, de flores bien poblado,
Lugar apetecible para el hombre cansado*
(Berceo, G.: cerca da metade do século XIII, 21).

Como reconhecimento ao autor que se automeava, Machado empregava sua “imitação como recurso estilístico” (Vila-Belda, R.: 2004, 52), ademais porque nele “encontra(va) o poeta que busca(va) identificar-se com o povo” (id., 70).

A razão alegada para a anterioridade de Berceo, contudo, não se choca com a clara predileção concedida a Jorge Manrique (1440-79). Em carta a Ortega y Gasset, de 17 de agosto de 1912, Machado, antecipando-se por sinal a Borges, que viria a acusar a pobreza da literatura espanhola, dizia:

Creio que a lírica espanhola — *com exceção das coplas de Don Jorge Manrique* — vale muito pouco, pouquíssimo. [...] A lírica espanhola não tem uma veia própria nem nunca bebeu na água corrente. A árvore de nossa lírica só tem uma fruta madura: as coplas de Don Jorge (Machado, A.: 1912b, II, 1512, grifo meu).

Alegue-se que o juízo de Machado era menos produto de um gosto refinado do que derivado de sua concepção do poético, com a explícita restrição a Góngora e Quevedo. Mas é detalhe ocioso. Importa, sim, destacar observação de Pedro Salinas. Sem que seus juízos estéticos coincidissem, no

entanto assentiam no realce das coplas de Manrique. Referia-se Salinas às coplas 16 e 17, de que transcrevo a primeira:

¿Qué se hizo el rey don Joan?

Los Infantes de Aragón

¿qué se hizieron?

¿Qué fué de tanta galán,

¿qué de tanta invención

que trujeron?

¿Fueron sino devaneos,

qué fueron sino verduras

de las eras,

las iustas e los torneos,

paramentos, bordaduras

e çimeras?

(Manrique, J.: 1960, 96-7).

Antes de referi-las, Salinas já mostrava sua sensibilidade crítica ao notar que Manrique não se diferenciava por seu conteúdo conceitual, pois o que as *Coplas* apresentam é “o pensamento tradicional da morte no século xv” (Salinas, P.: 1947, 135). Desconsiderando, como qualquer outro autor medieval, questões de invenção, Jorge Manrique chegava à perfeição do que Eliot chamara de *objective correlative*. Pois “há nestes 24 versos um tremor, um estremecimento que os distingue e os separa de todos os demais da elegia, tremor carnal, o tremor da sensualidade, o tremor dos prazeres dos sentidos” (Salinas, P.: id., 176). Machado e Salinas aqui se punham de acordo porque as imagens de Manrique nada devem à conceitualidade ante a qual Machado sempre se manterá suspeito.

Se o autor de *Soledades* destacava Manrique como poeta, na condução de seu verso era mais amplo seu endosso à construção medieval. Como já se assinalou, entre as modalidades de estrofação, destacava a do romance. A julgar pelo seu mais famoso e controverso, “*La Tierra de Alvargonzález*”,

importava-lhe menos seguir sua disposição métrica — “[...] uma sequência de versos de dezesseis sílabas com assonância em monorrima, em substância a mesma versificação das gestas medievais” (Menéndez Pidal, R.: 1928, 18) — do que seu caráter de “poemas épico-líricos breves que se cantam ao som de um instrumento, seja em danças corais, seja em reuniões destinadas simplesmente ao recreio ou para o trabalho em comum” (id., 7).

É com surpresa que verifico que, enquanto Salinas louva a feitura de “*La Tierra de Alvargonzález*”, antes concordo com Cernuda, que nele encontra um fracasso [“É nebuloso e vago, e o leitor se perde por seus versos como o viajante pelo campo sob neblina” (Cernuda, L.: 1957, 114)]. Mesmo discordando de Salinas, contudo, não se deixa de reconhecer a engenhosidade (bastante retórica) de sua argumentação:

[...] Anterior a todos os escritores, como é a terra castelhana anterior à poesia que nela se criou, e como é o Gênese fundação de todas as terras. Romance original, das origens, preocupado com o primeiro do homem, com o primordial de sua natureza, com seu trágico destino de desavenças (Salinas, P.: 1958, 326).

Esteja certo ou não quanto a seu valor poético, Salinas acertava em qual teria sido seu propósito: “[Machado] aceitava o hereditário, o secular desta composição, sua missão narrativa, seu assunto lendário, para que, através do comum, alcançasse o excepcional” (id., ib.). Não deixa de ser curioso que os traços que destacava como procurados por Machado, se não coincidiam, pelo menos estavam bastante próximos dos que o levavam a manter-se afastado da geração mais nova, em que Salinas se integrava. No pequeno texto que antecedia a seleção de poemas com que participava na antologia organizada por Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, Machado declarava com a sinceridade que o caracterizava:

Sinto-me [...] algo em desacordo com os poetas de hoje. Eles propendem a uma destemporalização da lírica, não só pelo desuso dos artifícios do ritmo, senão, sobretudo,

pelo emprego das imagens em função mais conceitual que emotiva (Machado, A.: 1934, 152-3).

A passagem serve de ponto de partida para a verificação das razões particulares que dará de seu afastamento de figuras expressivas da modernidade espanhola — pois, ainda que dela não iremos tratar, a chamada “geração de 1927” dessa sim fazia parte. Ao cotejá-las, veremos que os motivos são coerentes, quando simplesmente não se repetem. Assim, em curta nota, referente a Juan Ramón Jiménez, de 1^o de maio de 1917: “Sua lírica — de J. Ramón — é cada vez mais barroca, ou seja, mais conceitual e, ao mesmo tempo, menos intuitiva. [...] Em seu último livro, *Estío*, as imagens abundam, mas sob a cobertura de conceitos” (Machado, A.: 1917 a, II, 1190). Em setembro do mesmo ano, alude a Verlaine, sem sequer se dar ao trabalho de reiterar o que lhe repugnava no seu melodioso chavão *De la musique avant toute chose*, apenas dela declarando que “soa a velha música” e que a compara à filosofia de Bergson (?). No fim da nota, por certo muito ligeira, aproxima Góngora de Mallarmé, reunidos por seu desprezo: “Mallarmé foi um conceptista imaginativo” (Machado, A.: 1917 b, II, 1194).

Dentro das categorias que desdenhava, lançando-as sem maiores explicações dentro do mesmo saco, recorre com frequência à oposição entre conceito e intuição e associa a presença daquele à proliferação das metáforas (!). É neste emaranhado que o chileno Vicente Huidobro é aproximado do que dissera de Jiménez e Mallarmé:

Sob a policromia das imagens dos poetas novíssimos adivinha-se um jogo arbitrário de conceitos, não de intuições. Tudo isso será muito novo (se o for) e muito engenhoso, mas não é lírica. [...] As metáforas não são nada em si mesmas. [...] Se entre o falar e o sentir houvesse perfeita comensurabilidade, o emprego das metáforas seria não somente *supérfluo*, senão que prejudicial à expressão. Mallarmé viu essa verdade pela metade. Viu-a de modo claro e o diz expressamente: *parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement*; mas em sua lírica, e ainda em sua preceptiva, adverte-se a crença

supersticiosa na virtude mágica do enigma. [...] Silenciar o nome direto das coisas, quando as coisas têm nomes diretos, que estupidez! (s/d.; II, 1207-09).

Embora a hipótese de que pudesse haver perfeita transparência entre o nome e a coisa fosse absurda, ela mesma evidencia como Machado estava distante da modernidade. A questão ainda poderia ter sentido enquanto vivências usuais e o poema estiveram próximos. Mas no momento em que se rompe a aproximação, a metáfora inédita passa a fazer parte da expectativa imediata; com ela, da experiência de choque.

Se aproximarmos as passagens que temos comentado, notaremos que o repúdio da metáfora, que parece a Machado ociosa, se conecta à repulsa da imagem originada nas vizinhanças do conceito. (Não é precisamente esse o sentido de declarar que Mallarmé foi um “conceptista imaginativo”?) E se pensássemos, conquanto de passagem, na reflexão que Hans Blumenberg desenvolveria, no fim da vida, sob o título de metaforologia, deveríamos diferenciar entre uma metáfora de fato supérflua, que declara, de modo aproximativo, o que o conceito afirma com precisão, e aquela que estabelece uma aproximação significativa de um conceito ainda em processo de feitura; melhor ainda com a que não cabe em conceito algum (cf. Blumenberg, H: 1998). Muito embora Blumenberg desenvolvesse a distinção tendo em conta o desdobramento do horizonte científico, não seria difícil trazê-lo para o campo estético. Assim, em favor de Machado, poder-se-ia por certo dizer que ele tinha razão em hostilizar a ebbriez metafórica presente entre os surrealistas ou, a seu lado, por exemplo, em García Lorca. Sua repulsa, contudo, era demasiado rudimentar, explicando-se pela atrofia filosófica que o cercava. Como não iremos além na questão, reitere-se que, sem a distinção proposta por Blumenberg, nos manteremos no horizonte da crítica que Edmond Scherer fazia à metafórica das *Flores do mal*. O reparo, contudo, não deve deixar de lado uma observação justa (e até hoje pouco frequente): é fato que, não só em sua poesia como em sua prosa, Mallarmé tinha uma atração especial pela sintaxe tantas vezes desnecessariamente arrevesada. O

que Machado chamara de sua *creencia supersticiosa en la virtud mágica* poderia talvez ser mais bem designado como inclinação por uma mística profana. Seja como for, a distância que Machado estabelecia quanto a Mallarmé e aos poetas espanhóis da geração de 1927 não decorria apenas do gosto pelo mistério e da sintaxe rebuscada do primeiro ou das imagens que considerava inválidas de Guillén, senão que era muito mais absoluta. O que não significa que a postura de Machado se confundisse com o subalterno romantismo espanhol ou com sua vertente sentimental francesa. A ocasião que ele teria tido de sistematizar sua posição quanto às poéticas com que se defrontava, ou seja, o texto que compunha para assumir uma cadeira na *Academia de la lengua*, lamentavelmente nunca foi terminado, mesmo porque sua posse não se concretizou. Teremos de aproveitar a versão provisória que elaborou em 1931.

Ressaltem-se, em primeiro lugar, os motivos que apresenta de sua oposição cabal ao romantismo:

Sim, o individualismo romântico é idealista e cordial, se estende além da razão, mas crê nela, exalta o sentimento até esgotá-lo ao pretender lhe dar a difusão infinita das ideias. [...] Quando o espírito romântico desfalece como um atleta que esgota sua energia na mera tensão de seus músculos, somente se salva o culto ao eu, à pura intimidade do sujeito individual. [...] E o problema da lírica, em sua relação com a linguagem, se complica. Porque a linguagem humana se formou em diálogo e polêmica com o mundo exterior e já é inadequada à introversão romântica (Machado, A.: 1931, II, 1785).

É evidente que, vendo o movimento a princípio com simpatia, o poeta discordava quando o romantismo se reduzia ao âmbito do sujeito individual, privando-o do contato com seu entorno. Nessa restrição, Machado encontrava o sinal de inequívoca decadência. É nesse duplo e antagônico curso que Antonio Machado identifica sua obra. Adiante-se, pois, que o autor de *Soledades* era simpático à direção primeira do romantismo, dela se afastando pela deriva que o romantismo assumira. Sua oposição, portanto, à metáfora inusitada, à obscuridade da poética da modernidade não era

indício de alguma filiação à trivialidade a que o romantismo se reduzira, e não só na Espanha.

A recorrência ao discurso não terminado foi necessária para que o levantamento das oposições de Machado à direção poética de que discordava não levasse o leitor a confundir o que consideramos como sua pré-modernidade com algo hostil à alta modernidade. Isso posto, voltemos às intervenções mais curtas.

Em outro trecho de fragmento já citado e incluído em *Los complementarios*, depois de chamar San Juan de la Cruz de “talvez o lírico espanhol mais profundo”, acrescenta que nele “a imagem aparece por um súbito incremento da torrente do sentir apaixonado, e, uma vez criada, é, de sua parte, criadora”, nesse interagir de paixão que intensifica a imagem e da imagem que incrementa a paixão. Dessa maneira, o lírico místico se distingue dos “poetas conceituais e barrocos que surgirão mais tarde, quando, na realidade, a lírica já morreu!” (Machado, A., II, 1211).³

Considerando as duas últimas reflexões, Machado acerta pela metade. De fato, a imagem que considera legítima não é a que se prende, por uma emotividade de momento, ao eu individual. Mas, entre o negativo conjuntural e o negativo barroco, que chama de conceitual (quando seria preferível chamá-lo de cerebral), há a zona afirmativa da imagem que Machado não conseguirá definir. Nos termos como põe a questão, a imagem se estabeleceria entre certa zona da margem emocional e a margem cerebrina contrária. Se a emocionalidade supérflua seria a de Vigny, Musset, Lamartine, a cerebrina seria a de Góngora, Quevedo, Calderón. Vejamos se esse mapa um tanto difuso ainda se esclarece.

Fragmento imediato ao anterior, mostra a seriedade com que Machado encarava o problema. Mas sua formulação não é melhor:

[...] No século XIX, com os românticos e, depois, com a lírica simbolista e, sobretudo, com a música de Wagner, a arte chegou, talvez, à máxima ilusão de sua importância. Mas dir-se-ia que hoje a arte busca, por si mesma, um lugar subalterno. [...] O poeta já duvida

de seus valores emotivos, e diante dessa desestima do sujeito, cai no fetichismo das coisas (Machado, A.: II, 1214).

Não nos detenhamos na importância atribuída a Wagner nem tampouco procuremos saber quais os românticos que Machado exaltaria. É admissível que o autor pressentia com razão que a direção da arte mudara drasticamente nas primeiras décadas do século xx. Não é menos certo, porém, que a afirmação de que a dúvida do artista sobre se *el centro del universo está en su propio corazón* nos faz antever que o cerne da pré-modernidade de Machado permanece bem distante da dilaceradora *experiência* baudelairiana.

Sem que tenhamos feito um levantamento exaustivo das aproximações e divergências que nos conduziriam a localizar a posição de Machado quanto à modernidade, aproximemo-nos de seu final. Destacamos passagem que poderá parecer apenas escolar. Ela se refere de maneira quase desdenhosa a Proust e a Joyce, comparados a “dois frutos maduros e tardios — mais bem diria retardados — do espírito oitocentista”. A continuação se torna cada vez mais espantosa:

Para Proust, este grande epígono do século romântico, o poema ou o romance — o romance não é um poema degenerado? — surge da lembrança, não da fantasia criadora, porque seu tema é o passado que se acumula na memória, um passado destinado a perder-se, se não se rememora, por sua incapacidade de converter-se em porvir. [...] Se a obra de Proust é o poema da memória, a obra de Joyce pretende ser o poema da percepção [...]. Exigir inteligibilidade a essa obra carece de sentido, porque a linguagem não tem nela nada a comunicar. As palavras, às vezes, se reúnem em frases que parecem significar algo logicamente, mas logo observamos que se associam ao acaso ou em virtude de um mecanismo diabólico. [...] No *Ulisses* de Joyce [...] o sujeito se fragmenta, se corrompe e se esgota por excesso de subjetivismo (Machado, A.: II, 1787-9).

Embora a recusa seja de um e de outro, as razões são específicas a cada autor. Proust, ainda aceitável, seria um fino psicólogo, *con una panorámica*

visión agonizante. Seu defeito estaria em não anunciar algum futuro. Seu infortúnio seria o do decadentismo. Em Joyce, de sua parte, de tal modo as palavras perdem o sentido que, com ele, a *pesadilla estética se hace insoportable* e, por isso, paradoxalmente, *el despertar se anuncia como cercano*. Em suma, de um, mantendo-se preso ao passado, o futuro se fechara, do outro, de tal maneira as palavras perderam o horizonte semântico, que tamanho desastre anunciaria a necessidade do advento do futuro. Para um admirador de Machado, sua incompreensão, embora mantida em um texto privado, é lamentável. Não deixa, porém, de ser estranho que Machado sequer desconfiasse que o diagnóstico que apresentava explicitava por que tinha de discrepar da geração que sucedia à sua: era a própria ambiência de Espanha que não lhe permitia entender Proust e manter-se mergulhado nas sombras de um tempo moribundo. Como ele próprio dizia no provérbio xxxviii de “*Proverbios y cantares*”, incluído em *Nuevas canciones*:

Mas el doctor no sabía

Que hoy es siempre todavía.

Porque para ele, contemporâneo de uma república em vésperas de sua agonia, o que vivia *agora (hoy)* era sempre um *ainda (todavía)*, não conseguia atinar a razão de não haver futuro em *La recherche*. Tampouco conseguiria supor que o que dizia contra o *Ulysses* — “cuando una pesadilla estética se hace insoportable, el despertar se anuncia como cercano” (op. cit., 1789) — em breve se converteria contra si, sob a forma de um pesadelo do dia a dia. Duas incompreensões estéticas são, por conseguinte, provocadas pelo próprio travamento espanhol, resultantes, como dizia Girardot, da manutenção de “dois estamentos residuais da ordem feudal [...], o Exército e a Igreja” (Girardot, R. G.: 1987, 90). Esse congelamento no tempo impede Machado de compreender dois efeitos da instabilidade sociomental que se formulam em Proust e em Joyce. Para eles, a instabilidade do presente

precipita explorações de sentido contrário: a procura de reviver o passado ou parodiar sua capa falsamente prestigiosa. Em um “*hoy [...] que es siempre todavía*”, há limites que Machado não pode transpor.

A impossibilidade de compreender o bloqueio em que seu país se achava se volta para o impasse que percorre sua obra poética. Procuremos concretizá-la pela análise de uma curta reflexão, intitulada “*Heterogeneidad del ser*”, tendo por subtítulo “*espacio y tiempo*”, escrita em Baeza, em 4 de dezembro de 1915.

Em uma de suas incursões filosóficas, discute Machado a ideia kantiana de tempo e espaço como formas puras da intuição sensível. Kant as considerava formas puras por serem condições transcendentais, isto é, aprioristicamente dadas. Talvez devido a seu pobre autodidatismo, Machado não aceitava que tempo e espaço tivessem tal propriedade. “Tempo e espaço, como meios vazios de corpos ou de acontecimentos, têm valor negativo”, sendo meras derivações da “radical heterogeneidade do ser” (Machado, A.: 1915, II, 1179). Ao afirmá-lo, o autor estabelecia a seguinte correlação: a falsa, ilustrada pelo nome de Kant, supunha um sujeito uno, pré-dotado de instrumentos de sensibilidade, que preexistiriam às circunstâncias concretas. A essa se contraporía a que considerava justa: o ser é vário, por isso requer do sujeito, para que seja ele pensado, o deslocamento frequente de sua atenção. Noutras palavras, a heterogeneidade do ser faz com que as experiências de tempo e espaço sejam sempre de ordem concreta e empírica. O “erro da dedução kantiana” resultaria de, não levando em conta a heterogeneidade que nos constitui, supor tempo e espaço como propriedades homogêneas, “fatos da consciência sem objeto exterior”. Daí as pseudorrepresentações transcendentais. “Na pseudorrepresentação do tempo homogêneo repousa nossa vida psíquica de seu devir, suprimindo o suceder contínuo — supressão que se há de entender como inibição” (id., ib., 1180). Deste modo passamos a dispor do que supomos ser objetivo, de que tempo e espaço são seus instrumentos. A objetividade então “supõe uma constante *dessubjetivação*, porque as consciências individuais não podem

coincidir com o ser” (id., ib.). “Sem o tempo e o espaço, o mundo ideal, feito de puras negociações, seria inconcebível ou, como diz Kant, seria impossível a ciência matemática” (id., ib.).

Ao destacar a reflexão de 1915, nosso propósito é considerar sua relevância para a poética de Machado. E logo aparece uma primeira dificuldade: o mundo do não ser é, para ele, o mundo dos conceitos, esvaziado de seu núcleo intuitivo. E a metáfora dotada de lastro conceitual, ou, mais fundamentalmente, a ordem do conceito, oferece uma vida de afastamento da vida e, daí, da poesia. As manobras, portanto, para criarmos a homogeneidade seriam contrárias à atividade do poeta. Por outro lado, contudo, sem “o mundo ideal”, possibilitado pelas formas transcendentais da sensibilidade, a matemática seria impossível. Caberia então perguntar como pseudorrepresentações são passíveis de engendrar algo, reconhecido como ciência? Além do mais, se a objetividade supõe *uma constante dessubjetivação*, sendo dada a heterogeneidade do ser, própria a cada sujeito, aquela objetividade equivaleria a conceder-lhe algo falso.

De maneira mais sumária, o autor repetirá seu juízo em 1923, no fragmento “*Sobre la objetividad*”.

Objetividade já não é nada positivo, é simplesmente o reverso confuso e desbotado (*borroso y desteñido*) do ser. Só existem, realmente, consciências individuais, consciências várias e únicas, integrais e incomensuráveis entre si. Só é comum a todas as consciências o trabalho de dessubjetivação, a atividade homogeneizadora, criadora dessas duas negações em que as consciências coincidem: tempo e espaço, bases da linguagem e do pensamento racional: do pensar quantitativo (Machado, A.: II, 1258).

A passagem mereceu ser de todo transcrita por um aspecto curioso; ela parte da reafirmação do que já dissera em 1915: a homogeneidade do ser e a produção da objetividade são operações falsificadoras, pois só as consciências individuais têm existência efetiva. A menos que se conceba que Machado considerasse a linguagem e o pensamento racional negativos, como não suspeitar que a dúvida se instaurava no final de sua passagem? Na

falta de um desenvolvimento mais pleno, ficamos com a impressão de que as razões em favor e em contra se chocam. Considere-se, ademais, a diferença que *Campos de Castilla* assume, a partir sobretudo da segunda edição de 1917. Embora ainda tenhamos de discuti-lo, adiante-se que o amadurecimento do poeta, precipitado pela perda de sua jovem esposa, provoca que o clima de *ensoñación*, em conformidade com tudo que se opusesse à objetividade, comece a ser deteriorado. Ainda que ele perduresse no belo “Recuerdos” — “Oh, Soria, cuando miro los frescos naranjales / cargados de perfume, y el campo enverdecido” — tem razão Giovanni Caravaggi em notar o que chama de “primeiras tentativas de definir uma poética da dessubjetivação”, a cumprir-se nos *Campos de Castilla*, destacando no mesmo sentido “o processo de decantação da lembrança”, evidentes noutros poemas do mesmo livro (Caravaggi, G.: 1994, 92). Assim em “*Poema de un día*”, que começa, como diria Vila-Belda, por uma “insignificância” que não caberia em *Soledades*:

*Heme aquí ya, profesor
de lenguas vivas (ayer
maestro de gay-saber,
aprendiz de rui señor
en un pueblo húmedo y frío,
destartalado y sombrío,
entre andaluz y manchego
(II, 552).*

É evidente que tais mudanças e hesitações estavam ligadas à sua paupérrima reflexão filosófica, a que ele concedia o papel de relacionar teoria do conhecimento e prática da poesia.

Outra vez, o bloqueio que cerceava as estruturas sociopolíticas do país e recaía sobre o campo intelectual não permitia que Machado encontrasse um interlocutor à altura de suas dúvidas. (Suas inúmeras cartas a Unamuno e a Ortega y Gasset não tratam de especulações filosóficas. Seria porque

Machado sentia-se intelectualmente aquém de seus interlocutores? Se tiver sido a razão, que lamentável engano.) Temos, contudo, a sorte de que uma pequena reflexão sua, feita em Baeza e datada de 20 de setembro de 1917, tenha recebido, em data bastante posterior à sua morte, a atenção de uma inteligência rara entre os que o têm estudado. Por ser curto o fragmento, podemos vertê-lo por inteiro.

Por que renunciamos — e eu o primeiro — durante tanto tempo (à inteligência teórica) a esta suprema dignidade? Tudo muda, passa, flui, se inverte e confunde, inclusive o que chamamos a nossa personalidade; tudo, menos esse distante expectador que é o eu profundo (*el yo hondo*), o único, o que vê e nunca é visto. — Esse profundo expectador, que retrocede ante todas as coisas, para nunca se confundir com elas, cria a imagem a semelhança sua o mundo eleático, o das normas imutáveis, o das ideias platônicas, e essa criação é a prova de seu poder, de seu império. — No entanto... (1917b, II, 1194.)

É provável que a nomeação de um *yo hondo* fosse uma terceira via destinada a superar as duas hipóteses contrárias — a homogeneidade, relacionada às pseudorrepresentações e, daí, à construção das ciências, versus a heterogeneidade do ser que figura a habitação no mundo por uma infinidade de sujeitos, com suas consciências “integrais e incomensuráveis”. O tamanho da nota não permite que o autor explique como tal *eu profundo* resolveria o choque. Apenas dá a entender que a inclinação do poeta fosse de dobrar o intimismo de *Soledades* em favor de uma dessubjetivização, que seria relativa, pois ainda se resolveria por um modo de subjetividade. Assim o encaminhamento tendencial de Machado o inclinava para uma linha ainda de preponderância romântica, com o evidente afastamento de Ruben Darío, sem que isso implicasse qualquer recuo às restrições que fizera à poética da modernidade. Nosso maior interesse aqui, no entanto, está em acentuar a intervenção de um hispanista de rara qualidade, Rafael Gutiérrez Girardot.

O realce da análise de Girardot já principia por contrariar uma fileira de críticos que não se contentam com o caráter filosófico das especulações de

Machado, como chegam a afirmar que o poeta foi prejudicado por elas. Contra esse descaso, Girardot, desde o início de sua análise, acentua que a evolução da lírica machadiana esteve intimamente ligada a seu interesse pela filosofia. O próprio poeta lamentava haver por tanto tempo desentendido que a *inteligencia teórica es un principio de libertad (de libertad y de dominio)*. Tomando a passagem acima transcrita (op. cit., II, 1917b, 1194), notava o ensaísta colombiano que “o problema que (Machado) se propôs não era solucionável com meios poetológicos. Não era o problema da lírica, essencialmente subjetiva (*Soledades*) e épica, primordialmente objetiva (“*La Tierra de Alvargonzález*”), senão o problema fundamental da teoria do conhecimento, isto é, o da relação entre o sujeito e o objeto do conhecimento” (Girardot, R. G.: 1994, 117). Não estranha, continua o brilhante intérprete, que Machado não tenha conseguido resolver um dilema, que tampouco os epistemólogos solucionam. Malgrado que tenha sido, seu esforço de pensar foi condição de êxito de sua poesia.

Na impossibilidade de seguir todos os passos da demonstração de Girardot, assinalem-se os principais. Ele começa pela transcrição e comentário de passagem do “*Profesión de fe*” (em *Campos de Castilla*):

Cabeza meditadora,

[...]

Echaste un velo de sombra

Sobre el bello mundo, y vas

Creyendo ver, porque mides

La sombra con un compás (I, 586).

Com este pensamento circular, que, em Machado, provém de sua permanência no “duplo espelhismo” e de seu ceticismo frente à pretensão de verdade dos sistemas filosóficos, Machado se situou no centro da problemática filosófica desde Hegel e, especialmente, no século XIX (Girardot, R, G.: 1994, 121).

Deste modo, o poeta espanhol dava um passo adiante em relação ao que Hegel enunciara, na *Fenomenologia do espírito*, e que, diz Girardot, se conhece como “oração especulativa”. A passagem de Hegel em que se baseia Girardot é:

Formalmente, pode-se exprimir o que foi dito antes de tal maneira que a natureza do juízo ou da oração em geral, que inclui a diferença do sujeito e do predicado, é destruída pela oração especulativa. [...] Esse conflito [entre sujeito e predicado ou objeto,] [...] é semelhante ao que sucede no ritmo, entre o metro e o acento. O ritmo decorre do centro oscilante e da união entre os dois (apud Girardot, R. G., 1994, 124).

Ou seja, a solução especulativa (da filosofia) apenas resolve de outro modo a maneira como opera a poesia, na qual o papel constitutivo do ritmo é estabelecido pela oscilação entre a métrica e a colocação dos acentos tônicos. Em nenhum dos dois casos, há uma solução absoluta. O que vale dizer, nem se exclui por completo que o mundo seja o que eu ponho, nem que o mundo seja o que se me impõe, senão o que Girardot chama de solução irônica de Hegel: — confundi-lo com a oscilação entre a interferência do sujeito e o reconhecimento do objeto. Em termos de Machado, longe da altura especulativa hegeliana, mas não infiel à sua lição: “[...] O pensamento ‘lógico’ não pode captar nem expressar integralmente a fluidez [que atravessa o mundo] porque ele petrifica e pretende crer que descobre uma verdade firme, final” (Girardot, R. G.: 1994, 125).

Acrescento apenas uma discordância: se aproximamos o “*Profesión de fe*” dos outros fragmentos em que Machado voltava à mesma questão crucial, verificamos que a afirmação do *yo hondo* surgira, por fim, como uma tentativa de solução para o impasse. Para que então o encaminhamento machadiano permanecesse comparável com a chamada “oração especulativa” de Hegel seria preciso que o *eu profundo* fosse visto à maneira de raiz dos “contrários-complementários”, como Girardot designa as soluções objetiva e subjetiva, e não como o *tertius* em que eles se resolvem. E, porque ele reponta como a radicalidade em que os “contrários-

complementares” se fundem e dissolvem, Machado decide pela dominância da subjetividade.

Ao dizê-lo, por certo discordamos de Rafael Girardot. Mas foi a sua própria agudeza que nos serviu para reiterarmos que o *tempo* de Machado não é o da modernidade. É o que afirmamos de duas maneiras. A primeira, extremamente sintética, acentua a distância que mantém da modernidade pela solução antagônica que dá à questão da presença do eu no poema. Ou seja, enquanto Machado “resolveu” o problema epistemológico que ele soube se pôr pela afirmação de um *eu profundo*, concebido como se fosse um *eu originário* (*ein Urich*), a modernidade, em via oposta, estará empenhada na “dissolução elocutória” do sujeito (Mallarmé) e na negação por T. S. Eliot da tradição romântica, porque nela se mantinha a centralidade do sujeito.

Para tornar mais evidente para onde a interpretação de Girardot o conduzia, contamos com seu ensaio *Poesia y prosa en Antonio Machado*. Esquematizemos só a parte relativa à poesia. Já vimos que, em sua obra posterior, *Modernismo* (edição ampliada em 1997), Girardot se opunha à descabida diferença estabelecida entre modernismo e “geração de 98”. Em consequência, Machado saía de sua identificação com os Azorín e os Unamuno e passava a estar no horizonte comum aos dois grupos. “Moderno” era então entendido por ele como equivalente a pertencente à modernidade. (Embora Girardot não o diga explicitamente, são relevantes em sua reflexão as referências a Hugo Friedrich, de quem fora aluno; por outro lado, sua alusão à *Struktur der modernen Lyrik*, na “Introducción” ao livro sobre Machado, manifesta que não estabelecia diferenças entre as distintas modernidades.)

Isso posto, vejamos em síntese como a poesia de Machado é tematizada. A *soledad*, declara seu raro e brilhante intérprete, é seu tema central e não só do *Soledades*. Sua centralidade significa que é permanente em sua obra o sentimento de estranheza perante o mundo (cf. Girardot, R. G.: 1969, 38-9). A *soledad* relaciona-se *diretamente* com o sentimento de distância (*lejanía*),

menos material e física do que a estabelecida entre “o eu do poeta e sua imagem definida” (id., 47). Assim definida, a “distância” se articula com o motivo do *sueño*, que se concretiza, em “*Del camino*” (in: *Soledades*) em *criptas Hondas, escalas sobre estrelas, retablos de esperanzas y recuerdos*. Note-se entre parênteses que a “desrealização” cumprida pela arquitetura interior não deforma as imagens senão que as multiplica, assim como, conforme acrescenta Girardot, provoca “os desdobramentos próprios do cristal” (ib., 54). Esses, de sua parte, conduzem aos labirintos (ib., 57), que, ressoando em “labirintos indiretos”, “sugerem um mundo de extrema fantasia, que, no entanto, mal se percebe ou se percebe em forma demasiado tênue” (ib., 58). Pelas mãos de seu analista, a obra poética de Machado se abre como uma cadeia progressiva de subconjuntos imagéticos, que povoam seu mundo interior. De acordo com sua interpretação, a passagem do *Soledades* para *Campos de Castilla* implicaria menos uma descontinuidade do que era produto da precisão de dar ao solitário caminhante “os cenários de sua peregrinação” (ib., 62). A observação segue uma lógica impecável, porém mais impecável que correta.

1.5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os primeiros poemas recolhidos em *Soledades*, originalmente publicado em 1903, datam de 1899. Reimpresso em 1907, tem por título completo, *Soledades. Galerías. Otros poemas*; em 1919, receberá uma mínima modificação, *Soledades. Galerías y Otros poemas*.

Quando se fala no intimismo do primeiro Machado podemos dar a impressão de que se tratasse de composições em monólogo com sua paisagem interior. A comparação de um poema com o mesmo título de outro a ser integrado em *Campos de Castilla* (1ª ed.: 1912; edição definitiva: 1917), “*Orillas del Duero*”, mostra o engano, bem como a mudança ocorrida. Transcreve-se o primeiro:

Se ha asomado una cigüeña a lo alto del campanario.

*Girando en torno a la torre y al caserón solitario,
ya las golondrinas chillan. Pasaron del blanco invierno,
de nevascas y ventiscas los crudos soplos de infierno.
Es una tibia mañana.
El sol calienta un poquito la pobre tierra soriana.
Pasados los verdes pinos,
casi azules, primavera
se ve brotar en los finos
chopos de la carretera
y del río. El Duero corre, terso y mudo, mansamente.
El campo parece, más que joven, adolescente.
Entre las hierbas alguna humilde flor ha nacido,
Y mística primavera!
¡Chopos del camino blanco, álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía,
sol del día, claro día!
¡Hermosa tierra de España!*

O poema expõe a figuração tradicional da paisagem de uma pequena cidade espanhola. As aves — a cegonha, a andorinha — as construções — o campanário, o casarão solitário — as árvores, o campo, o rio — são menos indicativos de algum local do que do estado melancólico de quem tudo via. Passara o branco inverno, a terra prepara-se para o renascer da primavera. Embora se trate da *pobre tierra soriana*, a beleza do campo prepara o *claro día* que eclode no verso final: “¡Hermosa tierra de España!”. O intimismo se manifestava pela retomada da tópica suave-melancólica de um lugar urbano, que pareceria abandonado, tão presente na pintura renascentista. Já a retomada do tema assume outra tonalidade no poema incluído em *Campos de Castilla*. Transcrevem-se os 25 versos iniciais, portanto a sua metade:

¡Primavera soriana, primavera

*humilde, como el sueño de un bendito,
de un pobre caminante que durmiera
de cansancio en un páramo infinito!
¡Campillo amarillento,
como tosco sayal de campesina,
pradera de velludo polvoriento
donde paca la escuálida merina!
¡Aquellos diminutos pegujales
de tierra dura y fría,
donde apuntan centenos y trigales
que el pan moreno nos darán un día!
Y otra vez roca y roca, pedregales
desnudos y pelados serrijones,
la tierra de las águilas caudales,
malezas y jarales,
hierbas monteses, zarzas y cambrones.
¡Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!
Castilla, tus decrepitas ciudades!
¡La agria melancolía
que puebla tus sombrías soledades!
¡Castilla varonil, adusta tierra,
Castilla del desdén contra la suerte,
Castilla del dolor y de la guerra,
Tierra, inmortal, Castilla de la muerte!*

Eles são bastantes para que se veja como à tópica tradicional se funde a dominância narrativa, fundamento do romance, a abordar elementos que não admitem singularização: o caminhante que dorme de cansaço em um ermo ademais “infinito”, em um campo ou prado, mísero como o trajo das camponesas e o pasto das ovelhas, sendo calvas as serras que circundam as terras, onde caudalosas são apenas as águias. Não admitir a paisagem em sua particularização bem mostra que o gênero poemático do romance é em tudo

oposto ao gênero por excelência da modernidade, a prosa romanesca, que privilegia a singularidade. A disposição formal das “*Orillas del Duero*”, a ser extremamente explorada nos *Campos de Castilla*, era frequente no medievo castelhano. Do ponto de vista de tradicionalidade do recurso, a narrativa que enfatizava a particularidade da cena tinha, pois, a mesma “idade” que a tópica dominante no *Soledades*. Ao aparecer em *Campos de Castilla*, no entanto, assumia outro aspecto. O eu transeunte do caminhante, a subir encostas ou a percorrer praças onde não parecia haver alguém mais, se mostra como o avesso da visão intimista. A narrativa, recurso usual do romancero, não exprimia traço épico algum, pois se concentra em uma figura comum, anônima, homóloga, em sua falta de meios, com uma paisagem pobre de recursos. Salvo as águias majestáticas, tudo é pequeno e mesquinho. É desse contraste que se alimenta a passagem reflexiva, iniciada na passagem pelo verso 18: “¡ *Oh tierra ingrata y fuerte, tierra mía!*”. A adesão da voz que canta à sua terra não afeta a evidência da alusão à decadência castelhana, vista a partir de dentro, de seu interior seco, pobre e despovoado. A esse quadro de natureza desprotegida ou sem meios, de terra altiva, “*tierra de las águilas caudales*”, porém reduzida a fantasmas bélicos se contrapõe o poema da experiência da modernidade. Como não poderia deixar de ser, ele se concentra em uma metrópole. *La solitude* da metrópole da modernidade não tem nada a ver com *la soledad* de Machado, como tampouco, nesse, a invocação às *sombrías soledades* tem qualquer proximidade com *ailleurs, bien loin d'ici!*

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.

Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,

Une femme passa, d'une main fastueuse

Soulevant, balançant le festoon et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.

*Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! Jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

Transforma-se a posição do eu objetivante. O eu é observador estático (e extático) que, caminhante, aponta, não para a natureza e o passado em ruínas, senão para alguém que passa, revestido dos traços contraditórios que o verso 2 assinala. Como eles se explicariam? Não o saberá aquele em torno do qual a rua bramia. A rua da metrópole tem por traço próprio o anonimato. O que em Machado remetia para o campo e para a glória perdida, em Baudelaire endereçava para a fugacidade do instantâneo. Como saber se a *passante* poderia ter sido sua amada? A melancolia já não pode ser *vivida* senão que *experimentada*.

Acrescentando ao que Hermann Broch dissera sobre a crueldade entre os integrados à modernidade — crueldade dos burgueses poderosos, no que praticam contra os fracos, e dos artistas, exposta em suas obras — ela se mostra no que é tramado dentro deles mesmos.

Dessa espantosa crueldade, que aumenta a cada novo momento da história do Ocidente, ainda está isenta a pré-modernidade de Antonio Machado. Mas a modernidade não se deu por vencida: vingou-se na própria pessoa de quem a ela não se dispôs. Depois de o franquismo haver ganho, estando Machado morto, o então líder intelectual dos vitoriosos procurou “reabilitá-lo”, explicando que ele estivera entre as hostes republicanas porque, em “*su ingenuidad de viejo profesor*”, fora um dos “*secuestrados*

morales” pelos infames, de que se tornara “*el propagandista ‘propagandeado’*” (Ridruejo, D.: 1941, 1, 96).

Não estranhemos que o franquismo apareça como aliado da modernidade, quando o era do mais conservador dos tradicionalismos. Se o primado da *experiência* é o traço comum da modernidade, se da experiência resulta o traço da crueldade, de dentro da modernidade deriva uma parte retrógrada, não importa que tecnicamente avançada, e outra que avança-não-se-sabe-para-onde. O franquismo não era parte da modernidade, mas o poderio nazi que o apoiava e ensaiava suas forças na Guerra Civil Espanhola, era de uma modernidade voltada para trás, apoiada no dístico do *Blut und Boden*. Terminada a Guerra, vencido o nazismo, Franco teve a habilidade de mostrar aos aliados que seu conservadorismo não era tão oposto como pareceria às práticas do liberalismo.

2. W. H. Auden

*À memória de José Paulo Paes,
a quem não conheci.*

2.1. UMA ILHA SEPARADA DO CONTINENTE

Não seria levado a sério quem pretendesse dar conta, em um único capítulo, de um autor que, além de fecundo poeta, foi ainda ensaísta, dramaturgo, autor de baladas¹ e canções, de documentários para o cinema e de libretos de ópera, como o que escreveu para *The Rake's progress* de Stravinsky. Mas a presença de Auden era aqui imprescindível: assim como a alta modernidade começara na França com Baudelaire e alcançara seu cume com Mallarmé, no século xx, ela se prolongaria na Inglaterra da década de 1920 com Ezra Pound, T. S. Eliot e James Joyce, enquanto, na próxima década, encontrava em Wystan Hugh Auden seu nome de maior realce.

Por duas razões não começamos a segunda parte deste livro com a primeira grande leva da modernidade inglesa: (a) embora não tivéssemos então tão bem delineada a ideia que se tem desenvolvido desde o livro anterior, já no *Mímesis e modernidade* (1980) tratávamos de uma parte de Eliot; (b) escolhendo como o primeiro poeta a analisar um autor, que, já escrevendo no século xx, antes pertencia à pré-modernidade, Antonio Machado, o explicávamos por o tempo não se confundir com uma linha que se distende. Baudelaire, escrevendo um pouco depois da passagem do xix, inaugurava uma experiência da modernidade que, no começo do século xx, permaneceu estranha ao poeta espanhol. Vindo a seguir, Auden acentuaria o contraste.

De imediato, que significa estar atento à obra de Auden senão verificar como se posiciona perante à Inglaterra? Embora respeitosos dos grandes nomes dos anos de 1920, os que se agrupavam em torno de Auden entretanto se distinguiam daqueles. Os mais velhos — mesmo conhecida a infeliz opção posterior de Pound — não haviam sentido como Auden, Day Lewis, Stephen Spender e Louis MacNeice a necessidade de tomar partido e, de algum modo, se engajar na luta política que se aproximava.² Isso ainda se fazia sentir no grupo de Bloomsbury, em que se encontravam Virginia Woolf, seu marido Leonard Woolf, e o economista, depois de tanta fama, John Maynard Keynes, que, embora situados à esquerda, no espectro político, discordavam dos audanescos, em se recusarem a fundir política e literatura.

Há aí um *imbroglio* que só a um especialista em história da Inglaterra caberá destrinçar. Mas ao menos um fato não nos escapa: já em 1915, em resenha sobre o *Victory. An island tale* de Joseph Conrad, o poeta Walter de la Mare — por sinal, o primeiro a influenciar o jovem Auden — assinalava a estranheza que o relato nele despertava:

A vida segura que conhecemos, e em que complacientemente florescemos, pode ser isso? Seria a filosofia subjacente, o humor, a obsessão de uma peça de ficção quase tão intoleráveis quanto o olhar fixo de um deus pagão? Os ares pálidos e tépidos de nossa zona espiritual estão ameaçados pelo intraduzível estrondo da arrebenção destas ilhas exóticas e escarpadas? Pode tal horror se agarrar a nossas mentes secretas e [disso] não termos consciência? (De la Mare, W.: 1915, apud Sherry, N.: 1973, 289-90).

Embora sempre haja a possibilidade de o poeta se convencer da dor que deveras sente, antes parece que o poeta-resenhador, na verdade, intuía, no drama localizado numa ilha remota da Oceania, um risco iminente que a largos passos se aproximava da capital do então império do mundo. Logo o risco assumirá o andar de um Gulliver gigantesco: se a geração anterior era apolítica e a *terra estéril* de Eliot não apontava para algum lugar preciso, no fim da década de 1920, estudantes de Oxford e Cambridge sentiam a

urgência de se engajarem à esquerda. Sua ansiedade não era acompanhada de um preciso conhecimento de causa. É certo que a greve geral dos trabalhadores de 1926 era um sintoma evidente da depressão que se estenderia pelos anos seguintes e as revoluções russa, fascista e nazista mais do que patenteavam o Ocidente haver perdido seu sentido de orientação. Como se explicaria que, tendo soado o alarme, a Ilha se mostrasse tão desconhecedora do que se passava no continente? Desconhecedora e, ao mesmo tempo, entre os jovens universitários, ávida em tomar partido? A neutralidade do intelectual tornava-se algo mal visto. A arte pela arte, um modo de ser hipócrita. Qual partido, entretanto, seria o adequado? Tem-se uma ideia do clima vigente, recordando-se o que Auden diria, ao resenhar as memórias de Evelyn Waugh e Leonard Woolf:

Pelos padrões de [G. E.] Moore, a Oxford dos anos de 1920 era, na verdade, frívola. Como Leonard Woolf nos conta, na Cambridge de 1903, o prazer não era considerado positivo. [Já] para nós era quase a única coisa. *Olhando retrospectivamente agora, acho incrível como a vida nos parecia segura.* Muito jovens para que a guerra tivesse provocado alguma impressão em nós, imaginávamos que o mundo fosse essencialmente o mesmo que tinha sido em 1913 e éramos demasiado insulares e preocupados conosco mesmos para saber ou cuidar do que se passava do outro lado do Canal. Revolução na Rússia, inflação na Alemanha e na Áustria, fascismo na Itália, quaisquer que fossem os temores ou esperanças que pudessem ter suscitado em nossos antepassados, para nós não diziam nada. Antes de 1930, nunca abri um jornal (Auden, W. H.: 1965, 511, grifo meu).

Não poderia haver décadas mais distintas do que aquela a que o poeta se referia e a dos anos de 1960; ali, na beira do furacão, aqui, residindo nos Estados Unidos, numa década de expansão. Importa-nos o tempo mais distante.

Normalmente reconhecido por sua proximidade do marxismo, não é isso que diz de uma de suas primeiras peças teatrais, uma espécie de oratório, *The orators* (1932), um seu biógrafo:

Uma leitura de hoje de *The orators*, depois de Hitler, Stalin, com o fascismo se insinuando pelo globo, desde a esquerda até à direita, claramente revela que o piloto de Auden era um fascista, bem como claramente revela o fascínio do autor e a admiração que tinha por sua criação (Osborne, C.:1979, 85).

Ainda mais interessante é a oscilação no entendimento da obra por um crítico britânico: “Nos anos de 1930, como todos os demais, eu considerava [...] que as posições políticas implicadas [em *The orators*] eram mais ou menos marxistas. Agora, elas me parecem posições de um radical romântico da direita” (Fraser, G. S.: 1959, 82, grifo meu). E logo tornava o juízo mais incisivo: “Esses não são sentimentos liberais ou democráticos. Uma terapia manual pode ser boa para uma sociedade enferma ou para uma pessoa doente, mas nos dois casos são sentimentos de um fascismo idealista” (id., 83).

Se as apreciações posteriores evidenciam a confusão ideológica do jovem Auden, um testemunho contemporâneo de alguém que era e permaneceria seu amigo não dizia menos de sua indecisão: “Tomando como seu tema uma sociedade neurótica e quase condenada, o senhor Auden encontra duas saídas para nós. A primeira é satírica. A segunda é religiosa” (Spender, S.: 1932, apud Strong, B. E.: 1997, 125).

Não há nada de estranho que Spender destacasse opções outras além da política. Se essa, durante a Guerra Civil Espanhola, se converteu em um dos focos de interesse de Spender, em Auden o leque das possibilidades desde cedo compreendia desde o religioso — havendo sido criado na Igreja Anglicana, tornara-se ateu, para se reconverter depois dos anos de 1940 —, passando pelo político, até o que se tornaria sua área por excelência: a poética. Sendo, porém, quase da mesmíssima idade — Auden nascera em 1907, Spender, em 1909 — tendo sido amigos desde os anos de universidade e percorrendo vidas quase paralelas, a reflexão autobiográfica do segundo vale como testemunho da geração dos anos de 1930:

A partir de 1931, em comum com muitos outros, sentia-me perseguido pelos acontecimentos externos. O desemprego era crescente na América, na Grã-Bretanha e no Continente. O velho mundo parecia incapaz de resolver seus problemas e, a partir da desordem, cresciam os regimes fascistas. — Por todos esses anos, tinha-se a sensação de ter de correr contra o tempo para produzir um livro ou um poema, Não era apenas o distúrbio contra a tranquilidade necessária para o trabalho criador mas a própria vida, a partir da qual cresceria o trabalho, que estava sendo tirada de nossos pés. Não estranha que a literatura desse período seja obsedada e atormentada pelo tempo, como se as barras do desassossego a castigassem (Spender, S.: 1951, 137).

Pois bem. É o mesmo Spender, na nova introdução à sua autobiografia, que, em poucas palavras, reitera: “Auden, como foi dito muitas vezes, era o líder de nossa geração dos anos trinta”. Vale ainda recordar duas observações imediatamente seguintes:

Auden era uma inteligência que formulava muitas ideias que impressionavam seus amigos, algumas como verdadeiras, outras como extravagantes ou mesmo absurdas. [...] Auden era um exemplo do que penso como uma pessoa séria que não se levava a sério (id., ib.).

As duas passagens nos poupam algumas voltas.

Nesta Ilha, próxima mas distante do Continente, em que a juventude interessada em poesia tinha na liderança alguém que um seu amigo apresenta como brilhante, extravagante e intelectualmente estroina, a todo instante, o Ocidente parecia a ponto de desmoronar. Por qual lado se inclinaria, o fascista ou o comunista? Para quem escreve, longe no tempo e no espaço, sobre aquele momento, não é bastante claro o que então apenas se vislumbra: para quem aqui escreve, distante da década de 1930, não espanta que os Estados Unidos procurassem manter sua tradição de neutralidade; a estranheza concentra-se na política das duas grandes potências europeias, a França e a Inglaterra, sobretudo dessa. Como se explica que, mesmo depois da anexação (*Anschluss*) da Áustria, em 12 de

março de 1938, Chamberlain, o primeiro ministro inglês, assinasse, junto com a França e a Itália, o pacto de Munique, em 30 de setembro de 1938, que assegurava à Alemanha o direito de estender pela força seu território sobre parte da Tchecoslováquia, a partir da clara suposição de que o sacrifício tcheco assegurava a paz na Europa? Ninguém duvida do cinismo da *Realpolitik*, mas aqui antes parece tratar-se de covardia. Quando o acordo é firmado, já era evidente que o poder liberal se considerava incapaz de responder à agressividade nazi.

O reconhecimento da fraqueza dos governos liberais deve ter estimulado o general Francisco Franco a realizar, entre 17 e 18 de julho de 1936, o *pronunciamiento* que dava início à rebelião contra o governo republicano espanhol. Logo materialmente apoiado pelo poder nazista, o movimento falangista e os demais conservadores foram excitados pela declaração de neutralidade das potências ocidentais. O lado republicano contava apenas com os voluntários que constituirão as Brigadas Internacionais. A desproporção de forças indicava que a vitória do *generalísimo* era apenas uma questão de tempo. Assim, quando a entrega de parte da Tchecoslováquia foi acertada em Munique, a Guerra civil espanhola já estava no processo de desfecho, que se cumpriria em 1º de abril de 1939.

A Guerra Civil Espanhola expõe o quadro que há de importar no desenvolvimento do capítulo: a indecisão que Auden acusava em *The orators* (1932) desaparecera em poucos anos. E o mesmo direcionamento não se cumpria tão só na Inglaterra, de onde partiram companheiros de geração de Auden, além dele próprio, para combater ao lado dos republicanos. Era toda a intelectualidade europeia que tomava partido — uns tantos, quer na Itália de Marinetti, na Alemanha e na Espanha, a favor da direita. Em 1937, se realizara em Madri e Valencia, o Segundo Congresso Internacional de Escritores em Defesa da Cultura, que mereceria um melhor exame. Apenas acentuemos: se as manifestações eram a favor da república atacada pelos insurretos, apoiados pela força militar hitlerista, a manifestação de Gide, que, depois de haver estado como simpatizante, na União Soviética, e feito,

no pequeno *Retour de U.R.S.S.* (1936), a primeira denúncia do terror stalinista, mostrava que não se podia confundir a luta travada no solo espanhol com um conflito entre bons e maus, tendo de permeio a covardia dos governos liberais. A participação na Guerra Civil Espanhola serviu de teste de fogo para o idealismo da jovem intelectualidade de então. Enquanto participantes da Brigada Internacional, nela perderam a vida os jovens *literatti* ingleses John Cornford, Julian Bell, Ralph Fox, Christopher Caudwell, o filósofo e matemático David Haden-Guest. Como dirá um de seus sobreviventes, Stephen Spender, o “martírio foi talvez a maior contribuição feita pelos escritores criativos nesta década da vida espiritual da Europa” (Spender, S.: 1951, 203). Mas, como mostraria George Orwell, no *Hommage to Catalonia* (1938), a passagem do entusiasmo político para a aprendizagem do cotidiano político não se cumpre sem fundas cicatrizes. Há de se contar com inauditas crueldades, escaramuças e acordos infames. [No caso espanhol, sem que se detalhem as crueldades do dia a dia da Guerra Civil, é decisivo o Pacto de Não Agressão entre a Alemanha e a União Soviética. Embora assinado (agosto de 1939) quando a Guerra já acabara, ele assinalava a inutilidade dos que se haviam sacrificado pela República espanhola.]

Auden, embora também tenha estado na Espanha, participou da Guerra durante poucos meses, na posição bastante secundária de locutor de uma rádio de mínimo alcance. Míope e sofrendo de pés chatos, era sabida sua incapacidade para o combate físico. De todo modo, a derrota na Espanha não era apenas dos governos liberais senão que também de sua jovem intelectualidade que, ingenuamente, talvez tenha pensado que sua participação seria um alerta contra a selvageria em expansão.

Em poucos anos, portanto, os há pouco saídos de Cambridge e Oxford se viam de outra maneira no mercado de trabalho. Por sua proximidade e admiração comum por W. H. Auden, Louis MacNeice, Day Lewis, Stephen Spender pareciam um grupo de poetas, que, conquanto também admiradores de outros poetas, sobretudo de Eliot, tinham uma face política

de esquerda, um *ethos* distante do convencional e um perfil literário próprio. Mas que perfil seria esse? Não é por acidente que dele falamos antes de termos nomeado uma só propriedade distintiva ou do grupo ou do autor de que trataremos. Não o é porque, antes de terem uma obra, os jovens poetas da década de 1930 formavam um mito. Nas palavras de Frank Kermode:

[...] Alguns dos melhores escritores do tempo [...] foram induzidos por suas estranhas pressões políticas a escrever contra suas próprias inclinações. Extraordinariamente atraídos pelo comunismo, professavam um interesse fatal pelo desemprego, pela Guerra Civil Espanhola, pelas vascas da agonia do capitalismo, pela iminência da revolução e do conflito mundial. [...] Viram rapidamente que isso não dava certo, saíram do Partido os que tivessem entrado, retiraram-se para Devon ou para os Estados Unidos e exprimiram sua vergonha por sua imaturidade (Kermode, F.: 1998, 5-6).

Embora a descrição não seja convincente — por que as pressões políticas seriam estranhas se a depressão econômica era evidente, bem como a covardia de seu governo? —, em favor de Kermode lembre-se a descrição que Spender oferecia de seu amigo Auden. Brilhante, por certo, mas não menos extravagante e, acima de tudo, em um traço que se estende muito além dele, integrante de um Império que ainda não se dava conta de sua decadência.

2.2. TRÊS PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

A primeira concerne à própria experiência da modernidade. Certa passagem de Simmel há de se acrescentar à contextualização do capítulo precedente. Em “*Die Großstädte und das Geisteslebens*” [As metrópoles e a vida mental], o sociólogo destacava que “o fundamento psicológico sobre que se ergue o tipo das individualidades metropolitanas é a *intensificação da vida emocional*, que provoca a mudança rápida e contínua dos estímulos externos e internos [...]” (Simmel, G.: 1903, 7, 116, grifo do autor). Longa, sua continuação decisiva:

À medida que a metrópole cria essas condições psicológicas — em cada cruzamento de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, profissional, social —, estabelece, nos fundamentos sensíveis da vida mental, no grau de consciência de que carecemos por conta de nossa organização como criaturas da diferença (*Unterschiedswesen*), um contraste profundo com a pequena cidade e a vida rural, com o ritmo mais lento, mais costumeiro, com que mais mansamente transcorre sua vida sensível e mental. Torna-se daí mais inteligível o caráter intelectualista da vida mental da metrópole, ao contrário das relações afetivas e centradas no sentimento (*gefühlsmässige*) da pequena cidade (id., ib., 117).

A diferença só não é mais correta por caracterizar a vida mental metropolitana como intelectualista. Minha suspeita é respaldada pelo confronto da reflexão simmeliana com passagem despretenhosa de Hannah Arendt. Ao justificar a influência que notava de Brecht sobre Auden, tanto mais notável porque não percebida pelo poeta inglês, dizia ela: “O que possibilitou essa influência era pertencerem à geração de pós-Primeira Grande Guerra, com sua curiosa mistura de desespero e *joie de vivre*, seu desprezo pelos códigos convencionais de conduta e seu pendor de decidir com a cabeça fria (*playing it cool*) [...]” (Arendt, H.: 1974, 184).

Não parece acidental que a reflexão de Simmel seja de 1903, ao passo que Arendt recordava a experiência que conheceria de seu tempo de estudante na Alemanha. A reflexão do sociólogo e o testemunho da pensadora têm em comum que o advento das metrópoles rompeu com o *tempo de andante cantabile* das pequenas cidades ou mesmo das capitais europeias, prévio às últimas décadas do século XIX.

Antes da modernidade, lento escoava o tempo largo. Agora, ele é veloz e incerto; a sorte grande ou um grave acidente está à espreita. O tempo de vida se torna não só *molto presto* como repleto de quebras e dissonâncias. O *Schockerlebnis* de Benjamin não se confunde com um modo intelectualista de vida. Talvez assim ainda fosse no princípio do século XX ou, o que parece mais provável, a designação adotada por Simmel se explicasse tão só por

oposição à dominância das relações afetivas na vida campestre. Em pouco tempo a vida metropolitana não é apenas cerebral e calculadora senão que sujeita à oscilação brusca entre o desespero e a *joie de vivre*.

Falecido em 1973 e tendo vivido nos Estados Unidos entre 1940 e 1972, Auden conheceu a fase mais aguda, rica e última grande tentativa de repensar a alta modernidade — destaque-se a observação de Sloterdijk sobre Jacques Derrida: “[...] A desconstrução se revelou a derradeira oportunidade para uma teoria integrar por meio da desintegração” (Sloterdijk, P.: 2006, 17). Na década que Auden mal alcançou, já se evidenciavam os sinais de que o pensamento abrandava a radicalidade a que o Ocidente fora conduzido, desde a frente política até à teoria da ciência física, optando por uma postura de meio termo. Adiante-se que não se insinua que a reconversão de Auden ao anglicanismo se explique por esse quadro de contenção. Participará, sim, do leque extravagantemente amplo de angulações que sua obra exprime.

Que nos autoriza a falar em tal leque? Concretizá-lo constitui a segunda aproximação referida. Os vários testemunhos deixados sobre Auden ressaltam sua personalidade polifacética. Brilhante ao ponto de desperdício, fascinante, persuasivo, rápido na aprendizagem intelectual, especialmente em matéria de línguas e de facilidade de domínio das formas métricas inglesas, era dotado de extrema sensibilidade, no entanto reequilibrada por sua prática da observação distanciada — que alguns explicam porque seu primeiro propósito fora de ser engenheiro de minas ou cientista. A esse elenco de qualidades se contrapunha uma não menos estranha propensão a engolir gato por lebre. Assim, se a combinação, vigente por algum tempo, da influência do pensamento psicanalítico (Freud, Groddeck, mesmo que aí já causasse certa estranheza a presença de Jung) com o marxismo ainda se explicaria pelo clima da época, o mesmo já não poderia ser dito da junção daqueles nomes e direções com a de um dito antropólogo chamado John Layard, discípulo de um suposto psicólogo, Homer Lane. Como dos dois últimos nada sei além do que escreve o biógrafo do poeta, transcrevo o que escreve do que Auden deles acatava:

Layard [...] acreditava que as doenças do corpo eram doenças disfarçadas da psique e que toda doença, portanto, era, em sua origem, espiritual. O mentor de Layard, Homer Lane (1876-1925), tinha sido um operário que, por sua vez, se convertera em professor, em superintendente de escolas de correção e, em Londres, em psicólogo de consultas não convencionais. [...] Lane-Layard misturavam um pouco de Freud com muita conversa fiada espiritual: ao lidar com um paciente, o problema era descobrir, nos elementos em conflito, quais diziam respeito a Deus ou ao demônio (Osborne, C.: 1979, 64).

Incrível que pareça, Auden se deixa convencer por esse pot-pourri de psicologia e superstições religiosas e, tendo conhecido os fantásticos personagens em Berlim, ao voltar a Londres, tenta persuadir seu amigo Christopher Isherwood de que a doença da qual se queixava era decorrente de não ser “puro de coração”. Para sorte de Isherwood e dos admiradores de Auden, os males da crença extemporânea não foram de longa duração.

Passemos à terceira aproximação. Ela é formada por um conjunto de traços presentes em sua obra poética.

Monroe Spears presta um bom serviço ao conhecimento do poeta por duas observações: (a) referindo-se aos *Poems 1928* (uma edição não comercial, limitada a 45 exemplares, composta numa pequena impressora de Stephan Spender): “A maioria dos estilos que dominará nas últimas obras podem ser simplesmente vistos neste primeiro volume” (Spears, M.: 1963, 27). É verdade que o juízo sobre a produção do autor se torna mais certo com as palavras de Spender:

Ao nível da teoria, sobre a última fase poética de Auden paira um ar de finalidade. Seu problema sempre fora mudar o centro de suas maneiras dogmáticas de enquadrar a experiência de si a partir de alguma autoridade objetiva, de tal modo que ele próprio se tornasse parte do que era julgado e não justamente o centro de seu próprio sistema. A Igreja forneceu-lhe esse novo centro. A partir de então, sua poesia tornou-se um

exercício na humildade e na interpretação de uma autoridade outra, em lugar de ser autoafirmativa (Spender, S.: 1953, 35).

(Ao tratarmos de sua última fase, verificaremos se o juízo do amigo não precisaria ser ainda refinado.) Por enquanto ainda voltemos a Monroe Spears, de que se destaca a observação (b): dos traços que, conforme o autor, cobrem toda a obra de Auden, primeiramente destacamos a terceira, a *impessoalidade*. Tornando mais explícito o que já fora dito de passagem, Spears assinalava como sua característica mais evidente “a atitude distanciada, clínica, objetiva, com imagens (*imagery*) modernas e científicas” (Spears, M.: op. cit., 22). Em sua coletânea de ensaios, *The Dyer’s hand*, o próprio Auden reforça a compreensão da força desse traço:

Comecei a escrever poesia porque numa tarde de domingo, em março de 1922, um amigo sugeriu que o deveria: o pensamento nunca me ocorrera. Eram poucos os poemas que conhecia — todos os que recordo são *The English hymnal*, os Salmos, *Struwwelpeter* e as rimas menemônicas no *Kennedy’s Shorter Latin Primer* — e tinha pouco interesse na chamada literatura imaginativa (Auden, W. H.: 1956, 34).

Seu tempo era então ocupado pelo que, no mesmo parágrafo, chamava seus “objetos sagrados”, ou seja, livros referentes à exploração das minas metalúrgicas.

Antes da impessoalidade, Spears recorria ao que Louis MacNeice chamara em *Modern poetry: a personal essay* (1938) de “parataxe onírica”, motivada pelo fato de que “nos sonhos, quebram-se as hierarquias da vida” (apud Spears, M.: op. cit., 67). Já a presença dessa marca faz prever a entrada em cena da *obscuridade*. Embora o *trobar clus* seja frequente na poesia pós-baudelariana, estendendo-se até à contemporânea, em Auden ele se intensifica pela impossibilidade de o leitor descobrir a conexão entre certas imagens ou entre certos enunciados, em decorrência “da privacidade excessiva de referências ou associações” (Spears, M.: op. cit., 22). Em vez de darmos um exemplo literal, é preferível a escolha de um em que, pelo

trabalho conjunto de intérpretes e tradutores, a obscuridade é contornada. Refiro-me ao poema “*The wanderer*” — introduzido na edição de 1933 dos *Poems*, em substituição ao que estivera presente nos *Poems* de 1930:

*Doom is dark and deeper than any sea-dingle.
Upon what man it fall
In spring, day-wishing flowers appearing,
Avalanche sliding white snow from rock-face,
That he sould leave his house,
No cloud-soft hand can hold him, restraint by women;
But ever that man goes
Through place-keepers, through forest trees,
A stranger to strangers over undried sea,
Houses for fishes, suffocating water,
Or lonely on fell as chat,
By pot-holed becks
A bird stone-hunting, an unquiet bird.*

*There head falls forward, fatigued at evening,
And dreams of home,
Waving from window, spread of welcome,
Kissing of wife under single sheet;
But waking sees
Bird-flocks nameless to him, through doorway voices
Of new men making another love.*

*Save him from hostile capture,
From sudden tiger's leap at corner;
Protect his house,
His anxious house where days are counted
From thundered protect,
From gradual ruin spreading like a stain;*

*Converting number from vague to certain,
Bring joy, bring day of his returning,
Lucky with day approaching, with leaning dawn³*

Enquanto lutava por uma tradução razoável, me perguntava como vencer a onírica obscuridade? É flagrante que a inquietação atravessa a pele do poema. Seria ela pela sensação de uma catástrofe política ou de que se aproximava o dia do juízo? (Tendo-se em conta que o poema traz a data de agosto de 1930, ambas as possibilidades seriam plausíveis.)

John Fuller, cujo minucioso comentário de grande número de poemas do autor foi-nos imprescindível, oferece duas pistas. A primeira consiste em aproximar “*The wanderer*” de poema de mesmo título, escrito no “*old English*”, cujo primeiro verso é tomado de uma homilia composta no “*middle English*”. Sua tradução sumária: “São eles tão sábios que conhecem os conselhos de Deus, seus mistérios e seus julgamentos, secretos e mais profundos que os abismos do mar”. À sua transcrição, Fuller acrescentava: “*Doom* [a primeira palavra de “*The wanderer*”] é assim, de fato, o julgamento de Deus” (Fuller, J.: 1998, 78). Abandonemos a aproximação com John Bunyan (“O exílio compulsório do errante também sugere o cristão de Bunyan”), que não acrescenta dado de peso, e destaquemos suas sugestões finais:

O exílio é uma evasão da responsabilidade ou uma Busca (*a Quest*)? O juízo final (*the doom*) é uma punição ou uma diretriz providencial. O tom vago e sugestivo da mensagem do poema contém uma grande parte de sua força (id., ib.).

Comprovando a indecisão decifrativa que a interpretação proposta não ultrapassa, Monroe Spears adota outro caminho:

[...] Há, no contexto, uma ambiguidade política. O errante é, por um lado, o intelectual de classe média condenado (*doomed*) por sua consciência política em deixar seu lar intelectual e espiritual e suportar privação e isolamento. No país estrangeiro, desperta de

seu sonho de estar em casa para que escute “novos homens fazendo outro amor” — verso que, naquele contexto, era profundamente ambíguo. Mesmo o último verso, com sua brilhante imagem cinestésica da “alba que se inclina” tem, além do significado óbvio, essa conotação (Spears, M.: op. cit., 41).

Em vez de entrarem em conflito, as duas interpretações se completam. Se não vão além disso é mesmo porque o eixo do poema assenta na ambiguidade de planos. Podemos até falar em um plano principal, em que a tematização religiosa e política se interpenetram, e o plano de fundo, que se completa pela fusão entre metáfora — alba por corpo — sinédoque — parte do corpo que se inclina (ou curva) — e cinestesia visual. O político, o eco religioso, potente embora distante, como entranhado na história da própria língua (e de seu poeta), se aproximam da insinuação homoerótica, apenas disfarçada pelo verso 17 — *Kissing of wife under single sheet* —, sem que se consolidem em um sentido dominante.

O exemplo em que nos detivemos ilustra um tipo de obscuridade — a obscuridade *réussie*. Como tal, ela ainda serviria para exemplificar os dois outros traços assinalados, a impessoalidade e a “parataxe onírica”. Observe-se, por fim, como o traço de impessoalidade há de ser visto com extremo cuidado. A revelação homoerótica que se reserva para o verso final e “corrige” a alusão amorosa que atravessava o poema acentua que a ausência da *persona* assume seu sentido literal de máscara, em favor da exposição particularizada da voz que ali fala.

2.3. DUPLICIDADE DE LEITURAS

Já da primeira análise, que se dedicava a assinalar a presença das marcas gerais da poemática de Auden, deriva o que chamaremos sua instabilidade semântica. A obscuridade propriamente dita define apenas os casos em que essa instabilidade conduz ao plenamente críptico. Cabe-nos, pois, concretizar a diferença.

Principiando pela duplicidade de leituras, estaremos destacando não só o obscuro que ultrapassa seu próprio limiar senão que é dominante na produção de Auden. Na impossibilidade de tratarmos mais que de uns poucos, estaremos empenhados em nos aproximar da precisão distintiva entre o êxito da duplicidade e o obscuro como matéria-prima não domada. Tome-se então como exemplo um dos poemas de primeira feitura, “*The secret agent*”, datado de 1928:

*Control of the passes was, he saw, the key
To this new district, but who would get it?
He, the trained spy, had walked into the trap
For a bogus guide, seduced by the old tricks.*

*At Greenhearth was a fine site for a dam
And easy power, had they pushed the rail
Some stations nearer. They ignored his wires:
The bridges were unbuilt and trouble coming.*

*The secret music seemed gracious now to one
For weeks up in the desert. Woken by water
Running away in the dark, he often had
Reproached the night for a companion
Dreamed of already. They would shoot, of course,
Parting easily two that were never joined.⁴*

Disposto em forma de soneto — para Auden, as velhas formas estróficas nunca envelheceram — é uma peça rara: já estando presente na mínima edição composta por Spender, sobreviveu aos diversos expurgos feitos pelo próprio Auden, até ingressar na edição definitiva dos *Collected poems* (1976).

Sua dupla leitura é manifesta desde o título. Na aparência, a expressão *the secret agent* remete para um quadro político, mais precisamente de

espionagem. Mas seus versos finais insinuam uma segunda leitura. Ao se estabelecer, ela retroage sobre a anterior, sem que a anule. O controle da permissão de passes (ou permissão de passagem) já indica que estamos na fronteira de uma terra inimiga. Os personagens são identificados apenas pelos pronomes pessoais: ele, o espião treinado, eles, seja os que não ignoraram seu aviso e não estenderam a estrada de ferro um pouco além, seja os que o capturam. O uso generalizado dos pronomes pessoais é um artifício que descarta a particularização do lugar. O agente secreto será simplesmente aquele que, malgrado sua experiência, cairá no velho truque de um falso guia. A explicativa, *seduced by the old tricks*, destaca-se, na leitura retrospectiva, como apontando noutra direção. Embora não fosse de todo improvável, o emprego de *seduced* não seria o mais esperado, sobretudo se o poema dá preferência à linguagem mais comum. O espião deixou-se levar pelos velhos truques, mas, embora o segundo quarteto reconheça que a encrenca está a caminho, ainda usufrui do contraste entre a música das ruas e as semanas no deserto. Torna-se mais evidente a suspeita de um segundo contexto interpretativo: “várias vezes / censurou à noite” a falta de companhia. O corte da frase, a ser completada na primeira parte do seguinte, *dreamed of already*, é também um velho truque; só que esse reservado aos poetas: à noite, censurara a ausência da companhia... já sonhada. A alta probabilidade então lograda de que há o clima de suspeita, de denúncia, de descoberta e, afinal, de fracasso de uma “missão” é agora reiterada pela pesquisa do imprescindível John Fuller:

O último verso, diz ele, é tomado do poema do *old English* “*Wulf and Eadwacer*”: o monólogo de uma mulher cativa dirigida a seu amante foragido (ela se encontra em uma ilha, ele, noutra). O verso [vertido para o inglês moderno] é: “eles podiam com facilidade separar aquilo que nunca estivera junto” (Fuller, J.: op. cit., 15).

O cotejo com a fonte de outro modo (por mim) ignorada torna o esclarecimento de Fuller imperioso. Em troca, a explicação psicanalítica que acrescenta é mais redundante que propriamente arbitrária: “O amor é

forçado a agir como um agente secreto porque, conscientemente, o indivíduo não reconhece seu desejo (o espião) e o recalca” (id., ib.). Mas, como as más influências são as mais propícias em se propagar, a trilha é ampliada por Monroe Spears: “O espião no país inimigo simboliza [...] o adolescente no mundo adulto, o intelectual entre os filisteus, talvez o político radical numa sociedade burguesa” (Spears, M.: op. cit., 26). Se esse tipo de entendimento é dispensável, parece ao contrário interessante notar a motivação que, naqueles anos, sentia o então jovem poeta em lançar mão de um contexto político, afinal existente ou apenas mascarador, para falar de seu ensaio amoroso. E a própria facilidade com que o contexto homoerótico se insinua sob a máscara indica a ausência de uma genuína obscuridade. A plena presença dessa ameaça à realização da experiência poemática, sua camuflagem, como se verifica em “*The secret agent*”, por uma linguagem usual, leva à prática do que chamaríamos de antipoesia. Há de se ter, contudo, o cuidado de assinalar que antipoesia não equivale a não poesia. A não poesia tem como ingredientes o uso da linguagem corrente convertido no rude prosaico. Por antipoesia, entende-se uma composição que, quase absolutamente isenta de indicadores poéticos — no poema analisado, eles quase se restringem ao reconhecimento da forma do soneto — não resvala na transparência informativa da linguagem pragmática. E daí escapa por uma mínima torsão: a possibilidade que propõe de uma leitura duplicadora. Constitui-se uma espécie de *anamorfose poemática*.

Acrescento de passagem que é estreita a porta para que tenha êxito. Daí que ele não chegue a um poema como “*Schoolchildren*”; por isso mesmo aqui apenas referido. Mas, para que sua alusão se sustente, dele ainda se diga alguma coisa.

O sempre prestimoso Fuller informa que foi escrito quando, de volta da Espanha, Auden retornara a seu ganha-pão de mestre-escola. Isso se dá no verão de 1937, na Downs School, em Colwall. A situação anamórfica teria como duplo contexto a situação dos cativos, na Guerra Civil, que Auden recorda, e a de seus jovens alunos. A prisão que esses sofrem é a da via

disciplinar que a sociedade dos adultos lhes impõe. Ao passo que os prisioneiros que tinha visto eram *outraged or pining or wittly resigned/ or just wish all away* [ultrajados, punidos ou astutamente resignados/ ou indiferentes], os de cá se contentam com muito pouco, *so nearly content/with the dumb play of dogs, with licking and rushing* (com a tola brincadeira dos cães, com lambar e correr), pois, ante *as trancas tão fortes do amor, são fracas suas tramas, como as promessas dos bêbados*. Sob o signo do cativo, a comparação é antes de contraste. Ela formaria o primeiro contexto interpretativo. O segundo, constitutivo da visão anamórfica, é formado pelas duas últimas estrofes: o primeiro verso ainda tem por sujeito as duas espécies de cativos, mas já o segundo se dirige aos escolares. (*But watch them, set against our size and timing/their almost neuter, their slightly awkward perfection;/ for the sex is there, the broken bootlace is broken: the professor's dream is not true. — Yet the tyranny is so easy. An improper word/ scribbled upon a fountain, is that all the rebellion?/ A storm of tears wept in a corner, are these/the seeds of a new life?*) Se bem entendo, a “quase neutra e terrível perfeição” dos meninos, sua suposta ingenuidade que alimenta o sonho do mestre-escola — não o confundir com o próprio poeta! — em ensinar-lhes o caminho reto, é rompida, como fora o cadarço da bota. A razão está em *sex is there*. O recurso anamórfico, que não vejo aqui realizado, consistiria na dupla visão de cativo e rebeldia. A tirania é bastante fácil, insiste a última estrofe. Mas a rebeldia contenta-se com pouco para que se manifeste. Mas a tempestade de lágrimas que irrompe nos olhos jovens, seja por se darem conta de seu cativo, seja pelo impropério rabiscado no chafariz, é a semente de outra vida (da que se rebela contra a pretensão do caminho reto?).

Como em “*The secret agent*”, dois contextos interpretativos se constituem. Em “*Schoolchildren*”, no primeiro repontam duas situações de cativo: uma real, testemunhada; a outra suposta, cujo agente não é o mesmo da anterior senão que o ocupante do papel que ele desempenha. (Portanto, “o sonho do professor” não é de Auden; quem crê na neutra perfeição das quase crianças

e supõe que pode levá-las ao caminho previsto pela sociedade é aquele que desempenha o papel do mestre-escola típico. Porque o poeta não se enquadra no papel que eventualmente desempenha que o poema não se desenrola em linha reta.) O segundo contexto é formado por indícios que se infiltravam no primeiro. Seu foco de irradiação é dado por uma oração extremamente despojada: *o sexo está aí*. Seu enunciado contém a raiz da revolta — lembre-se que, para o Auden de então, os pensamentos de Freud e Marx eram transitivos. Há um cativo, sofrido por adultos, que Auden vira realizado na Espanha; há outro, por ele inferido, que atinge os meninos da escola. Que saída há para o primeiro? Se há, não se sabe. Enquanto dura, a melhor solução é a abulia. E para a segunda? Essa é uma prisão preparatória. A tirania é fácil de ser exercida, mas o sonho do mestre polialesco é falso, pois uma tormenta de lágrimas pode levar a outra vida.

Formalmente, o recurso anamórfico mostra a dificuldade de configurar-se. Sem que seja insignificante, o poema está longe de ser notável. Antes serve para que o analista mostre por que não funciona. A linguagem permanece a corrente, evita a não poesia, mas não chegou à dupla formulação de *“The secret agent”*. Podemos dizer que o poema fica na metade do caminho entre o anamórfico e o apenas críptico. Assim, se se diferencia do tipo que *“The secret agent”* representa, não menos se distingue do soneto dedicado ao poeta inglês A. E. Housman (1859-1939).

Escrito em dezembro de 1938, o poema tem a peculiaridade de poder ser literalmente entendido, sem que seja de fato compreendido.⁵ Como é frequente em Auden, o poema traz em sua raiz a questão da homossexualidade. E como não é menos frequente, coube à pesquisa de John Fuller a ajuda decisiva para sua compreensão factual:

O amor de Housman por Moses Jackson não parece ter sido declarado e sua vida exhibe várias espécies de compensação por sua homossexualidade recalcada. [O verso] “A comida era seu amor público” pode ter sido sugerido pelas observações de Laurence Housman sobre o ateísmo de seu irmão, observações que desenvolvem a observação de

A. E. de que, em uma certa tribo da África do Sul, não havia uma palavra para Deus (Fuller, J.: op. cit., 254).

A passagem final assinala um fato que, por sua vez, tem sua relevância revelada por um artigo de Auden — que eu saiba nunca republicado —, no *New Statesman* de 18 de maio de 1957, a que tive acesso pelo gosto de Fuller pelas minúcias:

A selvageria das polêmicas eruditas de Housman, que incluíam a elaboração de censuras arrasadoras antes que tivesse encontrado a ocasião e a vítima que as mereciam, sua obsessão com a pontuação, muito além do seu dever de ofício, são tão reveladoras como se tivesse escrito versos pornográficos (id., ib.).

Se não é incrível que o desastroso recalque de Housman tenha impressionado Auden a ponto de escrever o poema, não deixa de estranhar que, dependendo o texto de elementos que não poderiam ser conhecidos por seu leitor, tenha mantido na edição consolidada de seus poemas sem que seus dados factuais fossem divulgados (cf. Auden, W. H.: 1976, 182).

Pergunto-me: qual a função de poemas cuja plena compreensão depende de referências que permanecem ocultas, sem que afinal o resultado poemático justifique os dados cifrados? Por isso mesmo considero tão só mais um, e bastante curto.⁶ A chave da leitura cabe outra vez a John Fuller. Escrito e publicado em janeiro de 1939, durante a viagem que fazia à China com Christopher Isherwood, sua fonte é a descrição de um certo Guilherme o silencioso, feita por J. L. Motley em *The rise of the Dutch Republic*. Em *Journey to a War*, escrito por Auden e Isherwood, em 1939, é anotado: “Motley deprimiu-nos intensamente com seu catálogo de torturas, massacres e batalhas. ‘É exatamente o mesmo nos dias de hoje’, exclamou Auden. ‘De fato, a civilização não avançou uma polegada’” (apud Fuller, J.: op. cit., 281-2).

Se tais poemas dependem de alusões quase privadas, por que Auden não recorreu às notas ao pé da página como fizera Eliot em *The waste land*?

Qualquer que tenha sido sua razão, o fato é que preservou peças aquém de seu renome. Veja-se então a diferença com “*Autumn song*”. Sem dúvida, há nele alusões que não se explicitam, mas seu desenvolvimento poemático as torna dispensáveis. (Tampouco virá em seu detrimento a semelhança do terceiro quarteto com cena do Purgatório de Dante.)

Publicado originalmente na revista *New Statesman*, em 14 de março de 1936, recolhido em outubro do mesmo ano no livro *Look, stranger*, publicado pela Faber and Faber, mantido tanto nos *Collected shorter poems* (1930-44), em 1945, da mesma editora inglesa, quando integrava a parte intitulada “*Songs and other musical pieces*”, sob o número XVIII, como nos *Collected poems*, sendo a sexta das “*Twelve Songs*”, com o título que se transcreve, a estranheza de aparecer em uma parte supostamente mais leve desaparece ao saber-se que o poema de abertura do *Look, stranger* era dedicado a uma atriz de cabaré berlinense — Erika Mann, filha do romancista, com quem formalmente Auden se casara, para que, dando-lhe direito ao passaporte britânico, ela pudesse escapar da perseguição nazista (cf. Fuller, J.: op. cit., 145 ss). Mas o desgarre do conjunto inicial e de ter o poema ganho um título próprio seriam indícios suficientes de que alcançara vida própria.

*Now the leaves are falling fast,
Nurse's flowers will not last,
Nurses to their graves are gone,
But the prams go rolling on.*

*Whispering neighbours left and right
Daunt us from our true delight,
Able hands are forced to freeze
Derelict on lonely knees.*

*Close behind us on our track,
Dead in hundreds cry Alack,*

*Arms raised stiffly to reprove
In false attitudes of love.*

*Scrawny through a plundered wood,
Trolls run scolding for their food,
Owl and nightingale are dumb,
And the angel will not come.*

*Clear, unscalable, ahead
Rise of Mountains of Instead,
From whose cold cascading streams
None may drink except in dreams⁷*

A elocução comum parece isentar o texto de mistérios. Caírem as folhas é próprio do outono. Mas logo os versos 3 e 4 apresentam uma variante curiosa da figura do oximoro. Como bem o define o *Dicionário Houaiss*, o oximoro se caracteriza pela “engenhosa aliança de palavras contraditórias”. A figura se define, pois, em termos sintáticos. Mas terem ido as amas de leite para seus túmulos, ao passo que os carrinhos de bebê continuam a rolar não realizaria o oximoro em plano semântico? Se aceitamos a hipótese, o oximoro, sob configuração semântica, representa a ameaça de que estejamos próximos do mundo às avessas. Mas logo se corrige: por certo, esse não é o caminho percorrido pelo poeta. Ao contrário, o segundo quarteto mergulha no cotidiano: o mexerico dos vizinhos intimida o verdadeiro deleite, metonimicamente declarado por as mãos habilidosas não tocarem os joelhos (de alguém mais). Embora desconheça a existência de uma codificação homoerótica em que o toque nos joelhos tenha um significado inequívoco, creio não ser arbitrário ler na passagem a afirmação de que os *whispering neighbours* embaraçam os que se atraem. Outra vez, o andamento do poema é descontínuo. A ameaça do mundo ao revés não foi adiante, tampouco a ousadia do *true delight*. Os que se intimidaram parecem agora perseguidos pelo tropel de mortos que, aos gritos, se lamentam. Os mortos

associam-se aos vizinhos e, fingindo gestos de amor, têm os braços erguidos em censura. Mas será isso? A quem, com certeza, os mortos censuram? Aos que intimidavam ou aos intimidados? Entende-se melhor a articulação que, em uma releitura, o terceiro quarteto estabelece com os dois anteriores: não era preciso que o mundo se pusesse ao avesso para que os mortos protestassem contra o que os vivos cometiam no campo da experiência amorosa. O poema não esclarece contra que/quem os mortos protestavam. Lamentariam, como no Purgatório danteano, não terem encontrado vizinhos que os coibissem ou, contra a ortodoxia defendida pelo florentino, que não tivessem infligido melhor, ou seja, com mais força e deleite, as proibições? Seja uma ou outra a razão do lamento dos mortos, a vida continua a exigir dos vivos que corram atrás de seu sustento. A coruja, o rouxinol, o *troll* (segundo os dicionários, um duende do folclore escandinavo) não podem senão correr ou estão na expectativa do anjo que não virá. A ausência de ajuda para os vivos é a única certeza: *And the angel will not come*. Assim o quarteto final, mantendo a mesma descontinuidade de cada uma das estrofes precedentes, condensa o que há em comum entre vivos e mortos, homens, pássaros e duendes: a água fresca das cascatas que desce das *Mountains of instead* não vence a barreira dos sonhos. O descontínuo que se estabelece com cada período — cada quarteto é formado por um período completo — que, portanto, a todos envolve, se assemelha às articulações de um corpo que tivesse como centro um vazio. Deveria então dizer que o oxímoro semântico da primeira estrofe anunciava uma propriedade da vida no mundo sublunar: sob a aparência de caos — as amas de leite descansam na morte, os bebês rolam seus carrinhos pela vida — sob a hostilidade dos vizinhos e dos que gostariam de ter mãos pousadas em seus joelhos, e a lamentação ambígua dos mortos, instalam-se as várias faces do vazio. Com certeza, o anjo não virá e a corrente fria das cascatas esbarrará na parede dos sonhos.

Em suma, vista a própria inserção diversa que teve o poema antes de conquistar sua posição autônoma, pode-se supor que vários acidentes

referenciais estiveram embutidos em sua construção. Mas o críptico que nele esteja inserido não se perde na obscuridade. A explicação que Cleanth Brooks dava para a frequência da obscuridade na poesia moderna tornar-se-ia plausível se alguém assim acusasse o “*Autumn song*”: “[...] Grande parte da poesia moderna é difícil para o leitor simplesmente porque pouca gente, relativamente falando, está acostumada a ler *poesia* como poesia” (Brooks, C.: 1947, 76).

Embora com menor minúcia, ainda consideremos o caso da obscuridade, atentando para “*Our hunting fathers*”.

*Our hunting fathers told the story
Of the sadness of the creatures,
Pitied the limits and the lack
Set in their finished features;
Saw in the lion's intolerant look,
Behind the quarry's dying glare,
Love raging for the personal glory
That reason's gift would add,
The liberal appetite and power,
The rightness of a god.*

*Who, nurtured in that fine tradition,
Predicted the result,
Guessed Love by nature suited to
The intricate ways of guilt,
That human ligaments could so
His southern gestures modify
And make it his mature ambition
To think no thought but ours,
To hunger, work illegally,
And be anonymous?⁸*

Publicado na revista *Listener*, em maio de 1934, com o título de “*Poem*”, é depois incluído em *Look, stranger* (1936), a seguir nos *Collected shorter poems* (1950) e, por fim, mantido na edição definitiva de 1976.

Duas estrofes, cada uma formada por um só período, contrastam duas concepções do amor, recordadas a partir da constatação de que “nossos pais caçadores não caçavam por esporte senão para comer; mantinham pois uma clara semelhança com os predadores, com o leão; mas se distinguiam pela faculdade da razão [...]” (Hecht, A.: 1993, 57). “A primeira estrofe assinala como, nos séculos XVIII e XIX, o amor era concebido como o poder impulsionante, que, moderado pela razão, fornecia ao indivíduo a sua motivação básica” [...] (Fuller, J.: op. cit., 151). A afirmação seria incontestável caso não deixasse de notar que essa era a visão convencionalmente cristã, apenas secularizada. “Já a segunda estrofe desenvolve a visão moderna de que o amor é, ao contrário, não alguma força nobre, senão que há de ser negado porque inevitavelmente leva à culpa do individualismo e da autoestima” (Fuller, J.: op. cit., 151). Sua função seria, portanto, ociosa no poema se não servisse de contraste para o que se exprime no segundo bloco. A condução da segunda estrofe, que termina por uma interrogação, contudo, vai além da simples simetria contrastante entre duas concepções. O enunciado afirmativo se apoia no tripé formado por *reason's gift, liberal appetite and glory, rightness of a god*. Eis os ingredientes da concepção do homem como senhor da criação. A simetria se dissolve menos porque a afirmativa é substituída pela interrogação do que em virtude de o tripé dar lugar a uma figura assimétrica, formada por dois elementos preparatórios da interrogação e o que se desdobra nos dois últimos versos. Os elementos preparatórios são *the intricate ways of guilt* e *that human ligaments could so/ his southern gestures modify* (entendendo-se o verbo “*to modify*” no sentido de “sublimar”). A referência, quase não velada, concerne à culpa que altera os gestos que ativam a genitália. O animal coroado pela razão vê-se corroído pela culpa que cerca sua sexualidade. Mas o final não parece ajustar-se ao andamento das frases

relativas à culpa. Os *intrincados caminhos* afetam sua *madura ambição*. Ou seja, eros seria transitivo com a *mature ambition* se não fosse a interferência da culpa. Como ela se interpõe senão fazendo com que a ambição se concentre em pensar pensamentos só relativos a nós? Se bem compreendo, o poeta relaciona a culpa a uma humanidade individualista.

A leitura não parece convincente para quem conhecia a obra de Freud. Ela, no entanto, se torna plausível se aceitamos a decodificação que Fuller propõe para os versos finais. De acordo com sua pesquisa, na miscelânea de poemas, ensaios e escritos dramáticos reunida em *The English Auden* (1977), em resenha do livro de Basil Liddel Hart sobre T. E. Lawrence, Auden declara que os dois versos finais são uma citação de Lenin. “Lenin certamente enfatizava a importância dos sindicatos secretos e da literatura ilegal”, de modo que, voltando à sublimação da genitália, teríamos que, no todo do poema, “as estrofes contrastam a colaboração da razão com a modificação [sublimação] da razão, o individualismo com o coletivismo, o *laissez-faire* vitoriano com a revolução comunista” (Fuller, J.: op. cit., id.). Em vez, portanto, da absoluta simetrização entre o louvor da razão e a erosão causada pela culpa, o enunciado final acentuaria o transtorno tanto da racionalidade cristã, como da culpa que estendera seu império sobre a herança religiosa.

Importa-nos menos a glosa interpretativa proposta do que o papel atribuído à citação de Lenin. Do modo como ela aparece, é incontestável que é *colada* e não *integrada* ao poema. Para fazê-lo era preciso que o poeta se desse mais espaço para elaborar a conversão de um enunciado político banal em um contexto erótico, no caso surpreendente. Não podemos saber por que o poeta não o fez, nem estava no papel de Fuller recriminá-lo por isso — seu livro não é o de um crítico, muito menos de um intérprete. É sim um crítico, Anthony Hecht, que, ao transcrever a passagem da resenha citada de Auden, torna melhor compreensível a utilização de Lenin, embora tampouco se atreva a censurar o poeta pela não integração da passagem ao tecido do poema:

Tanto (T. E. Lawrence) como seu homônimo, D. H. Lawrence, insinuam [...] que a concepção romântica do amor pessoal é um sintoma neurótico que apenas inflama nossa solidão, [sendo] uma má resposta a nosso desejo real de estar unido e enraizado na vida. Ambos dizem “*noli me tangere*” [não me toque]. É quando nada duvidoso se nossas relações sexuais de convalescença podem fazer outra coisa senão adiar nossa cura. É bem possível que o caminho de volta para a intimidade real seja feito por uma espécie de ascetismo. O eu deve aprender a ser indiferente; como disse Lenin: “Passar fome, trabalhar ilegalmente e ser anônimo”. O alistamento de Lawrence na Força Aérea e a adoção por Rimbaud de uma carreira mercantil são essencialmente similares (apud Hecht, H.: n 1993, 58-9).

Haveria então, logo acrescenta o crítico, “algo tanto teológico como vagamente blasfemo nesta paródia da encarnação do amor [...]” (id., 59).

A observação é correta, embora tenha dúvidas se podemos chamar a peça de paródia. Mas por que o crítico não ressalta a maneira como a passagem de Lenin é aproveitada? Como todo o poema pode ser entendido se não se reconhecer nos versos finais a colagem não declarada? Lembre-se a propósito a observação de Spender sobre o desperdício de seu talento a que Auden sempre esteve exposto, assim como a anotação igualmente contundente de outro grande amigo seu, Christopher Isherwood:

Quando Auden era mais jovem, era muito preguiçoso. Odiava polir e fazer correções. Se eu não gostasse de um poema, jogava-o fora e escrevia outro. Se eu apreciasse um verso, o conservaria e o incluiria noutro poema. Desse modo, poemas inteiros eram construídos que eram simplesmente antologias de meus versos favoritos, sem que levasse absolutamente em conta a gramática ou o sentido. Essa é a explicação simples de muito da obscuridade celebrada de Auden (Isherwood, C.: 1937, 12).

É incrível admitir semelhante descaso. No entanto, a coincidência dos dois fiéis amigos não deixa dúvida. O indiscutível é que o final do poema sobrenada como uma peça desgarrada. Se a retiramos, porém, o poema perde todo o sentido. Por isso, do ponto de vista do andamento deste

capítulo, constatá-lo tem a função de contrastar “*Our hunting fathers*” com “*Autumn song*”. E, se o considerarmos em conjunto com o “A. E. Housman”, teremos formada uma linha cheia, em que a obscuridade aparece nas três seguintes posições: (a) aquela em que é absoluta, em detrimento do poema (“A. E. Housman”); (b) diferente da em que a obscuridade, embora bastante prejudicial, não chega a ser completa (“*Our hunting fathers*”); (c) a em que sua presença não é obstáculo para sua transformação no resultado poemático. Ressalte-se: a maneira tosca como a passagem de Lenin é jogada na composição impede que a inquietação política de Auden e de sua geração tivesse um efeito poematicamente consequente.

Pela importância negativa da falha, detenhamo-nos ainda noutro poema, relevante por esse aspecto, “*September 1, 1939*”. O título assinalava a data da invasão da Polônia pelas tropas nazistas. Sua extensão nos obrigará a tratar apenas de estrofes isoladas.

Como mais uma vez Fuller revela, há alusões emblemáticas que Auden não explica. A primeira delas, contudo, está longe de ser indispensável. (Se levássemos ao pé da letra a necessidade de o autor dissolver todo o críptico que empregasse, restabeleceríamos a normatividade do infame poema didático.) Ela se revela na abertura do poema:

*I sit in one of the dives
On Fifty-Second Street
Uncertain and afraid
As the clever hopes expire
Of a low dishonest decade*

O estado de incerteza e pavor ao expirar a esperança que ainda se podia ter de que o acordo de Munique impedisse a conflagração, agora iminente, era então um dado razoavelmente corriqueiro. Mas o estar sentado em uma espelunca da Rua 52, por certo, era tarefa para o ânimo detetivesco do nosso prestimoso John Fuller. Ele se encarrega da tarefa — havia de fato, no local

indicado, um bar de preferência dos homossexuais. Como se vê, a informação pouco acrescenta ao poema. É todo o contrário da alusão a Nijinsky na sexta estrofe:

*The windiest militant trash
Important Persons shout
Is not so crude as our wish:
What mad Nijinsky wrote
About Diaghilev
Is true of the normal heart;
For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Craves what is cannot have,
Not universal love
But to be loved alone*

[Todo o lixo militante/ Que cospem os figurões/ Não é cru como nosso desejo:/ escreveu o louco Nijinski sobre Diaghilev/ O que vale para qualquer um;/ pois o erro nascido no osso/ de cada homem e mulher/ Quer o que não pode ter,/ Não o amor universal/ Mas sim o individual (Trad. de Paes, J. P.: 1994.)]

As informações coligidas por Fuller hão de supor que teve acesso à correspondência privada de Auden com E. R. Dodds — um historiador de origem irlandesa, famoso por suas obras sobre a Grécia arcaica e o contato do cristianismo com o paganismo: “A guerra foi declarada no dia em que abria ao acaso o diário que Nijinsky escreveu quando estava louco e lia: ‘Só quero crer que Deus me ordene que continue a escrever’” (Fuller, J.: op. cit., 291). Auden interpreta a passagem como se fosse uma mensagem dirigida a ele próprio, que o compelia a indagar a razão de “toda a ofensa” provocada pelo nazismo. A estrofe sexta a explicita:

A base da Sociedade Justa é o amor universal, o ágape cristão, negado pelo eros do indivíduo corrompido pelo pecado. [...] Auden tomava os dois últimos versos de Nijinsky: “Certos políticos são hipócritas como Diaghilev, que não quer o amor universal. Mas ser amado sozinho. Eu quero o amor universal” (id., ib.).

Mesmo que não se discuta a concepção do ágape cristão, então tomada como oposta ao eros pervertido, como a alusão ao diário teria sentido senão para quem a tivesse muito viva na memória?! Como isso não valeria para muitos, a indignação política de Auden e sua repulsa do que sucedia no Continente sequer soariam como defesa contra os que o acusavam de covardia por abandonar a Inglaterra pelos Estados Unidos, em janeiro de 1939. Teria sido a pressa a responsável pelo desequilíbrio da composição? Publicado no mesmo mês da invasão da Polônia, na *New Republic*, a hipótese torna-se viável pelo tom de indignação que transpira do poema.

Se em alguns momentos, como o da estrofe 6, sua revolta se perde no tumulto do mal formulado, em troca, na estrofe 8, ela se faz potente por declarar que não tem mais que sua voz para que desfaça *a mentira dobrada*, isto é, os informes recolhidos nas folhas dos jornais que reiteram a mentira das autoridades. No entanto, com a passagem do tempo, teria sido a própria indignação que tornaria o poema impróprio aos olhos do próprio poeta. Fuller mais uma vez nos fornece uma informação preciosa: no prefácio à primeira edição da *Bibliography* da autoria de Bloomfield, Auden explicará por que terminara por renegar o poema:

Relendo um poema meu, “*First September, 1939*”, depois que fora publicado, cheguei ao verso: *We must love one another or die* e me disse: “que terrível mentira”. Assim, na edição seguinte, a alterei para *We must love one another and die*. Isso tampouco parecia correto, por isso cortei a estrofe. Ainda não estava bom. Era o poema inteiro, pensei, que estava infectado por uma terrível desonestidade — e tinha de ser jogado no lixo (apud Fuller, J.: op. cit., 292).

Por isso, se o poema ainda se encontra nos *Collected shorter poems* (1950), desaparece da edição definitiva de 1972.

Não deixa de ser lamentável Auden estabelecer como que uma hierarquia entre suas falhas: se as composições resultavam de referências não transformadas poemáticamente, podiam seguir adiante; se, em troca, se introduziam em seus poemas políticos, o texto era eliminado. Pois o mesmo sucederá com “*Spain, 1937*”, publicado em maio de 1937, dois meses depois de seu regresso do campo de batalha. É possível que, em sua decisão, tenha pesado o contraste entre a visão idealizada que o arrastara, como a tantos outros jovens para lutar pela República, e a realidade da guerra, em que as crueldades nunca se restringem a um dos lados. Factualmente, porém, o fator decisivo se concentrava na estrofe final:

The stars are dead; the animals will not look:

We are left alone with our day, and the time is short and

History to the defeated

May say Alas but cannot help or pardon

[As estrelas estão mortas; os animais não veem;/ Estamos sós com o dia que nos coube, o tempo é curto e a/ História em vias de derrota/ Pode dizer um ai mas não nos pode absolver nem ajudar (Tradução de Paes, J. P.: 1994)].

Ainda mantido na edição de 1950 dos *Collected shorter poems*, será expurgado na reedição de 1966, em que, com referência aos dois últimos versos, alegará que “dizê-lo é igualar a virtude (*goodness*) com o êxito. Já teria sido bastante ruim que eu tivesse sustentado essa doutrina depravada mas que a tivesse formulado simplesmente, porque soava retoricamente efetiva, era indesculpável” (apud Fuller, J.: op. cit., 285-6). A retórica não levaria a culpa por sua indecisão política? Mas ela não estava também presente nos versos que impediam a compreensão do leitor? Não se diz que Auden mantivesse a mesma vacilação referida a propósito de “*The orators*”

senão que não conseguia separar o propósito idealizado de uma sociedade justa com a identificação com os métodos stalinistas que vira em prática.

2.4. A LINGUAGEM CONVERSACIONAL DO COTIDIANO

Os dois itens precedentes devem ter feito perceber que as direções poemáticas do autor se definem como dominâncias e não exclusividades. Por isso poderíamos ter partido, no item 3, de uma explicação diversa: o obscuro seria a mancha que se espalharia em duas direções opostas. Por seu lado positivo, conduziria ao texto de absoluta leitura dúplice, cuja concretização é rara no lado oposto, onde a referência privada entorpece ou toda a composição ou uma parcela sua. Pela permanência dessa direção, pode-se antever que a linhagem a ser agora destacada, a de poemas compostos em uma linguagem próxima do tom de conversa cotidiana, não tem o mesmo formato dos poucos que aqui serão discutidos. Partamos de uma composição originalmente publicada em *New writing* (1939):

Brussels in winter

Wandering through cold streets tangled like old string,

Coming on fountains rigid in the frost,

Its formula escapes you; it has lost

The certainty that constitutes a thing.

Only the old, the hungry and the humbled

Keep at this temperature a sense of place,

And in their misery are all assembled;

The winter holds them like an Opera-House.

Ridges of rich apartments loom to-night

Where isolated windows glow like farms,

A phrase goes packed with meaning like a van,

*A look contains the history of man,
And fifty francs will earn a stranger right
To take the shuddering city in his arms*⁹

A linguagem comum recolhe a impressão de um dia comum em Bruxelas. Quem, ali estando, a descreve? O poeta assume o rosto da impessoalidade. Mas, sem nome, o que escreve capta o que singulariza a paisagem. Errante pelas ruas enregeladas, o narrador se identifica com um instrumento de corda (*string*), que toca para um ouvido ignorado. Ignorado ou inexistente? Não só a cidade perdeu as qualidades que revestem uma coisa, como é atravessada por coisas sem nome: os miseráveis que entre si se abrigam. Ironia do anônimo narrador: aquecem-se uns aos outros como se estivessem em uma sala de espetáculo que nunca frequentam. Sem que diga de seus passos, o errante se aproxima de outro sítio: pelos tercetos, acerca-se da parte iluminada da cidade. As ruas permanecem caladas, mas dão a ver o alto dos apartamentos ricos, onde as janelas ardem, como braseiros. As conversas que de lá partem não se escutam. Mas o olhar compreende a história que se narra. Um relato, uma troca de gestos, toques e palavras, ao que o interlocutor faz jus por certa soma. Desde que ela seja paga, por uns tantos minutos o anônimo deixará de sê-lo; adquirirá *a stranger right* de aquecer nos seus braços a estéril cidade.

Algum mistério nas iluminadas janelas? Ser a frase repleta de sentido, como uma condução cheia de passageiros, tendo o estrangeiro direito a nela penetrar ante o pagamento de uma módica soma, eis os ingredientes bastantes para que se saiba do que se trata. A tradutora portuguesa foi feliz em qualificar a frase de *prenhe de sentido*, pois, se o olhar é do narrador que compreende sem escutar, aquele que adquire o *estranho direito* terá pago para que, por instante, aqueça os braços. Não há qualquer obscuridade ou mistério senão que *a charade* — palavra cara a Auden —, presente desde que haja alguém a pagar, pague por eros.

O mesmo duplo sentido se estabelece no final de outro soneto — que não poderia ser entendido sem a transcrição de todo texto; foi ele escrito na mesmíssima época e publicado no mesmo número, primavera de 1939, da mesma revista, *New writing*.

The composer

*All the others translate: the painter sketches
A visible world to love or reject;
Rummaging into his living, the poet fetches
The images out that hurt and connect,*

*From Life to Art by painstaking adaption,
Relying on us to cover the rift;
Only our notes are pure contraption,
Only your song is an absolute gift.*

*Pour out your presence, a delight cascading
The falls of the knee and the weirs of the spine,
Our climate of silence and doubt invading;*

*You alone, alone, imaginary song,
Are unable to say an existence is wrong,
And out your forgiveness like a wine¹⁰*

Ao passo que o pintor e o poeta sofrem para que aproximem vida e arte, as notas do músico alcançam seu imediato acordo. A tradutora é outra vez extremamente feliz ao verter o cascatear do prazer pelas curvas do joelho e sobre o dorso. De todo modo a linguagem comum mantida em uma situação cotidiana, afastando-se contudo da função pragmática, não se distinguiria de uma fala convencional, se a comparação final não contivesse uma paródia

quase blasfematória: a canção imaginária — o qualificativo indica que não se refere à obra de algum compositor — verte o seu perdão *como um vinho*.

O comentário fez-se mínimo para que houvesse espaço para outro poema, publicado no mesmo número (primavera de 1939) da mesma *New writing*:

Rimbaud

*The nights, the rail-arches, the bad sky,
His horrible companions did not know it;
But in that child the rhetorician's lie
Burst like a pipe: the cold had made a poet.*

*Drinks bought him by his weak and lyric friend
His five wits systematically deranged,
To all accustomed nonsense put an end;
Till he from lyre and weakness was estranged.*

*Verse was a special illness of the ear;
Integrity was not enough; that seemed
The hell of childhood: he must try again.*

*Now, galloping through Africa, he dreamed
Of a new self, a son, an engineer,
His truth acceptable to lying man¹¹*

O soneto dispõe de uma razão contingente: o argumento muda por se referir a alguém determinado. Se em “*Brussels*”, o frio, o encolhimento dos miseráveis e o aconchego pago em dinheiro sinalizavam a cidade, apenas definida como tremulante (*shuddering*), a poesia aqui enfoca certa criatura, cuja particularidade consistira no “*dérèglement de tous les sens*”. Roto o equilíbrio da mediania, o extravio dos sentidos arrasta consigo a mentira da

retórica; com ela, o equilíbrio de Verlaine, *his weak and lyric friend*, que pagava seus tragos. Posto sob o desarranjo, o verso se torna doença que contagia o ouvido e destrói a integridade. Contra o inferno da infância e a maldição dos “vis colegas”, dispusera do verso, inimigo do *nonsense* costumeiro, até que seu companheiro sofresse com seu ataque de loucura. O relato de Rimbaud vinha a precisar de uma segunda cena. Ela já não se constrói com palavras senão com a prática de vida contra a qual se erigiam suas palavras. Europa e poesia são sinais da *waste land* que o poeta prenunciara; África e contrabando de armas, os meios pelos quais procurara uma nova identidade. Em vez de o poema recorrer ao câncer que de fato corroera Rimbaud, Auden se funde com a figura do extraviado e o que imagina para esse também caberia para si. Rimbaud é tomado como o que busca uma nova identidade, comprovável por um filho — aquilo que, por opção, Auden não poderia gerar —, “um engenheiro” — como o próprio Auden havia pensado ser. Se o poema se põe à altura dos já escolhidos será tão só graças à imprevista fusão de seu objeto — a vida tumultuada do poeta francês — com aquele que, mantendo a impessoalidade, no entanto, a si próprio se insinua.

Dentro do surgimento do poético de dentro de uma linguagem cujo tom de conversa pareceria impedi-lo, destaque-se o papel do relato formado por descontinuidades.

The fall of Rome

The piers are pummeled by the waves

In a lonely field the rain

Lashes an abandoned train;

Outlaws fill the mountain caves.

Fantastic grow the evening gowns;

Agents of the Fisc pursue

Absconding tax-defaulters through

The sewers of provincial towns.

*Private rites of magic send
The temple prostitutes to sleep;
All the literati keep
An imaginary friend.*

*Cerebrotonic Cato may
Extol the Ancient disciplines,
But the muscle-bound Marines
Mutiny for food and pay.*

*Caesar's double-bed is warm
As an unimportant clerk
Writes I DO NOT LIKE MY WORK
On a pink official form.*

*Unendowed with wealth or pity,
Little birds with scarlet legs,
Sitting on their speckled eggs,
Eye each flu-infected city.*

*Altogether elsewhere, vast
Herds of reindeer move across
Miles and miles of golden moss,
Silently and very fast ¹²*

Como é frequente em Auden, cada estrofe contém um período inteiro e, no caso, cada qual focaliza uma cena da decadência. Em vez de um desenvolvimento paralelístico, com um provável efeito melódico, a descontinuidade cria uma ambiência de caos surdo, como se à espera de uma queda. Mas qual Roma cai? A referência ao “trem abandonado”

evidencia que o poema não visualiza a Roma antiga. E, se a louvação das antigas disciplinas por Catão verticaliza a remissão ao passado, no verso seguinte, os *muscle-bound Marines* levam, com a mesma rapidez, para outra Roma, essa agora no presente. (Datado de janeiro de 1947, havia oito anos Auden optara por viver nos Estados Unidos.) É certo que o motim por soldo e comida retorna à Roma do passado. Mas, referido aos *Marines*, parece mostrar que o que importa não é qual a Roma que cai, senão a própria falência de um império.

John Fuller, no seu cuidado com minúcias, transcreve passagem de artigo do poeta sobre a queda de Roma. Dela prescindimos em favor de um acréscimo do próprio Fuller. O poeta referira entre as causas alegadas para a queda do antigo império a esterilização das pastagens, que provocava a migração das renas. O movimento migratório das manadas, posto no fim do poema, funciona como índice do deslocamento temporal que conjuga o império de antes ao de agora (cf. Fuller, J.: op. cit., 415). A viagem no tempo, que explicitamente se concentra na primeira Roma, implica a descoordenação dos fatos — a cama do imperador permanece morna, ou seja, frequentada, enquanto o pequeno funcionário manifesta seu desagrado em formato oficial: é polifacética a próxima ruína dos impérios. Ainda mais: embora a penúltima estrofe não se esclareça dentro do poema, devendo remeter a alguma leitura sobre o ocaso romano, perde seu caráter de referência “privada” e assume o mesmo sentido que o trem abandonado e o motim dos marinheiros — não decifrado, o dado críptico não prejudica o poema.

O tom de conversa dirigido a cenas do cotidiano ainda recebe outras tematizações. Elas são, contudo, bem menos frequentes. Selecciono um exemplo de cada uma. A primeira tem por cenário um Oriente, que, na verdade, pouco lhe interessava.

“Hong Kong”

*Its leading characters are wise and witty,
Their suits well-tailored, and they wear them well,
Have many a polished parable to tell
About the MORES of a trading city.*

*Only the servants enter unexpected,
Their silent movements make dramatic news;
Here in the East our bankers have erected
A worthy temple to the Comic Muse.*

*Ten thousand miles from home and What's-Her-Name
A bugle on this Late Victorian hill
Puts out the soldier's light, off-stage, a war*

*Thuds like the slamming of a distant door:
Each has his comic role in life to fill,
Though Life be neither comic nor a game¹³*

Escrito em novembro de 1938, quando, em companhia de Isherwood, visitava a China, invadida pelo Japão, o soneto acentua o duplo contraste entre os banqueiros, nos seus trajos impecáveis, e o movimento silencioso dos criados orientais, que trazem notícias da Guerra; depois, entre a polidez ensaiada daqueles e a violência, apenas escutada, como se nos bastidores, da guerra. A crítica flagrante a *our bankers* se explicita na declaração de que ali haviam criado um templo para a musa cômica.

“Hong Kong” aqui desempenha apenas a função de assinalar que, ao lado de poemas de seu tipo, a tematização feita neste item poderia ainda considerar outros aspectos. Por esse ângulo, há de se destacar que, se a musa cômica é pouco comum, ainda mais raro é o poema de um lirismo puro e grave. Ele se mostra no poema, “*In memory of W. B. Yeats*”, que escreve em

fevereiro de 1939, um mês depois do falecimento do poeta irlandês. Sua extensão nos obrigará a considerar sua pequena parte intermédia — no seu todo, o poema será apenas aludido.

Como os poetas de muito antes, Auden faz a natureza enlutar-se pela morte do poeta: *The day of his death was a dark cold day*. Mas seria uma falsa alegação se no mais a vida mantivesse o seu passo; nos bosques, os lobos a correr; entre os humanos, os corretores a berrar por títulos e ações; cada um de nós, encerrado na cela de si mesmo, *almost convinced of his freedom*. Se nada disso muda, algo assim se modifica. Enquanto as províncias de seu corpo se sublevam, e esvaziam-se as praças de sua mente, o silêncio invadia os subúrbios *por línguas de luto*, enquanto os poemas se mantinham desconhecedores do papel que, a partir de agora, lhes cabia: tornarem-se os veículos da permanência de quem os fez. Pois Yeats, diz o belo verso, *tornou-se em seus admiradores*. O que não é exclusividade sua, senão que de sua espécie: *The words of a dead man/ Are modified in the guts of the living* [As palavras de um morto/ Modificam-se nas entranhas dos vivos]. Sem se submeter à fábula da migração dos corpos, Auden sabe que o homem não é, como há pouco mais de uma década se dissera, “o ser para a morte”, pois, sem que nenhuma ideia de evolução ou progresso se intrometa, as civilizações estão em constante metamorfose.

Depois dos extraordinários 31 versos da primeira parte, dos quais desaparece o tom de conversação, ali descabido, surge a pequena porção que transcrevemos:

*You were silly like us; your gift survived it all:
The You parish of rich women, physical decay,
Yourself. Mad Ireland hurt you into poetry.
Nowe Ireland has her madness and her weather still,
For poetry makes nothing happen: it survives
In the valley of its making where executives
Would never want to tamper, flows on south
From ranches of isolation and the busy griefs,*

A way of happening, a mouth

[Foste tonto como nós, a tudo sobreviveu o teu talento;/ À paróquia das ricas senhoras, à decadência física,/ A ti mesmo; a louca Irlanda feriu-te para a poesia./ Agora a Irlanda tem ainda a sua loucura, a sua temperatura,/ Porque a poesia não faz acontecer nada: sobrevive/ No vale do seu dizer, onde os executivos/ Não gostariam nunca de lavar; corre para o Sul/ das herdades isoladas e das mágoas agitadas,/ Rudes cidades em que acreditamos e morremos; sobrevive/ Uma forma de acontecer, uma boca (Tradução de Gato, M. V. de: 2003)].

O tom de elevação religiosa admite contemplar com compaixão nossa pequenez. Tu, Yeats, foste tolo como somos. À semelhança de Auden, William Butler Yeats fora a princípio indeciso ante as potências cujo conflito se aproximava; pusera depois seu brilho de poeta a serviço da pátria. A questão da função social da poesia estivera presente em Yeats antes do que se daria para a geração de Auden, por força de sua condição de irlandês, a viver entre os dominadores de sua pátria. Assim como Auden, ou melhor, como seus companheiros que se filiaram ao Partido Comunista, ou ainda mais, como os que perderam a vida na Espanha, Yeats pusera seu dom de poeta a serviço da Irlanda. Mas não era assim que seria útil à causa de seu país. Nota apenas que a Irlanda se apoderara de seu filho, ferindo-o para a poesia. A passagem desenvolve a impossibilidade de acordo entre as partes que participam da unidade política de um país. Pode-se supor que Auden refletisse cabisbaixo: [...] *Poetry makes nothing happen*. Pois, ainda que saiba que *l'art pour l'art* é um modo de salvar a pele, portanto de ser desonesto, sabe melhor ainda que o poeta não serve a uma causa relevante por produzir panfletos. À inutilidade do esforço de Yeats, a resposta de seu país é manter-se igual. [...] *Irlanda tem ainda a sua loucura, a sua temperatura*, do mesmo modo que os lobos continuam a correr, os agentes da Bolsa, os executivos etc. etc. O poema *sobrevive/ no vale de seu dizer* e tem como modo de

ocorrer a fala dos que o admirem. O poema retoma seu tom de religiosa gravidade: *Earth, receive an honoured guest*. Seguem-se mais 22 versos.

No mesmo teor de lirismo grave, são os poemas dedicados às memórias de Freud, publicados em 1940, na *Kenyon review*, e do expressionista alemão, Ernst Toller, que cometera suicídio em Nova York, em maio de 1939. A extensão de ambos (e sua menor qualidade) nos coíbem de seguir por eles.

2.5. A DIMENSÃO ONTOLÓGICA COMO LIMITE DA IMPESSOALIDADE

Muito aqui já se falou sobre o traço de impessoalidade na poesia de Auden. O que não nos impede de retomar passagem de Spender: “Sua poesia de início também dá a impressão de um jogo intelectual — um jogo que se poderia chamar de distanciamento clínico” (Spender, S.: 1951, 54). Quando Spender publica sua recordação, Auden não mais podia ser chamado de jovem: já completara 44 anos. Embora a continuação da passagem dê a entender que a maturidade o fizera ultrapassar seu *clinical detachment*, isso só será verdade se a expressão for tomada em seu estrito sentido médico ou, na ambiência poética, em sua acepção romântica. Para o leitor perspicaz, a impessoalidade ou o distanciamento de Auden é comparável ao *inscape*, o neologismo criado por Hopkins para dizer da paisagem poeticamente recriada.

A defesa que Spender assumia da obra do amigo mostra que era oportuno responder a uma crítica que dele se fazia. É o que se mostra por um dos ensaios que, estranhamente, já foi selecionado como um dos melhores sobre o poeta inglês:

Desde seu começo, ele podia ser apontado como um talento potencialmente maior. Quando relembramos tudo que fez e saudamos sua realização principal, nos perguntamos: virá o momento, já terá sucedido ou é muito tarde para que agora suceda? Ou, para o crítico, permanecerá ele o prodígio problemático, o garoto que poderia ter

ido a qualquer parte mas que sempre, quando as metas evidentes lhe eram apresentadas, escolhia ir a outro lugar? (Fraser, G. S.: 1959, 105).

As interrogações de Fraser mal fingem a negação que encerram: enganavam-se os que supunham estar diante de um prodígio.

Tendo em conta a suspeita, o maior cuidado se impõe no encaminhamento deste item. Havendo de ser bem pequeno o número de poemas, hão de ser significativos.

Comecemos por uma das composições que integraram o tão referido número da primavera de 1939 da revista *New writing*. Intitula-se “*Musée des Beaux Arts*”

*About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position: how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just Walking dully along;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.*

*In Breughel's Icarus, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster: the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen*

*Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on*¹⁴

Fuller, com sua pesquisa minuciosa e seu acesso a fontes que parecem ter sido abertas só para ele, transcreve carta do poeta ao classicista E. R. Dodds, em que relata sua visita ao *Musée des Beaux Arts* de Bruxelas e sua impressão ante os quadros de Rubens e Breughel sobre a queda de Ícaro (cf. Fuller, J.: op. cit., 266). Concentremo-nos na explicação do próprio Fuller. A *Paisagem com a queda de Ícaro* de Breughel apresenta o instante do desastre em um mundo em que as atividades diurnas do comércio e da agricultura corriam impassíveis. Não importa, em suma, se Auden teve em conta um pequeno quadro de Rubens ou a tela de Breughel. Em qualquer dos casos, é a eles que se refere a cláusula de os Velhos mestres e sua sabedoria sobre o sofrimento humano. Emprestar-lhes esse saber era impessoalizar-se; partilhar com os pintores de um *inscape* que seus leitores já terão reconhecido. No caso, os que duvidavam de seu talento terão ficado mais convictos de que acertaram ante a casualidade das rimas, a assimetria dos pés métricos, sem se darem conta que o aparente desleixo formal antes mascarava a tensão com que Auden encarava a indiferença humana, tão distinta da sabedoria que reconhecia nos mestres pintores. Seu contraste apenas encontra na história da queda de Ícaro seu modelo. Assim, enquanto os idosos aguardavam *o milagroso nascimento*, (que tanto pode ser o de Cristo quanto o nascimento de qualquer um), os já nascidos já mostravam seu descaso. Mas a acidentalidade tem maior alcance. *They never forgot* — por suposto, o sujeito são os *Old masters* — *que o pavoroso martírio deve prosseguir seu curso*. Outra vez, o martírio tanto pode ser o de Cristo como o reservado a cada homem. A vida é o domínio do aleatório; comparável à vida dos cães é o gesto do cavalo do algoz que raspa seu traseiro contra o tronco de uma árvore. O que então teria parecido uma disposição formalmente caótica se torna isomorfo à dimensão que se afirma ontológica: próprio da vida humana é a indiferença ao sofrimento do outro; o

encerramento de cada um em sua própria cela. A diferença entre os “Velhos mestres” e as outras criaturas é uma questão de ângulo: aqueles são vistos à distância do lugar que também eles ocupam. O distanciamento clínico é tão só uma estratégia para que o poeta note a aleatoriedade que a todos envolve, sem que a dicção adotada chame a atenção sobre si mesmo. Não importa quem diz o quê diz senão o que vem dito. E no que está dito se encerra a dimensão ontológica da condição humana.

Sem pretender estabelecer uma hierarquia entre os poemas selecionados, testemos nossos limites, com poema escrito em maio e publicado em julho de 1948, em *Horizon*, com o título de “*In praise of limestone*”. Sua extensão de 98 versos nos obrigará a considerar apenas duas passagens, seus quinze primeiros versos e os onze últimos:

*If it form the one landscape that we, the inconstant ones,
Are consistently homesick for, this is chiefly
Because it dissolves in water. Mark these rounded slopes
With their surfaces fragrance of thyme and, beneath,
A secret system of caves and conduits; hear the springs
That spurt out everywhere with a chuckle,
Each filling a private pool for its fish and carving
Its own little ravine whose cliffs entertain
The butterfly and the lizard, examine this region
Of short distances and definite places:
What could be more like Mother or a fitter background
For her son, the flirtatious male who lounges
Against a rock in the sunlight, never doubting
That for all his faults he is loved; whose works are but
Extensions of his powers to charm? [...]*
.....
*[...] In so far as we have to look forward
To death as a fact, no doubt we are right: But if
Sins can be forgiven, if bodies rise from the dead,*

*These modifications of matter into
Innocent athletes and gesticulating fountains,
Made solely for pleasure, make a further point:
The blessed will not care what angle they are regarded from,
Having nothing to hide. Dear, I know nothing of
Either, but when I try to imagine a faultless love
Or the life to come, what I hear is the murmur
Of underground streams, what I see is a limestone landscape*

[Se ele afeiçoa a única paisagem de que nós, os inconstantes,/ Coerentemente nos sentimos saudosos, é porque sobretudo/ Se dissolve n'água. Presta atenção às curvas das encostas/ Com a sua fragrância a tomilho por fora, mas por dentro/ Um secreto sistema de cavernas e canais; escuta as fontes/ Que em toda parte jorram com riso reprimido,/ Cada qual formando um tanque só para seus peixes, e esculpindo/ Sua própria e pequena ravina cujos penhascos são abrigo/ Da borboleta e do lagarto; examina esta região/ De curtas distâncias e lugares definidos;/ O que seria mais parecido à Mãe ou ambiente mais propício/ Para seu filho, macho galanteador que se espreguiça/ Sobre um rochedo ao sol, sem ter dúvida alguma/ De que é amado malgrado os seus defeitos, e cujas obras são apenas/ Extensões de seu poder de encanto? [...]

.....
[...] tanto quanto nos cumpra ficar na expectativa/ Da morte como um fato, sem dúvida estamos certos. Mas se/ Os pecados são passíveis de perdão, se os corpos erguem-se, dos mortos/ Tais modificações de material em inocentes/ Atletas e fontes a gesticular,/ Tão só para o prazer, suscitam outra questão:/ Aos bem-aventurados não importa o ângulo por que são vistos,/ Pois nada têm para esconder. Minha cara, não sei nada/ De um ou outra, mas quando tento imaginar amor sem jaça/ Ou a vida futura, o que escuto é o rumorejo/ De rios subterrâneos, o que vejo é uma paisagem de calcário (Trad. de Paes, J. P.: 1994).

Algumas minúcias recolhidas por John Fuller são imprescindíveis. O poema é escrito na Itália, depois de o poeta ter visitado sua região natal, na Inglaterra, Lake District. Em sua “*Freud lecture*”, de 1971, Auden registrava que a comparação entre os solos da região inglesa e da florentina

desempenhara um papel decisivo no desenrolar do poema: “[...] A paisagem de calcário era útil para mim como elo entre duas culturas completamente distintas, a cultura da culpa do norte protestante, em que cresci, e a cultura da vergonha dos países mediterrâneos [...]” (apud Fuller, J.: op. cit., 406).

Utilizaremos das informações prestadas por Fuller apenas aquelas que cabem nas passagens escolhidas. “O poeta tem apego à paisagem calcária porque ela sugere aquilo em que não mais poder crer consegue: a proximidade benigna da natureza e a autossuficiência de uma gente que pode controlar seu ambiente e relacionar seus apetites a seu bem-estar definitivo” (Fuller, J: op. cit., 407). O complexo relacionamento entre a formação do terreno, valores e impossibilidades humanas é constituído pelo contraste entre a inconstância humana e a disposição solúvel do terreno calcário. A possibilidade, pois, de combinar um dado físico do lugar em que se educara com o olhar sobre duas distintas configurações culturais só é possível pelo que pareceria menos provável: a propriedade do calcário. Sua solubilidade poderia ser interpretada como a docilidade da natureza. Mas não é assim: a terra que se dissolve na água é vista como o correlato da inconstância humana. Daí o *secret system of caves and conduits* é a expressão física da modelagem psíquica dos ali formados. Fontes, ravinas, penhascos são transformações potencialmente anamórficas. Mas, atenção, se o primeiro fragmento afirmasse um anamorfismo certo — fontes equivaleriam a tal coisa, penhascos a tal outra — o poeta teria criado uma codificação tão arbitrária a ponto de ser somente sua. Tal anamorfismo antes seria um terrível determinismo, absurdo mesmo porque o terreno gerador provocara duas culturas tão diversas como a da culpa e da vergonha. Daí a recorrência à dupla figuração que a anamorfose supõe implica que ela tem um caráter apenas potencial, materializado na imagem de uma mãe ou de um ambiente propício para seu filho sedutor.

O que chamamos de anamorfose potencial se libera dos parâmetros que o permitiam — o terreno maleável, a modelagem de tal *flirtatious son* — por uma mais drástica fantasia. Para tentar entendê-la, é imprescindível um

terceiro fragmento —formado a partir da parte não transcrita do último verso do primeiro fragmento:

[...] *From weathered outcrop
to hill-top temple, from appearing waters to
Conspicuous fountains, from a wild fo a formal vineyard,
Are ingenious but short steps that a child's wish
To receive more attention than his brothers, whether
By pleasing or teasing, can easily take.*

*Watch, then, the band of rivals as they climb up and down
Their steep stone gennels in twos and threes, at times
Arm in arm, but never, thank God, in step; or engaged
On the shady side of a square at midday in
Voluble discourse, knowing each other too well to think
There are any important secrets, unable
To conceive a god whose temper-tantrums are moral
And not to be pacified by a clever line
Or a good lay; [...]*

[...] Do afloramento exposto às intempéries/ Ao templo erguido no alto da colina, dos olhos-d'água às fontes/ De maior lavor, da vide silvestre ao vinhedo já formado,/ Há só passos inventivos porém breves, que uma criança desejosa/ De merecer mais atenção que os seus irmãos, seja através/ de agrado ou arrelia, facilmente pode dar. Observa, pois, o bando de rivais enquanto sobem, descem/ os íngremes degraus de pedra, aos dois e aos três, por vezes/ De braços dados, mas, graças a Deus, jamais com passo igual; ou entretidos/ Do lado ensombrado da praça, ao meio-dia, num volúvel discurso, conhecendo-se um ao outro demasiado bem para pensar/ Existam quaisquer segredos de importância, incapazes de conceber um deus cujos ímpetos de ira são morais/ E não podem acalmar-se com um verso talentoso/ Ou uma boa trepada [...]

As diversas formas que permite a maleabilidade calcária não se encerram na fantasia do filho que se espreguiça ao sol, senão que se desenvolve na

inveja que nele (ou noutro) cresce ante os irmãos, que, de um modo ou outro (agrado ou arrelia), procura atrair a atenção para si. E, como se a anamnese cada vez mais crescesse, então imagina como se comportariam os outros bandos de crianças, tão conhecedoras umas das outras que não têm segredos entre si, mesmo porque são incapazes de conceber um deus cuja ira fosse provocada por motivos apenas morais ou — numa liberdade de expressão que não recordo encontrar igual — que não se apaziguasse fosse com um verso hábil fosse com *a good lay* [uma boa trepada].

Contra nossa pretensão inicial, vimos que não podíamos prescindir do fragmento por duas e antitéticas razões: (a) a partir de *Watch, then...*, a lembrança do que teria sido a experiência do poeta como menino se faz através de um tal amontoado de recordações que se cria uma dificuldade de compreensão, no máximo explicável por se querer semelhante ao próprio obstáculo de dar-se conta do passado; (b) do ponto de visto religioso, ao ser o poema escrito, há oito anos que Auden reingressara no anglicanismo. Não obstante, a liberalidade com que fala de sua concepção do divino mostra que a sua fé não admitia transigência alguma com mecanismos propiciadores de culpa. Em poucas palavras, o fragmento acrescentado não engrandece esteticamente o poema, mas esclarece sobre a postura de seu autor.

Guardemos o esforço de entendimento para o fragmento final. Nele, o calcário passa a ser tão só o plano da paisagem em que se pensa o destino dos corpos ressurretos após o Juízo Final. E, com a mesma falta de cerimônia do fragmento intermédio contra um Deus severo, ao imaginar o que se passaria com *um amor impecável*, não consegue senão associá-lo ao *murmúrio das correntes subterrâneas* que fluem sob o calcário. Ou seja, que os bem-aventurados fariam um uso maleável de seu corpo. O Paraíso em que habitariam seria tudo menos um lugar de morno tédio. Ora, se a ousadia teológica do poema é evidente, sem que o mesmo se dissesse de seu efeito estético, parece curioso que essa não fosse a opinião do autor. Conta seu biógrafo Charles Osborne que, em março de 1949, Igor Stravinsky o convidara para ler, depois de um concerto do compositor e maestro, alguns

poemas seus; Auden não só o aceita mas entre eles põe o “*In praise of limestone*”; o que não estranharia aos que o conheciam, pois, “em seus últimos anos de vida, era conhecido por tê-lo como, talvez, seu poema favorito” (Osborne, C.: 1979, 236).

Consideremos como outro exemplo um de seus últimos poemas, “*Natural Linguistics*”, escrito em junho de 1969, publicado em outubro do mesmo ano, na *Harper's*:

*Every created thing has ways of pronouncing its ownhood;
basic and used by all, even the mineral tribes,
is the hieroglyphical koine fo visual appearance
which, though it lacks the verb, is, when compared with our
own
heaviest lexicon, so much richer and subtler in shape-nouns,
color-adjectives and apto prepositions of place.
verbs first appear with the flowers who utter imperative odors
which, with their taste for sweets, kinsects are bound to
obey
motive, too, in the eyes of beast is the language of gesture
(urban life has, alas, sadly impoverished ours),
signals od interrogation, friendship, threat and appeasement,
instantly taken in, seldom, if ever, misread.
all who have managed to break through the primal barrier of
Silence
into an audible world find an indicative AM:
though some carnivores, leaving messages written in urine,
use a preterite WAS, none can conceive of a WILL,
nor have they ever made subjunctive or negative statements,
even cryptics whose lives hang upon telling a fib.
Rage and grief they can sing, not self-reproach or repentance,
nor have they legends to tell, though their respect for a rite
is more pious than ours, for a complex code of releasers*

*trains them to walk in the ways which their un-ancestors
trode.*

*(Some of these codes remain mysteries for us for instance,
fish who travel in huge loveless anonymous turbs,
what it is keeps them in line? Or single certainty is that
minnows deprived of their fore-brains go it gladly alone.)*

*Since in their circles I's not good form to say anything novel,
none even stutter or er, guddlin in vain for a word,
none are at loss for as answer: none, it seems, are bilingual,
but, if they cannot translate, that is the ransom they pay
for just doing their thing. Not greedily trying to publish
all the world as we do into our picture at once.*

*If they have never laughed, at least they have never talked
drivel,*

*never tortured their own kind for a point of belief,
never, marching to war, inflamed by fortissimo music,
hundreds of miles from home died for a verbal whereas.*

“Dumb” we may call them but, surely, our poets are right in

assuming

all would prefer that they were rhetorized at than about¹⁵

Imagine-se que diria do longo poema um crítico suspeito do “distanciamento clínico” de Auden, a ponto de afirmar: “No todo, o poeta exclui sua vida pessoal de sua poesia. Ficamos no desejo de alguma concentração de experiência direta, a partir da qual pudessem crescer as generalizações” (Fraser, G. S.: 1959, 99)? Com efeito, não se poderia dizer que um poema que abre com a afirmação da peculiaridade de cada coisa criada tematizasse uma direta experiência pessoal. A exigência do crítico parte da opção por um *self* que reagisse à presença/ausência de algum tu, variante da concepção do homem a se ver a si mesmo, autocentrado, que faz da fala o sinal de ser o senhor da criação. A postura de Auden não só rompe com essa banal primazia como, em dicção interrogativo-irônica, prolonga

seu pensar sobre a *koiné* das criaturas do mundo. Já o uso do termo “*koiné*” — língua comum da Grécia nas épocas em que já não há uma Atenas imperial ou uma bélica Esparta — indica o privilégio da coletividade do que está na Terra, contra o de uma certa espécie ou língua. Realce que beira a irreverência porque o exaltado é justamente o que, ante o falar humano, é hieroglífico, misterioso, dotado apenas de aparência visual. A *koiné* hieroglífica é aquela das que, sem a linguagem de que nos orgulhamos, contêm um léxico mais sutil na *designação de contornos (shape-nouns)*, em *qualificações de cor, em proposições de lugar*.

Não se pretende dizer que Auden pratique uma ontologia privilegiadora do não humano. Isso seria manter a prática deste, apenas o invertendo. Trata-se, sim, de exaltar a *koiné* dos animais que conhecem os sinais de interrogação, as manifestações de amizade, de ameaça, de trégua, a afirmação, entre os que romperam a barreira de silêncio, de formas verbais elementares. O que a *koiné* do não humano não admite seria em sua desvantagem? Sim, sobretudo se ela tem de conviver com o animal estranho que são os homens. A comunicação dos animais limita-se aos *acionadores* que pertencem às suas diversas espécies. Com isso, não têm lendas para contar, nem poderiam dispor de poetas. O interesse por tudo que é mundo, e, no mundo, pelo que é vivente, seria mal compreendido se fosse entendido apenas como manifestação irônica ou produto de profundo ceticismo. Mais do que isso: é uma maneira de pensar poeticamente sobre o homem e sobre a própria poesia que ele pratica. Pela impessoalidade, portanto, Auden se reaproxima da indagação primeira dos que se interrogavam, em vez de converter suas perguntas em doutrinas. Em suma, assim como sua religiosidade põe em questão a imposição de critérios de pureza, a sua *koiné* destrói a suposta realeza humana e a pretensa particularidade do poético. Não é o ânimo religioso ou a dignidade do poético que são questionados senão que as barreiras com que procuramos discipliná-los.

2.6. O SUBSOLO

Do que li sobre Auden nada é mais emocionante que a memória de Hannah Arendt:

Stephen Spender, que o conheceu tão bem, ressaltou que “em todo o desenvolvimento de [sua] poesia [...] seu tema foi o amor”. [...] E nos conta que, no fim da saudação que fizera, na *Cathedral Church* em Oxford, em memória do amigo morto, tinha perguntado a Auden sobre uma leitura que ele fizera na América: “Sua face se iluminou com um sorriso que alterava suas feições, enquanto dizia: — Eles me amam!”. Não o admiravam, o amavam. Penso que aí está a chave tanto para sua extraordinária infelicidade quanto para a extraordinária grandeza e intensidade de sua poesia (Arendt, H.: 1974, 183).

Não era porque escrevera sobre o totalitarismo ou sobre a condição humana que Hannah Arendt sabia que devia dizer sobre o que falava. Prolonguemos suas palavras com a transcrição de um dos mais belos poemas amorosos de Auden: “*Lullaby*”, escrito e publicado em 1937.

*Lay your sleeping head, my love,
Human on my faithless arm;
Time and fevers burn away
Individual beauty from
Thoughtful children, and the grave
Proves the child ephemeral:
But in my arms till break of day
Let the living creature lie,
Mortal, guilty, but to me
The entirely beautiful.*

*Soul and body have no bounds:
To lovers as they lie upon
Her tolerant enchanted slope
In their ordinary swoon,
Grave the vision Venus sends
Of supernatural sympathy,*

*Universal love and hope:
While an abstract insight wakes
Among the glaciers and the rocks
The hermit's sensual ecstasy.*

*Certainty, fidelity
On the stroke of midnight pass
Like vibrations of a bell,
And fashionable madmen raise
Their pedantic boring cry:
Every farthing of the cost.
All the dreaded cards foretell,
Shall be paid, but from this night
Not a whisper, not a thought,
Not a kiss nor look be lost.*

*Beauty, midnight, vision dies:
Let the winds of dawn that blow
Softly round your dreaming head
Such a day of sweetness show
Eye and knocking heart may bless,
Fain the mortal world enough;
Noons of dryness see you fed
By the involuntary powers,
Nights of insult let you pass
Watched by every human love¹⁶*

Estar o amor no centro do poema não diminui a fragilidade que o cerca: o repouso que se oferece à cabeça adormecida é ameaçado porque, sendo humano, supõe descansar sobre um braço infiel (*faithless*). Os dois qualificativos, *human* e *faithless*, não são propriedades exclusivas de seus respectivos sujeitos, a saber *sleeping head* e *my arm*, senão que

intercambiáveis — a cabeça então adormecida, porque humana, pode ser, noutra ocasião, a infiel, assim como a infidelidade pode ser de outro braço. Excluir essa intercambialidade implicaria conceder ao *humano*, uma função redundante, de efeito apenas melódico. Em formulação mais simples, converter a fragilidade do amor humano em uma novelinha versificada. Ter, portanto, o amor como subsolo da poemática de Auden supõe que ele é tematizado dentro da contradição do sujeito humano e da aleatoriedade que o envolve. Mesmo por isso é intensa sua experiência. A fragilidade de seu objeto o exacerba. Mas a contradição não é exclusiva ao sujeito que experimenta o amor. Ao contrário, ela se encarece pelo reconhecimento da face externa: a beleza, certa na infância, é consumida pelo tempo e as febres. O instante que se canta, sabe ele, é um instante. Nenhuma fantasia de constância o entorpece. O amor é o que se equilibra entre antíteses.

Por conta do choque entre a ternura, a fragilidade e a intensidade, a estrofe terceira abre com o contraste entre a certeza, a fidelidade e a vibração de um sino que anuncia que se encerrarão à meia-noite. Serão magos, cartomantes, loucos líderes messiânicos os que lançam seu pedante palavrório e leem nas cartas que tudo será pago? Todas as hipóteses são hipotecas plausíveis. Sempre haverá o que pagar. Mas não nessa noite. Se a inconstância é uma das modalidades do aleatório, então também a beleza conhece a sua meia-noite. Mesmo porque a vida passa sob o signo do aleatório, ela não admite menos a doce intranquilidade da abertura. “Acalanto” é o subsolo de um extenso microcosmo. O subsolo guarda os filões do poético.

3. Paul Celan

*A João Adolfo Hansen
porto da amizade.*

“Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der
Verluste dies eine: die Sprache.”

[Acessível, próxima e imperecível, entre tantas perdas,
permaneceu uma coisa: a língua]

Discurso na recepção do prêmio da cidade de Bremen.

3.1. SOB O SIGNO DA CARNIFICINA

Porque a modernidade não se confunde com o século xx não é menor o privilégio do século: destrutor das aspirações do Iluminismo, ele as renega sem piedade.

O desgaste da modernidade talvez tenha começado com a expansão do darwinismo. Em vez de uma hipótese que explicava por motivos bem terrenos a diferença das espécies animais, o darwinismo converteu-se em evolucionismo e veio a servir de suporte para o preconceito racial. Com a derrota de sua mais nociva consequência, o arianismo, o primado da evolução se transformou em algo menos colérico: a afirmação do progresso. Como tal, continuou a nutrir a retórica vazia do século entrante.

Antes dele, o século xx se caracterizou por abrir com um conflito mundial e terminar com a derrocada da utopia da sociedade sem classes. Entre isso e aquilo, as décadas particularmente sangrentas de 1930 e 1940 provocaram o que cunharia a face da modernidade poética. Que a marca?

Em *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hugo Friedrich acentuaria o papel central nela desempenhado pela lírica francesa, tendo Baudelaire como seu originador (Friedrich, H.: 1956, 25). Radicalizando-se com Mallarmé, espraiando-se ainda na França com Laforgue e Corbière, indo além pela Alemanha, Inglaterra, Itália e Espanha, para só mencionarmos o bem conhecido, constituía-se uma verdadeira tradição da negatividade, mais radical e abrumadora do que a conhecida por qualquer outro período.

Hoje, embora a abordagem de Friedrich continue de peso, reconhecem-se seus limites. São eles decorrentes menos de alguma linhagem teórica a que prestasse vassalagem do que da data em que fora composta, se não da discordância declarada do autor quanto a seu objeto. Conquanto não seja mais válido concentrar em Mallarmé a raiz única da modernidade, é ele sua figura ímpar. Não o foi para Auden que tinha T. S. Eliot em mente, o qual, de sua parte, remetia a Laforgue e Corbière; nem sequer era ele apreciado por alguém que se integrava em uma experiência do poético anterior à da estrita modernidade, Antonio Machado; e se cogitássemos dos poetas hispano-americanos, veríamos a importância que Walt Whitman exerceu sobre eles. Mas, só tratando dos poetas aqui estudados, Mallarmé volta à sua primazia, com Paul Celan, que chega a um extremo em que não mais se reconheceria o idealismo individualista do poeta francês. De todo modo, se não tenho interesse em árvores genealógicas, o importante é reconhecer que, excluído o otimismo novomundista de Whitman, a modernidade poética é assinalada pelo traço de negatividade; sem uma figura de pai ímpar como tivera a ficção poética, ele se repete na prosa de Joyce, Woolf, Musil e Thomas Mann, maximamente em Kafka. (Daí a tentação que alguém há de cumprir: tratar da conjunção Kafka — Celan.)

Na declaração do que não se pode cumprir — a aproximação cerrada com Kafka — está o leitmotiv do capítulo do que será feito. Não que o nome de Kafka apareça com frequência, senão que os itens sucessivos terão em conta o hermetismo resultante da *contrapalavra* celaniana, mediante a verificação de como alguns de seus muitos intérpretes a têm discutido e procurado

situá-la.¹ Da aproximação desta pedra maior dependerá o êxito ou fracasso da abordagem.

Do fundo da cena, Kafka a encara. Será como a sombra que saberemos à espreita na entrada do palco. Concentrando-nos em um só problema, abordado por vários lados, só de raro em raro refletiremos sobre algum poema de modo direto, tendo-nos parecido preferível abordar sua obra do interior da discussão que tem sido estabelecida sobre ela. (Apenas no final, ao tratarmos da questão da *mímesis*, trataremos por conta própria de uns poucos poemas celanianos.) Mas, neste começo, nada melhor do que considerar certa presença comparativa do prosador tcheco.

É sabido o que, de imediato, os aproxima: ambos pertencem a comunidades minoritárias dentro das cidades em que viviam: a grande Praga e a pequena Czernowitz. Kafka sentiu as garras da mãe-Praga quase toda sua vida (1889-1924); Celan esteve em Czernowitz apenas entre 1920 e 1938, quando viajou para Tours, onde pretendia estudar medicina. Um ano depois, contudo, ao passar as férias com sua família, viu-se encurralado pela invasão nazista da Romênia, ainda tendo tido a sorte, que não se estendeu à sua família, de haver sido avisado da chegada dos captores. Não mais soube de seus pais, levados para um campo de concentração na Ucrânia, tendo perdido antes o pai, assassinado quando não conseguia mais caminhar, depois aquela com quem mais se identificava.

Da biografia de Celan importa desde logo considerar que pouco mais de uma década foi necessário para que se completasse sua marginalização, semelhante ao que sucedera com Kafka. Ambos pertenciam a famílias judias, situadas em regiões de dominância da língua alemã, enquanto partes do Império Austro-Húngaro. Ainda que ambos conhecessem os idiomas nativos — Celan dominando o romeno, o que não sucedia com Kafka quanto ao tcheco — a língua materna de ambos, o alemão, os excluía da plena integração com seus conterrâneos. O primeiro dado, portanto, a

acentuar concerne à potencial divisão interna dos dois, correlata à língua majoritariamente falada a seu redor. A divisão se intensifica com Celan. Para Kafka, falar alemão ainda implicava o privilégio de comunicar-se no idioma oficial do Império, ao passo que, para Celan, a invasão da Romênia, em 1938, tornou sinistra a língua literalmente materna.

Já por essa primeira aproximação se comprova que a relação entre Kafka e Celan tem a mesma raiz: o enraizamento desenraizado, a fluência contrariada com a língua em que serão escritores. A “estranha familiaridade” (*Unheimlich*) de que falara Freud assume um aspecto excepcional. E ela ainda se torna maior com Celan. Tendo vivido em Paris desde julho de 1948 até seu suicídio, em abril de 1970, sendo casado com uma gravurista francesa, Gisèle Celan-Lestrange, e fluente em francês, como mostra sua abundante correspondência com a esposa, nunca, entretanto, escreveu senão na língua que causou a ferida (*Wunder*) de seu estigma.

Contudo, aí ainda não se encerra o elo que se estabelece. Embora seja pequena a distância temporal entre os dois, ela é bastante para tornar mais evidente em Celan a experiência que a seguir enunciaremos: seja pelo impasse que atravessa os romances, os relatos curtos, os fragmentos, se não mesmo as passagens dos diários de Kafka, seja pelo peculiar *trobar clus* de Celan exige-se um leitor capaz de seguir trilhas quase desfeitas. Seus textos impõem algo contraditório com nosso privilégio da pressa. Que tempo interno pode reservar para si alguém desse tempo? É por isso natural que o contemporâneo encare com tédio e suspeita aquelas áreas que não se integram na urgência do sôfrego ultrapasse. À experiência da negatividade expressa pela ficcionalidade tanto na poesia como na prosa da modernidade mais próxima de nós corresponde o mal-estar específico do leitor nela interessado — o que nela não se empenhe, dela sequer se aproxima. O que por ela se interessa, sobretudo se se põe na condição de especialista, tende a afastar-se do mundo em volta ou a desenvolver uma atitude de resistência a ele. No primeiro caso, ao “esquecer” o mundo de que Kafka se separava e Celan hostilizava, paradoxalmente tende a distorcer o significado da obra de

um e outro. Pois aqui se localiza uma condição a que seu receptor há de estar atento: precisa reconhecer que aquilo de que os dois escritores discrepavam não foi algo historicamente passageiro — a ansiedade kafkiana ante uma paralisia antecedente a uma descarga destruidora, a raiva celaniana ante um mal já cometido, porém que sentia permanecer em fermento. E mais: que à resistência que manifestemos ao mundo da pressa não se promete algum efeito visivelmente positivo. Em mínimas palavras: a compreensão consequente quer de Kafka, quer de Celan implica uma dimensão política, e não só acadêmica. Essa ainda pode propiciar algum avanço profissional a quem a ela se dedique; aquela não terá qualquer efeito. Contudo, se por assim saber, o leitor de um e outro contentar-se com seus textos, serão os dois autores que se fecharão em ainda mais completa clausura.

3.2. A QUE APONTA A LETRA

Embora a parte da primeira seção do *Mohn und Gedächtnis* [Papoula e memória] (1952), intitulada “*Der Sand aus der Urnen*” [A areia das urnas], já houvesse sido publicada em Viena (cf. Solomon, P.: 1987, 150), na verdade aquele é o primeiro livro de Celan. Como ainda veremos com mais detalhes, em sua estreia reconhecia-se uma dicção excepcional. Para Horst Bienek, uma excepcionalidade positiva: “Todos os que se ocuparam dos novos poemas perceberam que ali claramente soava uma voz que se distinguia do nível (bastante considerável) da lírica de então” (Bienek, H.: 1959, 43).

Quando já estabelecido em Paris, Paul Celan dizia aos amigos que haviam permanecido na Romênia que usufruía do privilégio de escrever em uma língua de “circulação mundial” (Solomon, P.: 1987, 156), graça que eles desconhecaram.

Do *Mohn und Gedächtnis*, logo se destacou a “*Todesfuge*” — sua primeira versão publicada em romeno, em março de 1947, se chamara “*Tangosfuge*”, em referência à prática macabra, nos campos de concentração, de escolher

músicos-prisioneiros para que tocassem para o deleite de seus captores. O germanista inglês Siegbert Prawer dela declara que

ocupa entre as obras de Celan o lugar que a *Guernica* tem, entre as obras de Picasso: uma façanha técnica suprema, uma obra-prima formal, em um clima radicalmente moderno, que lida de modo declarado com forças da sociedade que imediatamente afetaram a vida pessoal do artista e ainda repercutiram na vida de seus leitores potenciais (Prawer, S.: 1964, 165).

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng*

*Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

*wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumt der Tod ist ein Meister aus Deutschland*

*dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith
(Celan, P.: 1952, 1, 41-2)²*

A fuga, no sentido musical do termo, que se configura em entretecer seus motivos, elabora uma dança da morte. (Percebo na “*Todesfuge*” uma fusão da complexa sobriedade de Bach com o negror dos *Caprichos* de Goya.)

Ao contrário do que progressivamente sucederá na obra de Celan, a dominância musical dissolve qualquer enigmaticidade. Algumas células — o “leite negro”, o cavar de túmulo aéreo, o homem que brinca com serpentes, o *ritornello* dos cabelos de ouro e dos cabelos de cinza, o comando dos cães e dos condenados, a ordem da abertura de vala, a fumaça que sobe aos céus — se entrelaçam em uma sintaxe que rompe com a linearidade das frases, esconde e revela o que ali se processa. É tamanha a perícia do poeta que, como notava Praver, “o súbito uso da rima [coincide com] o clímax da

mortandade: “*der Tod ist [...] blau / [...] er trifft dich genau*” (Prawer, S.: op. cit., 166). A morte é menos o efeito da ação de alguém senão que é o próprio agente: são azuis os olhos daquela e desse, e os disparos do agente tanto coincidem que a metonímia de um — o azul de seus olhos — e a exatidão do trajeto consoam — *blau — genau*. A fusão entre o homem e o assassinato é tão intensa que não custa ao leitor ver constituído um signo mortífero não declarado por alguma palavra isolada. (Não estranha a dificuldade dos intérpretes alemães, mesmo quando atraídos pela qualidade do poema, em aceitar a plenitude de seus raios.)

Encontro o mesmo efeito perturbador — sobretudo para alguém que fosse, quando *Mohn und Gedächtnis* começou a circular, um alemão adulto, mesmo sem ter tido qualquer compromisso com o regime derrotado — na expressão de abertura, *Schwarze Milch*, bebido em todos os turnos do dia. A qualificação de “negro” dada ao leite parece estranha — chegou-se a afirmar que seria uma herança da poesia surrealista, cuja sucursal em Bucareste fora frequentada por Celan. Dizê-lo *der Frühe* (da madrugada) e ser bebido *abends* (ao anoitecer) ecoa, ambigualmente, um clima lírico de poemas que louvam melancolicamente a madrugada e o cair da tarde. Ao falar em um eco ambíguo quero dizer: a hora e o caráter simbólico do alimento mantêm a alusão ao instante auroral do dia e da vida, mas logo arrombado pelo *leite negro*. A expressão assume, a partir do terceiro verso, o caráter de absurdo. Não um absurdo surrealista, que derivaria da sintonia com a linguagem automática: *wir trinken und trinken*. Não há como esquecer que o absurdo era dado a beber durante todo o dia por aqueles que cavavam “um túmulo nos ares”, onde, casando-se a ironia à amargura, *liegt man nicht eng* [não se fica apertado]. O túmulo aéreo incorpora a sinistra ironia dos que preparam a própria morte, como se estar nos ares tornasse o túmulo menos mortal. Mas, à semelhança do que se dera com o *Schwarze Milch*, a leitura lírica, embora já comprometida, desvela o que até então ainda ocultara: a insinuação de uma blasfêmia à crença religiosa: a crença religiosa afirmava

estar *nos ares* (*in den Lüften*) aquele que deveria proteger os que estão em vias de serem exterminados.

Comportam-se do mesmo modo os versos imediatamente seguintes. O homem que escreve para a Alemanha lida com serpentes como se praticasse um inocente brincar (*spielen*). E a quem escreve senão para uma mulher de cabelos louros? Com facilidade, identifica-se a glosa como de uma ingênuo balada amorosa. Mas quem se enganaria com seu prosseguimento: aquele que escreve para “os cabelos louros de Margarete” é o mesmo que açula os cães contra os prisioneiros judeus, que hão de cavar o depósito da morte, enquanto outros dos seus tornam melodiosa a atmosfera.

Não precisamos continuar a leitura para reconhecermos que, sob a aparência de um enunciado semelhante a um *Lied*, desenrolam-se os instantes finais em um campo da morte. O segundo hemistíquio do verso 24 — *der Tod ist ein Meister aus Deutschland* — que se mostra como complemento da frase que tinha por sujeito a figura que brincava com serpentes — apresenta o terceiro motivo que se congrega àquele cuja ação se define por balas de chumbo. O seu andamento contrapontístico, com os motivos se entretecendo em um amplexo amoroso, parece esconder o que a nua semântica revela. Conteste-se que a superposição de leituras — a melódica falsa e o entendimento correto — é tão imediatamente desfeita que pode ser eliminada. Ela, contudo, foi aqui feita para permitir acentuar que a leitura equivocada foi de fato feita. No recente *Metaphora absurda*, Marianna Rascente presta o serviço de transcrever parte da resenha de Günter Blöcker, publicada em 11 de outubro de 1959, sob o título de “*Gedichte als graphische Gebilde*” [Os poemas como forma gráfica]:

A abundância de metáforas de Celan não é de todo subordinada à realidade, nem está a seu serviço. [...] Decisiva não é a concepção (*Anschauung*) mas a arte combinatória. [...] Os versos de Celan são sobretudo formas gráficas. A ausência de uma voluptuosidade concreta é também compensada por uma musicalidade absoluta. Por certo, agrada ao autor trabalhar com conceitos musicais. [Poemas como “*Todesfuge*” e “*Engführung*”] são exercícios contrapontísticos sobre partituras musicais ou teclas mudas — música para os

olhos (*Augenmusik*), partituras óticas, que não são plenamente articuladas ao som (apud Rascente, M.: 2011, 76).

Para a desventura de Celan, a suposição de que seu texto não considerava a semântica das palavras não surgia com o citado resenhador. Afirmara-se, alegando-se então a influência do surrealismo, desde sua obra de estreia. A justificativa lhe era tão dolorosa que, poucos dias depois da resenha mencionada, endereçava carta à redação do *Tagesspiegel*, que a publicou em 23 de outubro de 1959. Acentue-se que o poeta concentra sua irônica e indignada resposta no comentário à “*Todesfuge*”:

“A fuga da morte”, [...] é de fato uma estrutura gráfica, na qual o som não se desenvolve até ao ponto de que esse possa receber um significado, que lhe desse sentido. Aqui, não é decisiva a concepção mas a arte combinatória. — Auschwitz, Treblinka, Theresienstadt, Mauthausen, os homicídios, as gaseificações: é dali mesmo de onde a poesia reflete que se trata de exercícios contrapontísticos sobre uma partitura musical. — Já era tempo de desmascarar aquele que — agrada-me reconduzi-lo à sua origem — escreve poesia alemã não por completo privada de memória (apud Rascente, M.: op. cit., 77).

O mais estranho de todo o episódio ainda estava para ser visto. Como já revela o título de sua obra, a autora analisa a poesia de Celan pelo ângulo de sua metaforicidade. Sem adiantarmos o exame a ser feito no final do capítulo, assinale-se que, conquanto consciente da amarga ironia que levava o poeta a repetir as palavras do que rejeitava, poucas páginas depois Marianna Rascente comenta passagem do semanticista David Davidson:

Davidson sustenta que a metáfora é uma atividade criadora, “um trabalho do sonho da linguagem”, que envolve tanto quem a usa quanto quem a interpreta. Não há portanto um manual para captar que “significam” as metáforas; há antes um trabalho de imaginação por parte de quem fala e de quem escuta (Rascente, M.: op. cit. 90).

Não se discute que, enquanto se contenta com afirmações ditadas pelo simples bom-senso — não há um manual decifrador para as metáforas, que são uma atividade criadora, que ativam a imaginação etc. —, a autora declara coisas razoáveis. Tais afirmações, contudo, se coadunam com a citação feita: a metáfora é um trabalho do sonho da linguagem? Se não sou eu que leio mal, a autora esquece que reconheceu a ironia com que Celan reiterava as palavras de seu resenhador: na “Fuga da morte”, o som não leva ao significado que lhe dê sentido (*sinngiebende Bedeutung*).

Ante a passagem de Blöcker e a infeliz incorporação do “sonho da linguagem” por Rascente, cabe acentuar que a “*Todesfuge*” não é tão só a *Guernica* de Celan senão um instrumento que, pelas leituras que dela se fizeram, exacerbou o seu suplício. Para que não corramos o risco de perpetuá-lo, vale recordar o que Jean Bollack escreve contra os que viam no poema um preciosismo estetizante que contrastaria com a rudeza de sua matéria:

Enquanto não se tenha reconhecido na melodia e no ritmo o domínio em que se desenvolve a ação criminosa, quando [a musicalidade] é tematizada encontram-se as vias do exorcismo que atualizaria o próprio exercício da violência (Bollack, J.: 2001, 23).

Não é ocasional que Celan não tivesse simpatia por Adorno:³ o poema de Celan era implicitamente acusado de *artisticidade* quando o filósofo afirmava que escrever poesia depois de Auschwitz era um ato de barbarismo. Na *Ästhetische Theorie*, a aparente simpatia com que passava a acolher a poesia de Celan mantinha, no entanto, sua incompreensão (cf. Adorno, T. W.: 1970, trad. port., 354 / orig., 477).

Contra o aí afirmado, considere-se a formulação precisa de Pöggeler: “A poesia de Celan ultrapassa o caráter estético da arte moderna. Põe-se fora da arte histórica do classicismo, para, em seu lugar, ligar o mais antigo com o vindouro” (Pöggeler, O.: 1986, 156).

3.3. EVENTO E LÍNGUA

Desconheço outro autor cuja obra tenha um evento originador tão inequívoco como Paul Celan. Repitam-se as palavras com que responde ao equívoco do resenhador de seu terceiro livro, *Sprachgitter* (1959): “Auschwitz, Treblinka, Theresienstadt, Mauthausen, os homicídios, as gaseificações: é dali mesmo de onde a poesia reflete [...]”. Não era preciso que fosse exaustiva a lista dos *Läger* para que se soubesse formarem o substrato da poemática celaniana. Não foi em nenhum dos nomeados que morreram seus pais e seus vizinhos. A estrita pessoa do poeta não esteve apenas no campo de trabalho de Buzau, Romênia, onde foi internado entre 1942 e 1944. Nessa data, libertado pelos russos, trabalha como assistente em um hospital psiquiátrico, conseguindo chegar a Bucareste na primavera de 1945. Celan aí permanece até 1947, sobrevivendo como tradutor do russo na editora O Livro Russo, onde se torna colega de seu futuro biógrafo Petre Solomon (cf. Solomon, P.: 1987, 15 ss). Em 1947, escapa do novo império em expansão, agora o soviético, e viaja para Viena. Leva carta de recomendação do poeta romeno Alfred Margel Sperber, dirigida ao editor da única revista surrealista editada em alemão (cf. Solomon, P.: op. cit., 144). Em Viena, Celan só permanece até junho de 1948, quando parte para Paris. Sem nenhuma qualificação universitária, sendo apenas um emigrante da Europa Oriental, Celan tem como primeiro cuidado alcançar sua *licence ès lettres*, vindo a tornar-se leitor de alemão em uma instituição de prestígio, a *École normale supérieure*. Sua condição de miserável errância parece ter fim; sobretudo quando conhece aquela com quem se casaria: Gisèle Celan-Lestrange. A imensa correspondência trocada entre os dois, a paixão que transpira em parte das cartas parecem indicar que o casamento tornava suportável o trauma sofrido.

Embora inicialmente sem a intenção de nos determos em sua biografia, constatamos que os dados já expostos e os acrescentados a seguir se tornariam decisivos. Na verdade, as dificuldades psíquicas do poeta já se acumulavam antes da irrupção dos nazistas. É de antes seu apego à mãe, em

troca da ruptura com o primário sionismo paterno. O corte com o sionismo foi acompanhado de seu distanciamento da crença religiosa. Conforme o testemunho de seus intérpretes e (raros) amigos, a separação da fé religiosa perduraria por toda a vida. Entre os intérpretes, Winfried Menninghaus encontra a descrença e a crítica das “promessas religiosas” já em poemas anteriores à sua obra de estreia. Assim, em poema intitulado “*Eis, Eden*” [Gelo, Éden], apenas uma vírgula separa dois campos opostos, o da paisagem gelada e a edênica, expondo “uma antítese quanto ao jardim do paraíso” (Menninghaus, W.: 1987, 95). É verdade que, em resenha ao *Sprachgitter* [A grade da língua] e, em referência direta ao poema “*Matière de Bretagne*”, Walter Jens assumia a direção oposta: *a ferida cortejada pelo espinho (... der Dorn / wirbt um die Wunde)* da giesta (*Ginster*) converte-se no signo sangrento do Cristo torturado, o som (*das Läute*) da flor, no que ecoa pela noite, transforma-se no sino que soa ao anoitecer, a *vela púrpura dobra-se sobre ti (das Blutsegel halt auf dich zu)*, ou seja, alude ao sangue do Salvador. E os versos do final: *Tu,/ tu ensinas/ensinas tuas mãos, ensinas/ensinas tuas mãos a dormir (Du / du lehrst/ du lehrst deine Hände/ du lehrst deine Hände du lehrst/ du lehrst deine Hände/ schlafen)* são lidos como alusivos ao cumprimento da reconciliação permitida pelo recolhimento do sono (cf. Jens, W.: 1959, 50). (A análise de Jens não é tão simplista.) Atenho-me apenas à transformação que ele crê operar-se de seu núcleo mítico (a “vela púrpura”, como nota outro intérprete, é uma alusão a *Tristão e Isolda*, o que justifica o título do poema) no sono reconciliador.

Ao contrário de Jens, a maioria dos intérpretes consultados reiteram a irreligiosidade do poeta. Como seu amigo Jean Bollack testemunha, as posições de Celan e Martin Buber, religioso e favorável à reconciliação dos judeus com os alemães, eram “estritamente incompatíveis” e o mal-entendido entre ambos, “inquebrantável” (Bollack, K.: 2003, 41). Atestação mais contundente será oferecida por Martine Broda: a negação de Deus é semelhante à dupla negação” da mulher: “[...] Em Celan, o homem e a mulher estão separados por ‘*die Zwischenwand*’ [tabique], por uma parede

(‘Zweihäusig’), por um eterno dualismo, condenados a ‘cair de pé’, carentes um do outro” (Broda, M.: 1986, 37). Mas a melhor prova de que Jens não tinha razão é dada por “*Tenebrae*” — referência às trevas da liturgia cristã.

*Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.*

*Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.*

*Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.*

*Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.*

Zur Tränke gingen wir, Herr.

*Es war Blut, es war,
was du vergessen, Herr.*

Es glänzte.

*Es war furs dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Der Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.*

Bete, Herr.

Wir sind nah

(Celan, P.: G. W., 1).⁴

Em um poema de dicção bastante simples, a morte de Cristo recebe um tratamento oposto ao tradicional. Já não serve de promessa de ressurreição do próprio homem, senão que o conduz à beira da morte. Auschwitz é o sinal explícito de um mundo ao revés. Como dirá Otto Pöggeler:

Pois em Auschwitz o homem foi pisoteado como um nada, Deus tornou-se um nada; Deus, contudo, pode retornar caso o homem possa ser trazido para uma vida humanamente digna; no entanto, exatamente então o homem não mais carece de Deus algum, pois ele mesmo se divinizou (Pöggeler, O: op. cit., 133).

Pöggeler logo acrescenta: por isso o poema contém a blasfêmia: *Estamos próximos, Senhor/ Ora, Senhor, / ora a nós*. Contra o que afirmara Adorno, não é o poema que se torna impossível depois de Auschwitz, senão a fé em um deus Salvador.

Voltemos ao relato biográfico. Havendo chegado a Paris em julho de 1948, Celan conhece a gravurista Gisèle Lestrangé no outono de 1951. A partir, contudo, de 1960, o trauma que o curvava torna progressivamente mais difícil a vida em comum. Data de então seu primeiro internamento psiquiátrico. Eles se tornarão sucessivos. Ocorre em janeiro de 1967 sua primeira tentativa de suicídio. Embora a leitura seguida de sua correspondência nos faça compreender que os obstáculos psíquicos terminarão por impedir a união dos dois, continuarão a se escrever até um mês antes de seu suicídio (abril de 1970). Cabe não esquecer o verso final do “*Aschenglorie*” [Glória das cinzas]:

Niemand/ zeugt/ für den Zeugen [Ninguém testemunha pelas testemunhas].

Mínimas, as palavras são mais eloquentes. Declaram o deserto interno latente à chaga do Holocausto. A solidão ainda crescia por ser o poeta usuário da mesma língua de seus assassinos. A língua ainda poderia ser sua companheira caso Celan não recusasse manter a tradição, forte na reflexão poética alemã, do poeta como *vates*, figura por excelência capacitada para provocar a catarse de si próprio e do leitor ou ilha que se afasta do continente malévolos dos homens ou, mais simplesmente, como Hölderlin, cantor da terra natal. Mas “para Celan, o que é belo é venenoso” (Felstiner, J.: 1995, 137). E como Celan poderia exorcizar o mal que sofrera, e qual seria sua terra natal? Da Romênia se separara, quer na procura de livrar-se da opressão que a tragava, quer pela própria língua pela qual optara. (Solomon conta que, em seu último encontro, em Paris, Celan preferia falar em francês.) Por que não podia identificar-se com Israel, onde estivera seis meses antes de jogar-se no Sena, senão porque “em plena glória, Celan continuava a ser dominado por complexos, de que o complexo do gueto era trazido irremediavelmente consigo e o levava a uma forma trágica de judaísmo” (Solomon, P.: op. cit., 205)?

Sem menosprezar a hipótese de ter sido tardio o encontro com a sua terra de eleição, não se há de esquecer que seu rompimento com o pai se estendera a seus laços religiosos. Por outro lado, tampouco se há de desprezar que seus 22 anos em Paris nem o tinham tornado um poeta ali conhecido, nem tampouco foram suficientes para que constituísse um círculo de amigos. Tanto no caso de Israel, como da solidão parisiense parece haver sido determinante a chaga que o consumia. O desenraizamento humano e verbal confundia-se com sua sombra. Embora ainda voltemos a tratar de sua relação com a língua, vale aqui lembrar a lúcida observação de George Steiner:

Por suas traduções do russo, do francês e do inglês,⁵ Celan podia deslocar o alemão para a posição de uma estranheza salutar. Podia abordá-lo com a distância terapêutica como uma matéria-prima que, fatalmente, lhe pertencia, e, contudo, também contingente e potencialmente hostil (Steiner, G.: 1975, 389).

Antes de entrarmos no comentário da passagem, acrescente-se que a situação “terapêutica” tem um efeito tanto mais durador porquanto “seus poemas tardios buscavam arrancar uma última esperança do desespero ante o mundo e do próprio iminente crepúsculo” (Pöggeler, O.: 1986, 109). Steiner definira aquela situação como de “uma estranheza salutar”. Por certo, pelo qualificativo não entendia que aclimatasse ao alemão construções de outras línguas senão que sua prática poemática distendia a nodal experiência traumatizante — ser escritor na língua dos que haviam querido exterminar sua comunidade — em uma perspectiva, digamos, filosófica. Daí escolhermos como um dos poemas a considerar o que dá título a seu terceiro livro, *Sprachgitter* [Grade da palavra].

Augenrund zwischen den Stäben.

*Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.*

*Iris, Schwimerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.*

*Schräg, in der eisernen Tülle,
der Blakende Span.
Am Lichtsinn
Errätst du die Seele*

*(War ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter EINEM Passat?
Wir sind Fremde.)*

*Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.*⁶

A primeira questão a levantar concerne ao próprio título. Os intérpretes inclinados a estabelecer ligações com a tradição poética alemã devem apreciar o ensaio de Alfred Kellertat, em sua busca de aproximar a poética celaniana da tradição barroca e maneirista, assim como da modernidade de Gottfried Benn. Sobre a própria expressão do título do livro e do poema escrevia:

[...] “*Sprachgitter*” significava uma estrutura vivencial e expressiva específica que poderia se dar por supressão, salto, dissimulação e torsão, tão só a participação truncada de um todo não comunicável e não representável; um esboço da existência como resto de um projeto — como resto de um projeto que fora antes conhecido ou como um projeto de futuro, como um não ainda [...] (Kellertat, A.: 1966, 120).

Quanto a Benn, o autor limitava-se, por um lado, a reiterar o sentido acima referido da expressão e, por outro, a citar passagem que a seguir comentaremos. No ensaio tardio, “*Probleme der Lyrik*”, o poeta-médico, já esquecido de seu apoio ao nazismo, descrevia o “eu lírico” como “*ein Gitter-Ich*”: “O eu lírico é um eu perfurado, um eu-grade, dado a fugas, dedicado ao luto” (Benn, G.: 1951, 4, 1076). A passagem anterior anula qualquer dúvida sobre a distinção entre o *Ich-Gitter* e o *Sprachgitter*. Mantendo a posição que sustentara desde os anos do expressionismo - o poeta como alguém que deveria manter-se afastado do mundo - Benn citava Eliot para afirmar: “A própria *poésie pure* deveria manter uma certa medida de *impureza* (ein gewisses Maß von *Unreinheit*) e, se um poema deve ser sentido como poesia, o objeto deveria ser, em certo sentido, apreciado por si

mesmo” (id., 1033). A passagem patenteia por que a “grade da linguagem”, na acepção de Celan, não tinha o mesmo direcionamento com que Benn entendia a “grade do eu”: para esse, assim como o eu se encerra em si mesmo, a *poésie pure*, ainda que mantenha certo grau de impureza (ou seja, de contato com as coisas do mundo), há de estar preservada da exposição aos fatos do mundo. Na verdade, falar em *poésie pure* a propósito de Celan era um absurdo, que Kelletat se permitia, pela mediação de Benn. Mesmo que não sigamos Jean Bollack na manutenção da guerra franco-prussiana particular que mantém contra todos que mostram alguma marca heideggeriana, teremos de concordar que a linhagem a que Kelletat se integrava encontrava uma razão forte em “limpar” a poesia de Celan da catástrofe que pusera alemães e judeus em lados opostos. Isso posto, podemos acrescentar a propósito da expressão *Sprachgitter* que ela tem um sentido neutro, potencialmente científico — é a *grille* que, acentuando certos aspectos do mundo e desconsiderando outros, cria uma descontinuidade que se internaliza em uma língua e na cultura a que serve. Mas não é esse o sentido que importa em Celan, senão aquele que o leitor já deve ter apreendido: a língua — qualquer língua — funciona como as barras de uma prisão, que, ao ser iluminada, projeta seu gradeado nas sombras projetadas pelas palavras.

Do notável poema, restrinjo-me a falar o que permite o espaço de que disponho. Vários intérpretes já destacaram que, em Celan, neste ponto em pleno acordo com a linhagem mallarmeana, a vista assume o comando sobre a escuta. Assim, no princípio do poema, os olhos exibem a autonomia de peixes conectados ao *animal vibrátil da pálpebra (Flimmertier Lid)*. Impossível maior contraste com o *Ich-Gitter*.

Do olho, destaca-se a íris, “reconvertida, de maneira a fazer com que apareça, personificada, feminilizada, a mensageira da mitologia, a condutora para o úmido, na água não irisada das lágrimas” (Bollack, J.: 2001, 244). *Schwimmerin, traumlos und trüb* [nadadora, turva e sem sonhos], parece estar próxima ao *coração-cinza*, na formulação original, mesmo

fonicamente, convergente com o céu (*der Himmel, herzgrau*). (Praver tem a argúcia de notar que a expressão (*Der Himmel*) *muß nah sein* é uma paródia da abertura dignamente religiosa do “*Patmos*” de Hölderlin).⁷ A expressão *herzgrau* [coração cinza] condensa a lembrança da morte nos fornos de gás. Se Íris é a figura feminina, o *bico de ferro* (de um candeeiro?) torna visível o que se mostra ao olho: *der blackende Span – a apara fumegante*; e essa remete ao que se enterra no interior de si: *Am Lichtsinn/ errätst du die Seele* [Pelo sentido da luz/ adivinhas a alma].

Dois desenvolvimentos então se tornam imprescindíveis. Pelo primeiro, concordamos com o autor de que até agora divergimos. A propósito da última estrofe, escreve Alfred Kelletat:

Não é de se eliminar de onde as imagens podem provir. Temos de nos contentar com aquilo que as liga entre si: também os ladrilhos (*Fliesen*) formam um tipo de grade. Sobre eles, amplia-se, numa elocução tautologicamente mais forte, o próximo e o dual, “bem juntas, as duas”, o cumprimento da certeza “de que o céu [...] deve estar próximo” (Kelletat, A.: 1966, 127).

O que, na compreensão de Kelletat, permanece sem continuidade é completado por Bollack, que, amigo de Celan, teve condições de saber mais sobre o papel de Íris, o interlocutor feminino. O dado biográfico que o ajuda esteve em conhecer a relação amorosa que o poeta mantivera, antes de conhecer Gisèle Lestrangé, com Ingeborg Bachmann:

A mulher pode aqui ocupar o lugar do tu porque ela própria escreve e porque, na situação amorosa, o homem, Celan, transformou a mulher e a levou a este distanciamento. O momento saturnino que vivem poderia conduzir a mais longe. É aí que se faz ouvir a voz *off*, entre parênteses [...], que outra vez situa o encontro em sua história, fornecedor de uma referência mais verdadeira (Bollack, J.: 201, 252).

Isso quer dizer: a “grade da língua” não se esgota nos dois pontos centrais que destacamos: a situação inicial (os campos de extermínio), o embaraço

de ter como língua materna a dos assassinos dos seus, senão que se prolonga a todo o trajeto existencial de Celan. O *Sprachgitter* opera a transformação do que teria sido um poema de amor na manifestação lutuosa do que não se pôde cumprir.

3.4. A MORTE TRANSFIGURADA

Este item terá um tratamento divergente do que se vem cumprindo: concentrar-se-á em um único poema, o que permitirá seja antecipada a abordagem final. O poema não recebeu um título e foi recolhido no *Atemwende* (1967) [Mudança de respiração] (cf. Celan, P.: 2000, 2).

*Landschaft mit Urnenwesen.
Gespräche
von Rauchmund zu Rauchmund.*

*Sie essen:
die Tollhäusler-Trüffel, ein Stück
unvergrabner Poesie,
fand Zunge und Zahn.*

Eine Träne rollt in ihr Auge zurück.

*Die linke, verwaiste
Hälfte der Pilger-
muschel — sie schenken sie dir,
dann banden sie dich —
leuchtet lauschend den Raum aus:*

*das Klinkerspiel gegen den Tod
kann beginnen.⁸*

Ressalto o pequeno e precioso comentário de Otto Pöggeler:

No “Landschaft” do *Atemwende*, os mortos dos campos de concentração enviam ao poeta uma das metades da “concha do peregrino” [“coquille Saint-Jacques”] para que ele busque no *Klinkerspiel* a outra metade. Pela interpretação do poema e de sua relação com o motivo de Mallarmé, chegou-se ao resultado: Celan subordinou-se à exigência de Mallarmé em conceber o sentido do poema de outra maneira de como Mallarmé o fez (Pöggeler, O.: 1986, 123).

“Motivo de Mallarmé”: Pöggeler refere-se ao propósito de *Un coup de dés* — ao passo que o *maître* (o poeta) procura fazer com que seu lance de dados chegue ao número 7 para que extinguisse todo o imprevisto e finito, naturalmente fracassa e prefere fundir-se com a tranquilidade do mar; mostram-se no alto as sete estrelas da Ursa Maior, “*avant de s’arrêter à quelque point dernier que le sacre*”. Com o que o poema conclui com o dito *Toute Pensée émet un Coup de Dés* (id., 122).

Sumária, a explicação é suficiente para se entender que, diante do tinidos dos tijolos dos fornos dos campos de concentração, não bastava a Celan a constatação do “*maître*” acerca da impossibilidade de vencer a finitude.

O entendimento do poema — não falo de sua tradução — não mostra dificuldade. A combinação, gramaticalmente correta, da expressão “*Urnenwesen*”, daria lugar a um contrassenso se a traduzíssemos por “urnas com criaturas”, pois a “urna” nos campos de extermínio era a vala comum, onde os corpos eram empilhados. Mas o poema não se restringe a tratar da imobilidade dos mortos. Os mortos, com suas bocas cheias da fumaça que os sufocara, continuam a conversa dos vivos. E, se têm boca para falar, por que deixariam de tê-la para comer? Que comem? Algo que não sei identificar — a trufa dos internados nos asilos — e algo que se põe à frente (deles e nossa): um naco de insepulta poesia. O poema lhes sobrevive. E porque sobrevive recebe a outra metade da concha que, aberta ao meio, alimenta os peregrinos — a *Pilgermuschel*. (Não há na passagem uma ironia contra Adorno que considerava bárbaro escrever poesia lírica depois de

Auschwitz? A morte não impede que parte do alimento dos condenados ainda forneça um naco de poesia. Mas a ironia vai além e se desdobra em blasfêmia: os agora asfixiados haviam sido peregrinos, isto é, haviam cumprido romarias religiosas, sem que seu Deus os livrasse do horror que lhes era imposto.) O detalhe da ironia que se prolonga em blasfêmia importa menos que a destinação da metade da “concha peregrina”. O *maître* (o poeta) a que é entregue já não tem a missão de constatar a impossibilidade cósmica de vencer a finitude senão que a mais modesta de escutar o que se passa em torno de seres não só *destinados à morte* senão que *se dão morte*, como tão bem Rainer Koselleck emenda a frase famosa de Heidegger. O que antes se chamava de “mestre” e agora é apenas o poeta de nacos insepultos da linguagem, escuta o que se dá à sua volta depois que o espaço tenha sido aceso — *ausleuchten den Raum*. Que espaço se acende senão o que está próximo dos fornos da última estrofe? Como sucede com frequência, os poemas de Celan retornam ao acontecimento primordial, dele porém retirando qualquer tragicidade operisticamente explorada. Em vez de alguma insinuação melodramática, é o grotesco, o caricato, o parodístico, o blasfemante. Não teria sentido dizer que são procedimentos preferidos por um poeta realista, mas tampouco seria correto derivá-los de construções surrealistas. O problema maior que se apresenta para o intérprete celaniano não está em reconhecer o tipo de procedimento que é nele quase absoluto senão o conseqüente à convicção, que o intérprete terá aprendido nas reflexões habituais de filosofia da arte: já não há mais o que dizer sobre o princípio da *mimesis*.

Como é sabido, o termo *mimesis* é raramente empregado pela crítica posterior ao primeiro romantismo alemão, pois, desde as últimas décadas do século XVIII, a filosofia da arte e os críticos têm estado convencidos que o que os gregos assim chamavam corresponde à *imitatio* dos romanos e recuperada pela poetologia renascentista. Se não a palavra, a sua carga semântica seria, pois, reservada ao tristemente famoso realismo socialista

e/ou a analistas que confundem o marxismo que acreditam praticar com uma rígida cadeia de causas sociais e efeitos textuais.

Essas considerações seriam arbitrárias se não viessem ligadas ao poema que destacamos. Ver-se-á depois que nos servirá de ponta de lança para assinalar o quanto a interpretação celaniana tem a ganhar repropondo-se a questão da *mímesis*.

3.5. AS LINHAS INTERPRETATIVAS

Para a melhor compreensão do argumento que se segue, ainda se recorde que o desenvolvimento do discurso pode-se cumprir por dois modos: o imagético — não idêntico a metafórico — e o conceitual. Cada um dos modos motiva uma condução não só própria mas antagônica. O discurso conceitualmente dirigido tem por meta a univocidade de suas unidades centrais. Ele atinge seu alvo pleno no discurso científico. Assim, se se tomar como propriedade da coisa x o que também é próprio da coisa y de duas uma: ou x e y são variáveis de um objeto cientificamente igual ou a propriedade comum de x e y é cientificamente ambígua e insuficiente.

O paradigma da univocidade por certo não se cumpre nas chamadas ciências humanas, em que a reconhecida influência do sujeito da investigação sobre o objeto observado impede a pura apreensão de propriedades desse. (Essa seria mais uma razão para Deleuze e Guattari considerarem o campo das ciências como o da operacionalidade, reservando o conceito para a filosofia.) Já a área do imagético, além de se definir pelo traço oposto — o termo em que a imagem se aloja potencializa sua pluralidade de significações, não define uma área discursiva específica, como com frequência se afirma (a área do ficcional literário), porque ainda está, nas múltiplas faces do discurso cotidiano, não importa que por imagens gastas, quase sempre triviais.

Não se recorda a distinção senão para acrescentar que, bastião do discurso imagético, o discurso ficcional não poderia pretender uma interpretação única; ele pode receber inúmeras interpretações falsas, sem

que delas se separe a verdadeira. Se certa interpretação — acerca de certo objeto ficcional, seja a *Divina comédia*, o *Fausto*, ou uma obra contemporânea, como *O som e a fúria* ou *Um homem sem traços peculiares* — domina, assim se dará ou por motivações de ordem sociopolítica ou em função do estágio histórico em que se encontrar o campo — filológico ou filosófico — responsável por seu entendimento.

Ao lado deste propósito geral, a análise de Celan oferece uma razão particular para que a distinção acima tenha sido aqui lembrada: por motivo a ser indagado, sua obra, ao extremar o caráter hermético de grande parte da poesia da modernidade, tem provocado uma dispersão interpretativa acentuada. Não se pretende oferecer a seguir senão uma amostra dela. (A “dieta” a que este capítulo é submetido, com a eliminação de itens de imediato não decisivos, também provocou a redução dos exemplos.) Começemos pelo mais geral. Já se assinalou, com Horst Bienek, a impressão causada por suas primeiras obras impressas na Alemanha. Ela era bastante positiva. Sua afirmação básica, contudo, já continha um argumento potencialmente polêmico:

Aqui — pelo correr da resenha, infere-se que o autor se referia ao *Mohn und Gedächtnis* (1952), *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) e *Sprachgitter* (1959) —, estávamos no império de metáforas incomuns, ousadas, visionárias, que, depois da exploração do surrealismo, não mais se tinham como possíveis (Bienek, Horst: 1959, 43).

Conquanto a passagem possa parecer apenas elogiosa — e, de fato, deveria ter tido este propósito — continha dois dos termos que indignavam Celan: a afirmação de que sua poesia se sustentava em um lastro metafórico e sua aproximação do surrealismo. É verdade que, a respeito do segundo, Bienek não estabelecia alguma filiação com a corrente, nem tampouco Celan poderia negar que incorporara parte de seu legado. De todo modo, a resenha de Bienek serve para assinalar um dos polos da dispersão interpretativa, que se impõe desde que o nome do poeta começa a ser divulgado. Já o outro polo encontra seu ponto de afirmação na maneira

como se entende o surrealismo que Celan teria incorporado. Hans Egos Holthusen, em duas resenhas publicadas no número 8 da revista *Mercur* (1954), toma o veio surrealista em Celan como responsável por serem as palavras despojadas de sua carga semântica. Seriam elas automáticas, expressões do inconsciente autoral, sem qualquer referencialidade [porquanto não tive acesso às publicações do autor, descrevo-as conforme Pöggeler (op. cit.)].

Como já notamos o mesmo argumento presente em resenha de 1959, entende-se melhor que sua durabilidade aumentava o tormento, muito além de estético, do poeta. Reiterando sua base: “Na abundância de metáforas em Celan [...] é decisiva não a ideia mas a arte combinatória” (apud Rascente, M.: 2011, 76). Mas tampouco Holthusen teria sido o originador da afirmação. Tendo como fonte apenas sua obra de estreia, Helmut de Hass já havia afirmado: “Celan integrou por certo a lírica surrealista, mas o que ele busca é a bela forma do poema”; a afirmação era logo a seguir completada por diferenciações e uma última retificação:

Celan seria um Trakl sem melancolia [...], um Lorca sem matriarcas, um Krolow sem *natura naturans*, um Benn sem palavras estranhas, um surrealista que controla sua espontaneidade e recusa a textura automática (Haas, H. de: 1953, 31 e 32).

A observação do último crítico mencionado não só era extremamente mais sensata, como não admitia a apropriação política oferecida por Holthusen, em que o surrealismo paradoxalmente servia para ocultar as razões da chaga, expostas desde os primeiros poemas celanianos. É provável que o falseamento proposital de Holthusen não tenha prosperado e chego a crer que seu eco em Blöcker derivasse de um equívoco de leitura. Suponho ao contrário que a orientação presente no entendimento de Otto Pöggeler é a que tem prosperado: “os poemas tardios buscavam arrancar uma última esperança do desespero ante o mundo e do próprio iminente crepúsculo” (Pöggeler, O: op. cit., 110). E, no entanto, na permanência das queixas de

Celan ante o teor de sua recepção na Alemanha, não só entravam razões estritamente estéticas. Não considerando por ora a questão mais delicada da metaforicidade, dois motivos de ordem pessoal hão de ser considerados. O primeiro consistia em que, tendo o alemão como *sua* língua, não poderia deixar de estar em contato constante com a comunidade intelectual alemã e com seus editores. Testemunha-o uma das primeiras cartas a Gisèle Celan-Lestrange: “Sinto-me inteiramente estranho neste país, em que, bizarramente, fala-se a língua que minha mãe me ensinou. [...] Decididamente, este país não me agrada” (Celan, P.: 2001, 1, 80).

O segundo motivo é tanto mais grave, se é correto dizê-lo, porque irremediável: o agravamento de seu trauma. Solomon refere que, em seu último encontro com o amigo, no propósito de diminuir a solidão de que esse se queixava, levava à casa do amigo o poeta francês André Frénaud. Mas a tentativa de minorar seu enclausuramento fracassou. Depois do jantar, preparado por Gisèle, a conversa desbancara para o lado político, e Celan criticara o amigo e os outros escritores romenos pela resignação que tinham manifestado ante o “dogmatismo dos anos cinquenta”. Ao saírem, Frénaud declarara: “*Il a un côté fou votre ami...*” (Solomon, P., 1987, 203). Em suma, ao lado de elementos textuais — a obscuridade da poesia de Celan —, sociopolíticos — o propósito manifesto ou velado de encobrir a presença de acontecimentos capitais na constituição da poética celaniana ou a dificuldade do intelectual alemão de reconhecer a responsabilidade difusa de valores que favoreceram o advento do nazismo —, e filosóficos — a concepção de linguagem, que é posta seriamente em questão por um tipo de expressão poética que rompia com a cara tradição abrangente de Hölderlin, Trakl, Benn e Rilke —, ainda estava em ebulição o abismo psíquico que se aprofundava em Celan e concluirá nas águas do Sena.

A continuação deste item tratará apenas das reações provocadas pelo texto celaniano. Começemos por referir a rejeição terminante que recebe de alguém que conhecera os horrores dos campos de extermínio:

[As] trevas [de suas derradeiras composições] mais densas a cada página, até um último balbucio inarticulado, consternam como o estertor de um moribundo, e o são, de fato. Atraem-nos como atraem os abismos, mas ao mesmo tempo nos roubam de algo que devia ser dito e não o foi e, portanto, nos frustram e nos repelem (Levi, P.: 1985, 74).

Não nos cabe julgar a validade, enquanto humana, da condenação. Lembrando-nos da observação de Frénaud, ao sair do encontro com Celan, podemos supor que ambos os egressos da experiência do “extermínio final” mostravam idênticos sintomas de irritação e impaciência ante o comportamento dos que lhes eram próximos. Irritação, impaciência e, afinal, a mesma incapacidade de suportar a vida: não foram eles os únicos intelectuais que, tendo conhecido o inferno dos campos de concentração, optaram pelo suicídio.

Posição antagônica à assumida pelo prosador italiano é exposta pelo filólogo francês Jean Bollack, nos dois livros dedicados à memória do amigo, bem como no capítulo “*Le mont de la mort: le sens d’un rencontre entre Celan et Heidegger*” (1997, 349-76). Não sendo cabível a análise pormenorizada da recepção do poeta, baste-nos dizer que a de Bollack se definia como postulante de uma hermenêutica potencialmente crítica, caso seja aceita como expressão de uma divergência da hermenêutica gadameriana e, por extensão, de toda a tradição de raiz heideggeriana. É dentro destes limites que tomamos a passagem que se segue como caracterizadora de sua postura:

[Na leitura contraposta àquela a que se opõe,] são recusados um a um os elementos de uma leitura filológica: a experiência pessoal, a referência erudita [*savante*], a composição que conduz o leitor a apreender uma coerência, de início enigmática. É claro o debate. Ou o enigma é decifrável, remetendo a um sentido; ou um outro “sentido”, sinônimo de mistério, torna-se a cifra do impenetrável. A inspiração guia o poeta; para Albert Béguin e tantos outros, não só de antes mas de agora, ela faz a poesia e seu mistério. É o espírito e sopra de longe. É ele que domina, não a mão nem a maneira, nem a composição, nem portanto as fontes semânticas dominadas na matéria do texto (Bollack, J.: 2003, 81).

Embora quase ninguém que escreveu sobre Celan escape da metralhadora giratória de Bollack, sua oposição se concentra em Gadamer e nos que, justa ou injustamente, considera estarem de acordo com o autor do *Verdade e método*. Em uma formulação excepcionalmente curta e precisa, escreve: “os hábitos ‘hermenêuticos’ impedem de ver que a ‘arte’ cortou os laços referenciais comuns com a linguagem, sem, entretanto, ligar-se a um dogma da Arte” (Bollack, J.: 2001, 283). Por uma e outra razão, é de lamentar que, na análise de poemas particularizados, a passionalidade estorve sua lucidez. Considere-se como exemplo o que escreve sobre “In memoriam Paul Éluard”:

*Lege dem Totem die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
laß ihn fühl;en
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.*

*Leg auf die Lider des Toten das Wort,
das er jenem verweigert,
der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wir die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
in die Bäume der Zukunft knüpfte.*

*Leg ihm dies Wort auf die Lider:
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine weite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,*

träumt mit ihm: Wir

(Celan, P.; 1955, I, 130)⁹

Como é costumeiro em Celan, omite-se um dado biográfico que o próprio Bollack refaz: dois anos antes da morte de Éluard, e da composição do poema, Louis Aragon, membro, como o então falecido, do PCF, lhe pedira que intercedesse junto ao governo comunista da Tchecoslováquia para que o historiador e poeta tcheco Závís Kalandra, a quem se acusava de traição, não fosse executado. Embora o incriminado tivesse sido amigo dos dois poetas franceses, quando estiveram em Praga, Éluard, espantosamente, se recusou a intervir. Bollack reconhece a evidência: o enigmático do poema decorre de desenvolver seu argumento sem declarar o que o desencadeia. “Forma de aposiopese, o enigma é uma figura que delimita um alvo: ‘*le mot*’ (verso 7), pois ‘*ce mort-là*’” (Bollack, J.: 2001, 159) — ainda declara o filólogo a modo de pálida defesa.

Restabelecidos os dados de fato, torna-se possível que o leitor entenda o poema e a atitude de Celan: amigo de Éluard, *compartilhando não de seus princípios poéticos* (o cunho de suas obras é bem diverso) *mas de suas convicções políticas*, lamenta sua recusa e não pretende justificar o injustificável. Bollack, contudo, não se restringe a expressar tal banalidade; a propósito do poema de Celan, diz algo de força efetiva:

A mediação produz-se no próprio seio da linguagem. A poesia de Éluard está aí, com sua força, simples, eloquente e libertária, para denunciar a atitude que o homem, o membro do partido enfeudado e desnaturado desde 1942, adotara contra o poeta que ele foi. As palavras no túmulo (verso 1), ao lado do morto, entregues a si mesmas, recuperam seu sentido liberador. O túmulo volta a ligá-las às vítimas (id., 160).

O poema ultrapassa a condição de condenação ou justificação da conduta do morto. As palavras do poema não o absolvem, mas, no final, se reúnem em um “nós” (*wir*); sintomática e expressivamente sozinha. (A força do comentário de Bollack vai além do trecho que traduzimos.)

De minha parte, lamento que o mesmo louvor não possa estender-se ao que o filólogo dirá sobre o “*Todtnauberg*”, o poema que aborda o encontro fracassado de Celan com Heidegger. Como já havíamos tratado do poema (cf. Costa Lima, L.: 2000, 268 ss), não pretendia aqui abordá-lo. Conhecer o texto de Bollack não me levou a mudar de plano. Ele já supunha a passagem em que o autor comparava o “In memoriam Paul Éluard” com o posterior “*Todtnauberg*”:

A censura, formulada a propósito de Éluard, que não soube defender a generosidade de sua própria poesia, dirige-se à recusa de uma palavra que teria podido salvar. No caso de Heidegger, o poema “*Todtnauberg*” traz um testemunho diferente. Celan não esperava nada de seu interlocutor senão que se mostrasse tal como foi: só esperava a confirmação pública, quase judiciária, de uma divergência conhecida (Bollack, J.: ib., 116).

Posta nestes termos, a análise, sem ser inesperada, é correta. Mas anteriormente, o autor dedicara um capítulo ao exame do episódio. Dele, apenas recordemos o trecho que anuncia a “descida aos infernos” que Celan, caminhando ao lado do ex-nazista, pela Floresta Negra, o teria obrigado a cumprir, como expiação da culpa que nunca assumiu. A estrofe 4 conteria o início da descida:

Aqueles que se invocam estão aí: a alma de cada um dos mortos floresce por si, individualmente, com seu próprio pequeno candelabro; cada um tem seu poder de resistência, uma força viril concentrada nos tubérculos da *orchis* (“*l’herbe des garçons*”, *Knabekraut*), com a forma de testículos (Bollack, J.: 1997, 356).

Não haveria proveito em acompanhar a “travessia”: o espírito analítico do filólogo parece substituído por um desvario erudito.

Se a figura de Bollack foi escolhida como representante de uma linha interpretativa, ela tem em comum com a figura da segunda linha, estar também ela sozinha. Refiro-me a Marlies Janz. Sua posição se caracteriza pela ênfase no caráter engajado da poesia celaniana. Ela assim ressalta um

aspecto legítimo de seu objeto, que, no entanto, ao ser absolutizado, assume um caráter desproporcional. Daí a passagem significativa de toda sua análise:

À medida que Celan formulava o para-si do poema parecia querer transferir para seus leitores o choque fecundo de que, por fim, poderia resultar a percepção adequada do objeto. Pelo exagero — a ruptura da comunicação ao menos de parte do poema — os leitores deviam ser induzidos a perceber aquilo que não estavam prontos para compreender por si mesmos. [...] A “linguagem lírica” tem de desenvolver procedimentos positivos e negativos; no sentido de Celan, há de justificar a concepção do absolutismo estético, conforme a qual cada poema deve ser compreendido como crítica do mero ser-para-o-outro, isto é, como crítica à submissão dos homens a um fim alheio a eles (Janz, M.: 1984, 186-7).

Ainda que demasiado restrita, a concepção da autora explica o destaque que não deve deixar de ser dado a poemas como “*In Eins*” [Tudo em um] e “*Hier*” [Aqui]. São, respectivamente, seus textos:

*Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. NO PASARÁN.*

*Schäfchen zur Linken: er, Abadias,
der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden
über das Feld, im Exil
stand weiß eine Wolke
menschlichen Adels, er sprach
uns das das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war
Hirten-Spanisch, darin,*

*im Eislicht des Kreuzers “Aurora”:
die Bruderhand, winkend mit der*

*von den wortgroßen Augen
genommenen Binde — Petropolis, der
unvergessenen Wanderstadt lag
auch dir toskanisch zu Herzen*

FRIEDE DEN HÜTTEN!
(Celan, P.: 1963, I, 270)¹⁰

*Hier — das meint hier, wo die Kirschblüte schwarzer sein will als dort.
Hier — das meint diese Hand, die ihr hilft, es zu sein.
Hier — das meint jenes Schiff, auf dem ich den Sandstrom heraufkam:
vertäut
lieg es im Schlaf, den du streutest.*

*Hier — das meint einen Mann, den ich kenne:
seine Schläfe ist weiß,
wie die Glut, die er löschte.
Er warf mir sein Glas an die Stirn
und kam,
als ein Jahr herum war.
die Narbe zu küssen.
er sprach den Fluch und den Segen
und sprach nicht wieder seither.*

*Hier — das meint diese Stadt,
die von dir und der Wolke regiert wird,
vom ihren Abenden her*
(Celan, P.: 1955, I, 153)¹¹

Porque mais bem realizado, comecemos a abordagem pelo segundo.
Bollack acusa o editor principal das *Gesammelte Werke* do poeta de haver desprezado informações extratextuais que seriam preciosas. Assim, em um

simpósio em Seattle, indagado sobre o que um especialista norte-americano em Celan deveria saber, o editor, Beda Alleman teria respondido que seriam detalhes ociosos, pois o leitor poderia descobri-los por si. Teria então exemplificado com “*Hier*” que o autor lhe teria dito que “designava a a cidade de Hiroshima” (Bollack, J.: 2003, 23).

Não será preciso citar Bollack para reconhecer-se que expressões como “flor de cerejeira” (“*Kirschblüte*”), ademais empregada já no primeiro verso, e a referência final à nuvem que cobre a cidade, assumem uma nitidez imediata pela referência omitida. A acusação era grave, tanto porque a justificativa de Alleman se respaldava na concepção de hermenêutica de Gadamer quanto porque teria feito parte do lote de dados que, julgado desnecessário, nem foi incorporado nas notas da edição das obras completas, nem tampouco preservado. Advirta-se, contudo, que a identificação da cidade japonesa não funciona à semelhança de palavra que falta em um quebra-cabeça. Desde logo porque cobre apenas uma parte do que o poema ressalta como *aqui*. O advérbio de lugar começa por adquirir contextura pela “flor de cerejeira”. Mas já não se estende aos versos imediatamente seguintes. A referência a *diese Hand, die ihr hilft, es zu sein* [esta mão que a ajuda a sê-lo] ainda parece remeter ao agente responsável pelo negror da cidade carbonizada, mas, evidentemente, já não tem nada a ver com *jenes Schiff* [aquele barco] que *repousa no sono*. Os versos 3-5 expõem o deslocamento do *aqui*. Os lugares reunidos são aqueles que marcaram uma certa psique. De quem seria ela senão a do próprio poeta? Importaria então saber que acidentes estão indicados seja pela referência ao barco, seja pelo copo que é jogado contra sua cabeça e o fere? Embora, sabendo-se da separação conflitiva que se dera quanto a seu pai, se possa supor que seja esse o agente que lança a maldição e a bênção e depois não mais tenha falado, a identificação da cena recordada não é decisiva. Decisiva, sim, é a relação que se estabelece entre a destruição de Hiroshima e o que enegrece o seu próprio psiquismo. Sua fusão é nitidamente estabelecida na curta estrofe final. *Stadt, Wolke, Abenden* [cidade, nuvem,

noites] se aglutinam em um Hades terreno. Daí que *suas noites* não são nem tão só aquela em que os aviões destruíram a cidade japonesa, nem muito menos as suas noites de angústia e ansiedade. As duas são as partes da mesma concha.

A reflexão procura mostrar que Bollack tem razão em mostrar os prejuízos à divulgação da obra de Celan, pelo visto irremediáveis, decorrentes de certa concepção hermenêutica do texto — alcançada sua estatura poética, tornaria dispensáveis as muletas factuais; Bollack, porém, lhe dá uma extensão arbitrária.

Passa-se ao poema menos bem realizado. “*In Eins*” principia pela alusão a uma data que não sei quantos leitores saberão de imediato identificar: “13 de fevereiro” assinala a insurreição operária, ocorrida em fevereiro de 1934 contra o governo de Engelbert Dolfuss, criador do austro-fascismo. Nota-se que Celan não usa a designação usual, trocando “*Februar*” pela menos comum “*Feber*”, fonicamente mais próxima de “*Fieber*” [febre]. “*Schibboleth*” é um termo hebraico que aparece *no Livro dos juízes*, hoje empregado no sentido de contrassenha. Na verdade, a primeira estrofe reúne três contrassenhas: a data da rebelião operária, a alusão ao “povo de Paris” — frase ouvida nas demonstrações parisienses de 1962, contra a OAS direitista, — e a que deverá ser mais difundida: a frase com que Dolores Ibárruri, La Pasionaria, procurava, durante a Guerra Civil Espanhola, estimular as tropas republicanas contra Franco. As duas estrofes seguintes ainda contêm uma evidente indicação da posição política de Celan: o cruzador *Aurora* foi o barco que iniciou a revolução russa de outubro. As duas outras referências são de ordem pessoal: como informa John Felstiner, Abadias é o refugiado da Guerra Civil Espanhola que Celan e Gisèle encontram no sudeste da Normandia, ao passo que Petropolis é a cidade toscana de Petrarca, Dante e de seu não menos admirado Ossip Mandelstam, o poeta russo que Celan traduziu para o alemão. Por fim, *Friede den Hütten!* é uma alusão parcial ao lema com que Georg Büchner se referia à Revolução Francesa (Felstiner, J.: 1995, 188).

De modo extrafactual, pode-se dizer que o poema é um concentrado de eventos de esquerda, guardados na *boca do coração*, cobertos por uma palavra hebraica. Mas a melhor prova de que as referências faltosas não tornam o poema sinônimo de um quebra-cabeça está em que, embora “*In Eins*” exija bastante pesquisa, seu resultado não vai além de uma montagem de peças heterogêneas. Ultrapassa por certo o caráter de mero testemunho sem, por isso, atingir a estatura poemática.

Passemos então à terceira posição assumida pelos intérpretes do poeta. Até ela ainda se estende Bollack. Teoricamente, a posição de Bollack antes se define pela procura de determinar a postura que Celan assumiria quanto ao alemão. Se descartarmos sua guerra particular contra gadamerianos e seguidores do pensamento de Heidegger, sua posição melhor se define pela procura de determinar a postura que Celan assumiria quanto a seu instrumento de trabalho, a língua. O filólogo reitera que a postura de Celan se caracterizava pela busca de uma “reconstituição da língua”, que a purificasse dos que dela tinham feito um instrumento criminoso. Já na introdução a *Poésie contre poésie* escrevia:

A significação (o ato e o poder) se libera, mais ainda que os significantes, porém aquela e estes são captados e acolhidos na organização que determina a finalidade da escrita. A separação é uma religação, o espaço de uma conquista, a diferença absoluta, como condição purificada da reconstituição de uma linguagem impossível que não traga a marca do crime (Bollack, J.: 2001, 8).

A proposta interpretativa era sem dúvida digna, desde que, de antemão, se enfatizasse tratar-se de uma tarefa impossível. Dizê-la impossível tem duas implicações: (a) uma seria absolutamente positiva se fosse realizável — a restauração da língua culpada. Mesmo porque de execução impossível, ela explica o abismo que se cava entre Celan e os poetas alemães que mais o influenciaram. Caberia o estudo concentrado em suas diferenças quanto a Hölderlin, por um lado, e quanto a Rilke, por outro. Na formulação ampla de Bollack:

Se todas as formas de literatura tornaram-se caducas é porque a própria utopia está morta; morta com os homens. [...] Toda a tradição é uma matéria a ser refeita, nenhuma aproximação de Celan com o autor que cite ou simplesmente utilize [...] é possível pois que tudo ou quase (talvez com a exceção de Kafka) é contrário [...]. Celan empreendeu seu combate ao lado dos mortos como se não estivessem mortos e clamassem por vingança (id., 9).

(b) A segunda implicação permanece positiva mas justamente porque seu propósito é impossível. Por mais horripilante que tenha sido o que os nazistas cometeram, os assassinos eram eles, aqueles que se identificavam pela cruz suástica, e não a língua que falavam. Nenhuma estrutura linguística é passível de ser abalada, para não dizer passível de ser “purificada”, por um falante. Por si, o indivíduo pode chegar a um idioleto — esse foi o risco que muitas vezes sentimos nos poemas de Celan, sem que Bollack se atreva a dizê-lo.

As frases acima são felizmente corriqueiras: nada impede que suspeitemos que horror semelhante ao nazista volte a se dar. As afirmações intrascendentes, contudo, não dão a segurança de que a mudez, resultante da impossibilidade de purificar a língua das formulações dos criminosos, não será imposta aos sobreviventes. Prova concreta de que o resgate da língua (o alemão) independe de sua pretensa purificação é dada pelo *Spur des Worts*, de Otto Pöggeler. Como heideggeriano e autor de obras sobre seu mestre, seria, de acordo com o critério proposto por Bollack, o menos habilitado para fazer o que de fato fez: a melhor obra até agora divulgada sobre Paul Celan.

A partir da linha representada por Bollack, pelo próprio modo como este item veio sendo conduzido, em algum momento devíamos vir a algum exame da obra que Hans-Georg Gadamer dedicou ao poeta. Em *Wer bin ich und wer bist du?* [Quem sou eu e quem és tu?], o conhecido pensador parte de uma citação da fala de Celan ao receber o prêmio que lhe foi oferecido pela cidade de Bremen:

O poema, como forma de manifestação da linguagem e, deste modo, sendo em sua essência, dialógico, é uma mensagem lançada ao mar em uma garrafa (*eine Flaschenpost*), nem sempre, por certo, muito esperançada de que possa um dia chegar a uma praia, talvez à praia do coração (*Herzland*) (Gadamer, H.-G.: 1988, 39).

Gadamer se comporta como quem tivesse achado a garrafa que continha a edição do que seria mais conhecido como *Atemwende* [Mudança de respiração]. Daí dizer que seu comentário contém “tentativas de decifração como as que se fazem com signos escritos que se tornaram ilegíveis” (Gadamer, H.-G.: 1973, 41).

A explicação por certo não valeria para o conteúdo de qualquer garrafa, achada por qualquer um. As palavras do prefácio aludem à especificidade dos poemas de Celan e ao modo como serão tratados. E logo uma primeira dúvida se instala:

Quem deseja compreender e decifrar a lírica hermética não pode, certamente, ser um leitor apressado. Mas não precisa, por outro lado, ser um leitor erudito ou especialmente instruído: deve ser um leitor empenhado em continuar ouvindo (Gadamer, H.-G.: 1973, 43).

Sob a aparência de uma atitude não discriminatória, vinda em favor do leitor comum, afirma-se o ponto central da hermenêutica que Gadamer desenvolvera sob a sombra de Heidegger: o texto poético encontra sua finalidade em si mesmo e, por isso (?!), basta-se a si próprio para se comunicar com o leitor. Não se expressa um *non sequitur*? De onde derivaria a convicção que bastaria paciência de ouvir um texto bem construído para que se cumprisse sua compreensão? Não há no caso a permanência deslocada da crença protestante na suficiência da alma aberta dos fiéis para a compreensão dos textos evangélicos? Uma pequena volta se torna necessária.

É conhecida a frase do *Ser e tempo: Die Sprache spricht* [A fala fala]. Dentro do pensamento contemporâneo, a formulação se qualificou por se contrapor — o que certamente não teria esse efeito se fosse um fragmento e não se sustentasse na reflexão desenvolvida ao longo da obra de 1927 — à banalização da concepção expressiva: o poema fala o que o poeta nele pôs. Daí alguém justamente haver completado a formulação heideggeriana: *Die Sprache spricht, nicht nur der Dichter* [A fala fala, não só o poeta].

Desde que a conheci, a reflexão heideggeriana sempre me pareceu notável. Ela reiterava e ia além do que os *New critics* chamariam de *intentional fallacy*. Mas a modernidade radical de Celan e seu teste, mediante a leitura do ensaio de Gadamer, me fizeram verificar que a emenda proposta por Heidegger deixava a desejar e ajudava a sustentar uma postura interpretativa aquém, afinal, do que o texto celaniano exige. E isso porque, se ela tinha o mérito de romper com a suposição que o falante, por excelência o poeta, é *proprietário do sentido* do que escreve, assim o alcançava por conceder à estrutura da língua uma indestrutível estabilidade. Seria essa estabilidade que, explorada até suas mais recônditas camadas, tornaria o texto poético independente das escoras factuais. Ou seja, rompia-se com a centralidade do sujeito quanto à sua propriedade humana por excelência, a língua, para entregá-la à depuração da língua alcançada pela comunidade dos que a empregam — será exagero ainda aí ouvir o macabro *Blut und Boden*? Não penso que essa concepção traga o vício da ahistoricidade, porque não creio que contrariaria a evidência da história das línguas. Penso que seu conservadorismo mostra-se por outro viés: toda formulação que não respeite a distância convencional e temporalmente estabilizada entre o signo e a coisa, contraria não só o hábito do falante, mas a dimensão ontológica da língua — o que equivaleria a dizer que o uso da língua pela comunidade terminaria por fazer que o signo assumisse uma constância que faria esquecer sua arbitrariedade.

A declarada estabilidade tem por suposto que, no interior da estrutura linguística, a subestrutura poética se depararia com a alternativa, decorrente

do entendimento secular da *mimesis* aristotélica: ou ela seria entendida como equivalente a *imitatio* ou seria um traste histórico. E, como há séculos vencera a decisão anti-imitativa, dela se tirava o corolário de que a linguagem do poema transforma, transfigura — outros mesmo dirão: neutraliza a referencialidade —, desde que se mantenha entre as margens estáveis por onde flui a língua. Só mediante essa obediência seria possível que a língua dissesse o que diz de modo inteligível.

A partir desta pista, a leitura do ensaio de Gadamer adquiriu uma dimensão bastante crítica. Vim assim a notar que, conforme a linhagem do pensamento que segue, a estabilidade não se esgota no uso estabelecido da língua. Em reversão ao expressionista romântico que contrariara, ela agora alcança o próprio sujeito: “Este Eu não é unicamente o poeta mas é, em termos kierkegaardianos, ‘aquele indivíduo’ que somos cada um de nós” (Gadamer, H.-G.: op. cit, 45). Neste retorno ao sujeito, em vez de ressaltar-se sua particularidade, é acentuada a universalidade das propriedades do sujeito humano. Tais objeções, contudo, não impõem a recusa automática das interpretações de Gadamer. A seu propósito, um cuidado mais trivial ainda se imporá. Vejamos um exemplo.

*Von Ungeträumten geätzt,
Wirft das schlafos durchwanderte Brotland
Den Lebensberg auf.*

*Aus seiner Krume
Knetest du neu unsre Namen,
Die ich, ein deinem
gleichendes
Aug an jedem der Finger,
abtaste nach
einer Stelle, durch due ich
mich zu dir heranwachen kann,
Die helle*

Hunderkerze im Mund
(Celan, P.: 1967, II).¹²

Acentue-se o mínimo. Gadamer declara: “O que impele essa essência que cava ininterruptamente, essa essência a que chamamos de vida, é o sonho não sonhado” (Gadamer, H. G.: 1973, 51). Pelo que já vimos de Celan, a explicitação da incessante atividade animal é demasiado “lírica” e “otimista” para se conciliar com sua obra. Do mesmo modo, a maneira como entende a contínua atividade do eu-toupeira, que escava na escuridão com uma meta, embora cega: “O caminho na escuridão não é apenas o caminho que conduz à claridade, mas é ele mesmo um caminho de claridade [...]” (id., 52). E, em referência aos versos finais: “A obstinação pela claridade e o ímpeto pela claridade são como um ato de jejum. A imagem final da “vela fome na boca [...] sugere isso” (ib., 53).

Não pretendo que as afirmações rejeitadas sejam irremediavelmente arbitrarias. Admita-se que, se as houvesse submetido à leitura das outras obras já então publicadas do poeta, Gadamer poderia ter aperfeiçoado seu juízo. Mas, se não o fez, quando não tinha dificuldade de acesso a elas, e optou por publicar seu ensaio como conhecemos, e veio a ser aclamado pelo próprio Heidegger, é por ter concluído que merecia ser divulgado. Deste modo, consolidava sua visão de mundo e, automaticamente, pretendia que seu objeto era compatível com o seu propósito. Chega mesmo a dizer, sem se referir apenas ao conjunto de poemas de que tratava:

O que está descrito aqui vai além do que é particular ao poeta. [...] Uma das grandes metáforas que fundam a modernidade é a que pretende que o fazer do poeta é um exemplo do ser mesmo do homem (ib., 65).

Gadamer, portanto, entende que tal *große Grundmetapher* também cabia a Celan. Não é estranho que o ensaio que Peter Szondi dedicava ao poema “*Eden*” e deixou incompleto tenha se convertido em uma das pedras no sapato gadameriano. Como só o trataremos adiante, apenas se note que

aqueles que se opõem a Szondi têm uma posição convergente com a de Gadamer. Irão nos interessar as abordagens de Beda Alleman e Harald Weinrich. O que a seguir diremos servirá de preparação para o debate a desenvolver nos itens finais.

Harald Weinrich é autor de um dos primeiros ensaios relevantes sobre Paul Celan. Em vez de uma análise tão só técnica, embora quando a faça seja em alto nível, Weinrich mostra, o que não é rotina nas resenhas das décadas de 1950 e 1960: a simpatia humana pelo drama do poeta. Isso já se mostra na interpretação que empresta ao próprio título do quarto livro do autor, *Atemwende* (1967). Referindo-se a Lenz, o personagem de Büchner, sobre o qual Celan refletia em *Der Meridian*, Weinrich escrevia:

Mudança de respiração (Atemwende) é, para Celan, aquele terrível emudecimento que atinge a respiração e a palavra do Lenz de Büchner (de quem Celan se sentia próximo) e de todos nós (Weinrich, H.: 1968, 214).

Tal mudança é ilustrada pelos versos do *Niemandsrose* que um pouco antes citava: “*Damals, als es noch Galgen gab,/ da, nicht wahr, gab es,/ ein Oben*” [Então, quando ainda havia forca/ não é verdade? Havia/ um Superior]. A dor que o verso expressava é mais bem visualizada em alemão porque, sendo o advérbio “*oben*”, usado como substantivo, “*ein Oben*”, subentende que, no tempo em que a forca era usada, havia não só uma autoridade judicial que a apontava, como um ente superior que a legitimava. Em sua condição de filólogo conhecedor da literatura universal [cf. o seu *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens* (Lete. Arte e crítica do esquecimento), 1997], Weinrich sente a peculiaridade do alemão do poeta. Assim, percebe que nos seus primeiros textos a metafórica era abundante, porém, já a partir de *Schwelle zu Schwelle* [De umbral em umbral] (1955), “o verso de Celan, suas cadências, suas metáforas agora se encolhem em um processo que não se esgota até à última obra” (id., 216-7).

Weinrich entende a metáfora, assim abundante, como a figura tal como entendida desde Aristóteles — salto ou travessia da acepção literal para a figurada. (Só no item seguinte, discutiremos as consequências de seu entendimento.) Retomando seu raciocínio: essa abundância na obra de estreia do poeta teria sido substituída por uma encolha contínua e ininterrupta, que Weinrich chamava de “contração” – entende-se “contração” da estrutura da língua.

Relacionando com o que se disse há pouco sobre Gadamer, infere-se que, dando por suposta a estabilidade estrutural das línguas, de cada língua, à entrada em cena da poemática de Celan correspondia a contração de seus recursos de articulação. Até aí em consonância com Gadamer, Weinrich, sem o citar, toma outra vereda porque, em vez de retornar à consabida lição de que a autotelia do poema torna irrelevantes os esclarecimentos extratextuais, prefere caracterizar o que se passa através das *Kontraktionen* como *Metasprache*, *Metapoesie* [metalinguagem, metapoesia]:

As coisas põem-se por si mesmas, e as fronteiras entre palavra e metáfora desaparecem. As conexões sintáticas naturais não mais procuram as conexões entre os versos senão que a medida métrica (*das Versmaß*) se põe como um retículo (*Raster*) arbitrário, uma prisão do verso (*ein Versgitter*) sobre a ordem das palavras e perturba a vista do leitor que busca o sentido costumeiro (Weinrich, H.: 1968, 217-8).

“Daí se origina a impressão de que essa lírica se aproxima do estancamento, do calar-se, do silêncio” (id., 219). É certo que esse é apenas um aspecto da questão, pois “a palavra que se compacta é algo menor que a amplidão da frase, porém é algo maior por força da evocação que contém” (ib.,ib.). Deixemos claro: sem pretender que essas contrações imediatamente atinjam a estabilidade da língua, elas afetam a tradição lírica, que perde em envolvimento o que ganha em compactação. A lírica, como vários intérpretes já haviam acentuado, passa a se dirigir para a vista e não mais para a escuta. Daí a conclusão que, de imediato, julguei fenomenal: “É

nominalmente a teoria da relevância poética da língua como *mímesis*” (ib., 224).

Tão logo fiz esse primeiro julgamento, me perguntei: terei entendido certo? Afinal, um bom filólogo europeu aprendeu que, diante do conceito de *mímesis*, ou se refaz sua história ou ele é mandado de volta para o sono das estantes empoeiradas. Em vez de um incrível elogio, a referência à *mímesis*, concluindo a tematização do desarranjo do arco a ligar, imotivadamente, palavra e coisa, teria uma visada crítica, que eu não teria notado pela polidez estilística do autor.

As contrações observadas na poética de Celan, vindas depois da copiosa metafórica de seu primeiro livro, preocupavam Weinrich. Por isso, ao reler a passagem, verifiquei que meu primeiro entendimento não fora correto. Mostra-o o que diz o autor a propósito do final do poema “*Keine Sandkunst mehr*” [Não mais arte de areia]. O poema, que parece um grito de desespero ante a inutilidade do empenho em um jogo de areia, já anunciado pelo verso de abertura (“*Keine Sandkunst mehr, kein Sandbuch, keine Meister*”), termina com a redução de “*Tiefimschnee*” (“encoberto na neve”) às suas vogais:

Tiefimschnee,

Iefmnee,

I — i — e.

Cada verso subtrai elementos do anterior até à nudez vocálica que, em alemão, ainda soa como o sibilar fino e frio do vento sobre a neve. Diante da redução, Weinrich se perguntava: “Qual a finalidade disso? A que conduz? Talvez ao poema-em-i de Kurt Schwitters?” (ib., 225). Ou seja, sua referência à *mímesis* tinha o significado de recusa que, com certeza, era de esperar de um competente intelectual europeu.¹³ As expressões, “metalinguagem”, “metapoesia” não se impõem senão enquanto transgressões da estabilidade linguística e poética. Em suma, conquanto não se referisse a Gadamer, as suas concepções de linguagem e poesia mostravam-se afins. E,

verticalmente, ambas encontravam sua matriz na frase tão simples e de tamanha repercussão que se faz ouvir mesmo quando não esteja pronunciada: *Die Sprache spricht*.

Cometemos uma pequena inversão cronológica porque nos pareceu que, começando com Weinrich, tornaríamos ainda mais evidente a articulação que mantém, junto com Beda Alleman, com o eixo da hermenêutica mais divulgada. Antes, pois, de irmos à resenha que Alleman publicava em 1967 sobre o mesmo *Atemwende*, guardemos na memória a frase de Weinrich: “*Was emen soll das?*” [A que isso leva?].

Em alusão à Lucile do *Dantons Tod* de Georg Büchner, referida em *Der Meridian*, escrevia Alleman:

Quem percebe o diálogo poético, como Lucile o faz, a partir de sua respiração (*Atem*), não mais se deixa reduzir à posição de receptor de uma comunicação. Já está bastante comprometido com as tensões de um caminho que leva ao absurdo (Alleman, B.: 1967, 195).

“Absurdo”, como se infere do que é dito na resenha, decorre de que seja rompida a admissão comunitária do elo entre tal palavra e tal coisa, a qual, por seu uso incessante, deixa de parecer arbitrária, e, estendendo-se o mesmo resultado ao uso de toda a língua, cria a estabilidade de sua estrutura.

Ao compreender o sentido que Alleman empresta ao termo “absurdo” (que repercute no título do livro já referido de Marianna Rascente), compreende-se a extrema proximidade com o emprego de “*mímesis*” por Weinrich. A proximidade se evidencia nas palavras do próprio Alleman:

Uma propriedade temática da poesia de Celan, que se torna mais visível com a passagem do tempo, e forma o motivo básico de seus primeiros livros é o estreito entrelaçamento e a penetração recíproca da esfera da palavra com a esfera da coisa. Mal se encontra no *Atemwende* um poema que não seja cunhado por esse entrelaçamento. Isso vai tão longe

que mal é ainda permitido operar-se com a oposição entre “coisa” e “palavra” (Alleman, B.: 1967, 195).

É patente a volta à questão da *mímesis*. Parece então sintomático que, à semelhança de Weinrich, tampouco Alleman sinta a necessidade de ir além deste ponto. É o que mostra sua conclusão: “[...] A língua é tomada de modo imediato como real, não como um sistema portador de significação dos *realia* extraverbais” (id., 196). Só então se nota uma pequena discrepância: ao passo que Weinrich se pergunta para onde leva esta metapoesia, Alleman declara que “seria apressado e perigoso querer fixar a virada (*den Wendepunkt*) como uma paisagem segura” (id., ib.). Como se Alleman tivesse mais esperança de que a direção tomada por Celan ainda admitisse retorno. No entanto, em ensaio de três anos depois, também ele desfaz suas dúvidas. Para a compreensão de seu ponto de vista, releia-se o poema que comenta:

*Fahlstimmig, aus
der Tiefe geschunden:
kein Wort, kein Ding,
und beider einziger Name.*

*fallgerecht in dir,
fluggerecht in dir,*

*wunder Gewinn
einer Welt¹⁴
(Celan, P.: 1970, II).*

Chamando-o de poema programático, dele dizia:

Sua concepção temática o dispõe em uma reflexão da linguagem abrangente, também formulável fora do poema lírico. Ela era, em suma, passível de ser descrita de tal modo

que, além de sua separação tradicional entre palavra e coisa, ou seja, além de sua separação tradicional em nossa concepção, apresenta-se uma esfera em que, para Celan, se mostra o conceito de “nome”, que, “arrancado do fundo” (*aus der Tiefe geschunden*), garante o acesso ao mundo. Nesse mundo, um tu é imprescindível (estrofe intermédia), mesmo se o diálogo lírico tenha a tonalidade do monólogo e ocupe a realidade, mesmo se apenas pela linguagem (id., 271).

Alleman então conclui que a coisa descrita, não mais correspondendo à palavra que, pela estabilidade linguística, lhe é conferida, passa a estar subordinada à tradição místico-judaica, “que reflete sobre o nome do Ser, consciente da impossibilidade de nomeá-Lo” (id., ib.).

A conclusão consta de duas partes: a primeira, em plena concordância com Weinrich, admite que a extrema radicalização efetuada por Celan, dentro da poética da modernidade, exige do intérprete não mais se contentar com seus instrumentos analíticos habituais; a segunda, bem mais problemática, faz Celan subordinar-se a uma tradição mística, estreitamente ligada a uma concepção religiosa da qual, contudo, o poeta se afastara muito jovem. Como Alleman não avança alguma comprovação de que assim se dava, a afirmação fica no vazio. Em troca, permanecendo no interior da primeira conclusão, suponho que a revisão que temos efetuado do conceito de *mímesis* poderá ser de ajuda em encaminhar um resgate parcial do impasse. Antes de intentá-lo, no entanto, ainda devemos dedicar nossa atenção ao discurso de recepção ao prêmio Georg Büchner, concedido a Celan em 1961.

3.6. DER MERIDIAN

Embora fosse um *poeta doctus*, cujas leituras, em várias línguas, não se restringiam à poesia nem tampouco apenas à filosofia, Celan quase não escreveu em prosa. Mas nosso interesse em *Der Meridian* concentra-se em servir de esboço à poética que não compôs. Nesse sentido, há de se admitir que a pequena obra do dramaturgo revolucionário Georg Büchner (1814-

37) serviu-lhe de guia para a formulação de suas ideias. Isso já se mostra na abertura do discurso: a arte é lembrada como uma marionete, que, em sua acepção original, é feita de cartolina e alguma rústica engrenagem; é ela “um ser jâmbico de cinco pés”, como bem traduz João Barrento — *ein kinderloses Wesen*, uma criatura sem descendência, estéril. Objeto de *tékhné* sem requintes, algo inorgânico, sem vida, que tanto recordaria o *Marionettentheater* de Kleist quanto o Pigmalião, referido por Büchner em *A morte de Danton*. Esse seu caráter lhe permitiria servir tanto de divertimento, como ser destruída sem dores de consciência.

Não ter a arte vida em si mesma significaria que é inconsequente? Não seria, por certo, nisso que Celan pensaria ao formular a abertura de seu discurso. Mas a questão não se resolve de modo tão imediato. Pensemos sobre o que, neste capítulo, já foi dito.

Acentuando que a lírica moderna tem mostrado que Schopenhauer estava certo ao afirmar que o campo da verdade existente é o do estético, Otto Pöggeler acrescentava: “A maior intensificação do poema moderno é [...] destruir-se a si próprio” (Pöggeler, O.: 1962, 83). Tomada assim isoladamente, a afirmação diz muito pouco. Sem que a disposição destrutiva se ausente de sua poética, o resultado não se confunde com destruição. Para entender-se o sentido da poética esboçada em *Der Meridian*, várias linhas paralelas hão de ser apreendidas no mesmo relance. A primeira linha consiste na alusão a *A morte de Danton*: muitas vezes, a arte parece comportar-se como uma cabeça de Medusa: transforma em pedra um par de belas moças. A segunda concerne a uma estranha reflexão. A última liberdade do poema moderno estaria em emudecer? Perguntava-se Pöggeler para, em face do encaminhamento do *Meridian*, responder: diante da marionete e da cabeça medusina expostas pela arte “há de se diferenciar entre o estranho e o estranho, entre o abismo e o abismo” (id., 84). Ainda que o abismo escavado pelo poema moderno tenha a mesma propriedade do que a língua comum entende por “abismo”, sua experiência é diferente. A passagem de Pöggeler, mais do que bastante, é incisiva: “Quem tenha tido

sua respiração suspensa (*verschlagen*), quem tenha aprendido a distinguir entre um e outro abismo pode encontrar a contrapalavra (*Gegenwort*) no ato de ‘mudança de respiração’” (id., ib.). A arte, para Celan, mais precisamente aquela que vive em extremos, ou é recebida como engrenagem elementar ou é capaz de afetar o próprio ritmo da respiração. Essa extrema dualidade se distende por todo *Der Meridian* e se condensa na passagem:

[...] Quando se fala de arte há também sempre alguém que está presente e... realmente não escuta. — Mais exatamente: alguém que ouve, escuta e olha... e, no entanto, então não sabe do que se falou. Mas que ouve quem fala, que o “vê falar”, que percebeu a linguagem como forma e também, ao mesmo tempo, — quem aqui duvidaria disso, quando se trata dessa poesia [isto é, da peça de Büchner]? — a respiração, ou seja, a direção e o destino (Celan, P.: 1961, 43).

A compreensão da passagem não é menos difícil que um poema do autor. Não há dúvida sobre a primeira parte: há um receptor presente que não escuta. Mas que dizer do final, em que se fala da correspondência entre a mudança de respiração e a de rumo e destino? Repita-se Beda Alleman: o não prestar atenção ali referido não é negativo; ao contrário, é comprometer-se com a trilha que conduz ao absurdo:

Quem assim percebe a fala poética, como Lucile o faz [em *A morte de Danton*], até à raiz de sua respiração, não mais se deixa reduzir à posição de um receptor de informações. Já se comprometeu com as tensões de um caminho que leva ao absurdo (Alleman, B.: 1967, 195).

Ora, já devemos saber que é essa via que caracteriza o *Atemwende* [Mudança de respiração]. Contudo, acrescenta Alleman, tal mudança não se confunde com outro modo de respirar. Isso ainda seria uma “versão e conversão semânticas”. O que se dá no *Atemwende* é algo bem mais sério:

Uma peculiaridade temática da poesia de Celan, que, no curso do tempo, se torna mais significativa e forma, no volume de estreia, um motivo fundamental é o extremo entrelaçamento e a penetração recíproca entre palavra e coisa (id., ib.).

A passagem será decisiva para nosso encaminhamento final. No momento, contudo, ainda voltemos à questão do absurdo. Ao chamarmos algo de absurdo, declaramos que algo se choca com o que usualmente se espera. Mas a qualidade crítica de Alleman o impediria de usar essa acepção grosseira. Mas afastar de si esse entendimento ainda não é bastante, pois de certo modo nos baseamos em sua autoridade. Temos visto Pöggeler falar em contrapalavra (*Gegenwort*). “Absurdo” e “contrapalavra” seriam equivalentes? Não, a expressão preferida por Pöggeler tem a vantagem de evitar o entendimento grosseiro de “absurdo”. Como eles se distinguem? Seja o caso, considerado pelo próprio Celan, do comportamento de Lucile. Quando Danton é levado à guilhotina, Lucile exclama: “Viva o Rei” (Celan, 1961, 43). Não o declara porque de repente se descobrisse monarquista. Celan acrescenta: “É uma contrapalavra, é a palavra que rompe o ‘arame’, [...] é um ato de liberdade. É um passo” (Celan, P.: op. cit., 43). A distinção parece oportuna: a frase de Lucile parece absurda porque, apenas escutada, não se distingue do que seria seu entendimento habitual: Lucile se revelaria uma monarquista. Mas o comentário de Celan vai noutra direção: não há liberdade se a palavra não rompe com espartilhos, ou seja, com as convenções correntes. Convenhamos que *a diferença é tão sutil que o próprio Meridian permite que se entenda absurdo no sentido que reservamos à contrapalavra*. Assim, logo depois da passagem citada, acrescenta que Lucile não presta homenagem ao *ancien régime*, nem o faria ele próprio, Celan, que se formara lendo autores anarquistas (Kropotkin e Landauer): “Homenageia-se aqui o testemunho da presença do humano: a majestade do absurdo” (id., 44). Contudo, embora Celan assim respaldasse o uso que o futuro editor de suas obras fazia do termo, insisto que, nos dois contextos, “absurdo” não tem o mesmo sentido. Para o poeta, ser o mundo absurdo implicava não ser uma máquina governada por leis infalíveis e/ou não

possuir um Ser que cuidasse dele. Em suma, absurdo, para Celan, era uma manifestação “desencantada” de puro materialismo e, como tal, hostil às ordens impostas como justas e permanentes. Desta maneira, o emudecimento da poesia que víamos caracterizar a poesia moderna não se dava por distanciamento conformista ou por acomodação do poeta, senão como busca de um diálogo que fosse ágil, elíptico, sem os contornos polidos da poesia retoricamente alongada. Ao afirmá-lo, não se diz que Celan sempre o tenha logrado. Destacamos uma direção de sua poética, não seu estrito cumprimento. A poética, que *Der Meridian* esboça, propõe uma poesia que pense o agora, com vistas a provocar uma “mudança de respiração”. “Poesia: isso pode significar uma mudança de respiração” (ib., 52).

Der Meridian ainda admite uma última observação. Lê-se, pouco depois da última citação: “Talvez possa dizer-se que em cada poema está inscrito o seu ‘20 de janeiro?’”.

A primeira justificativa da data é bem simples: a novela inacabada de Büchner, *Lenz*, principiava com sua alusão: “Era 20 de janeiro”. E Lenz, tendo muitas vezes o propósito de andar de ponta-cabeça, se punha, diz literalmente o texto de Büchner, em relação com o “judeu errante”. Não pretendo especular sobre o que justificava para Büchner a comparação. Para Celan, a razão era evidente: em 20 de janeiro, como Marlies Janz e Martine Broda já recordaram, se realizara a conferência de Wannsee, em que os nazistas definiram a solução final para a questão judaica. Talvez o poeta tenha julgado que não precisava explicitá-lo porque estava falando para um público que, alemão e contemporâneo do fim da Guerra, o tinha na memória.

3.7. A QUESTÃO DA METÁFORA

Duas das grandes questões que obsedam o pensamento pós-utópico contemporâneo têm encontrado seu autor mais relevante em Hans Blumenberg (1920-96): as questões da secularização e do pensamento

metafórico [cf., respectivamente, *Die Legitimität der Neuzeit* (1966), *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) e *Theorie der Unbegrifflichkeit* (2007)]. A primeira não teve incidência direta em Celan; a segunda, em troca, é, ao lado do Holocausto, um de seus grandes polos. É mesmo lícito dizer-se: a dieta metafórica que Celan veio a se impor, que pesa na singularidade de sua poemática, se originou da sobrecarga que a barbárie nazi lhe impôs. Daí, contudo, não se infere que a metaforologia do pensador tenha o mesmo encaminhamento que a dieta do poeta. A compreensão das restrições de Celan quanto à metáfora ganhará com a metaforologia de Blumenberg, desde que se aceite que os pressupostos dessa sejam ampliados e incluam o poético. Blumenberg estava preocupado em verificar o papel das metáforas na formação dos conceitos, mais geralmente, no âmbito da metafísica — é certo que seu livro póstumo, *Teoria da não conceitualidade*, ampliava seu escopo, o que permite admitir a convergência com o que sugerimos. A modificação proposta consiste em levar em conta que a dieta metafórica importa quanto à própria configuração do poético. Não podendo nos deter na sugestão, apenas consideremos que seu ponto de partida está no questionamento nietzschiano da ideia de verdade e que sua primeira manifestação concreta se mostra no *Brief*, escrito em 1902 por Hugo von Hoffmansthal. Tendo-o já abordado, apenas reiteremos que o fictício autor, Lord Chandos, narra ao destinatário a estranha afasia que o acometera: “Perdi por completo a capacidade de pensar ou falar com coerência sobre o seja. [...] Experimentei um inexplicável mal-estar em sequer pronunciar as palavras ‘espírito’, ‘alma’ ou ‘corpo’” (Hoffmansthal, H. v.: 1902, 465). Por isso, embora continuasse a escrever para o teatro e libretos para operas, não mais voltou à poesia lírica. Assim sucedia porque, requintada como fosse a ambiência vienense do começo do século para o jovem aristocrata, a atmosfera social tornava palavras ligadas a uma concepção idealizada da vida — e a palavra “corpo”, desde que junto a alma e espírito, não o seria menos — impróprias, se não mesmo ridículas. Eis aí a primeira restrição à abundância metafórica.

Isso se torna mais evidente menos de duas décadas depois quando Gottfried Benn declara que o utilitarismo se tornou “a medida e a meta da época” (Benn, G.: 1919, 3, 579). O eu, acrescentava Benn, vê-se encurralado dentro de si, nada mais percebe além de si e “todo o mundo externo lhe é dado como uma vivência interna” (id., 581). Daí não estranha que, no princípio do pós-Segunda Grande Guerra, o poeta definisse o eu lírico como um eu-perfurado (*ein durchbrochenes Ich*), um eu-grade (*Gitter-Ich*) (Benn, G.: 4, 1076).

Tanto no caso de Hoffmansthal como no de Benn, o problema atinge a metáfora apenas por derivação. O elemento de imediato afetado é a sublimidade com que o eu era concebido. (Não por acaso lidamos com um aristocrata e um médico tão conservador que chegou a cogitar no nazismo como solução para o mal do século.)

Ainda que a questão da metáfora fosse apenas derivada e a formulação assinalada fosse de agentes que adotavam uma atitude sociopolítica oposta à de Celan, não há como negar que em ambos o metafórico mantinha a propriedade que o tornara privilegiado por séculos de poesia: procedimento que nomeava as coisas por um ângulo diverso do literal. Muito menos deixasse de notar: a expressão *Gitter-Ich*, ao ser convertida por Celan em *Sprachgitter*, ocupa uma área completamente distinta. O que para Benn era uma prisão que cerceava o eu, em Celan se torna em coibição da possibilidade expressiva. Percebe-se melhor, pois, a convergência que Celan estabelecia entre a “prisão da linguagem” e a estabilidade linguística que temos acentuado na linhagem Gadamer — Alleman — Weinrich.

O terceiro nome a referir já está bem próximo de nosso poeta: Franz Kafka. Para não repetirmos exame que já fizemos noutra oportunidade (cf. Costa Lima, L: 2003, 249-407), destaque-se apenas uma das passagens capitais de seu *Diário*:

As metáforas são uma das muitas coisas que me fazem desesperar de escrever. A falta de independência da escrita, [su]a dependência do serviço da criada que acende o fogo, do gato que se aquece junto ao forno, mesmo dos pobres velhos que se esquentam. Tudo

isso são funções autônomas, que obedecem a leis próprias, só a literatura é desvalida, não reside em si mesma, é diversão e desespero (Kafka, F.: 6.12.1921, 875).

Como o mítico herói diante da esfinge, Kafka procura decifrá-la. E não consegue. Celan, ao contrário, a decepa; embora saiba que usa metáforas, nega que a sua seja uma linguagem metafórica. Não se trata de um sofisma. Seu passo é mais arrasador que o de Kafka. Esse nunca desobedeceu à estrita ordem sintático-semântica do alemão. Celan, sem a desfigurar, irá submetê-la a “contrações” (W. Weinrich) e a um jogo elíptico tão forte que sua compreensão sairá muitas vezes comprometida. Antes, contudo, de abordar o aspecto próprio da questão, vejamos o que nos sustenta em declarar que, para Celan, a sua poesia não é metafórica,¹⁵ ou seja, que as metáforas estão submetidas a um regime não metafórico (figurativo).

A primeira comprovação nos leva à palavra do próprio poeta. Em carta de 25 de abril de 1962 à poetisa romena Nina Cassian, Celan dizia: “Comprometer-se não significa, em primeiro lugar, responder? Ademais, eu jamais soube *inventar* — efetivamente, vivi o que escrevi e vice-versa. Não gosto de metáfora” (apud Solomon, P.: 1987, 170). O mesmo juízo reaparece na analista que, durante certo tempo, colaborara com Beda Alleman, na reunião das obras do poeta, Dietlind Meinecke. Em longo capítulo de um dos mais exaustivos estudos sobre Celan, a analista nota que, nos poemas dele “raramente se comprova [o sentido transposto das palavras], pois o que chamaria sua metafórica poucas vezes é compreensível de coisas fora do poema e da obra. O conceito de metafórico se torna problemático” (Meinecke, D.: 1970b, 141).

O testemunho de Meinecke é ainda invocado por outro analista, que comenta ter ouvido de sua colega alemã, no *Kolloquium Paul Celan*, realizado em setembro de 1972, em Paris que o poeta “sempre insistiu que não oferece metáfora. Mas provavelmente ainda não chegara a essa convicção quando jovem [...] nos meados de 1950” (Lyon, J. K.: 1987, 206). Referindo-se ao título do quarto livro de Celan, o analista acrescentava que

uma “*Niemandesrose*’ é, *per definitionem*, rosa alguma, no sentido metafórico habitual” (id., ib.).

As afirmações, se bem que peremptórias, não desmancham o nó górdio que pretendem cortar. Pois, como seria possível escrever sem metáforas? A pergunta implica que haveremos de entender melhor o porquê da suspeita de Celan quanto a um dos dois procedimentos fundamentais a toda língua.

3.8. O NOME E A COISA

O meridiano que guia Celan tem por extremos a experiência do Holocausto e, de outro, ser poeta em uma língua que também fora de assassinos de seu povo. É então explicável que não pudesse usar o seu instrumento de criação, a língua, como se ela fosse apenas engenho de vida. Daí a derivação fácil de que tenha procurado “purificá-la”. A tese não vale sequer como retórica mediática. Em troca, os dois textos decisivos para o desenvolvimento do que julgo adequado já estão expostos. Os textos de Beda Alleman e Harald Weinrich são curtos e, fundamentalmente, convergentes. Reitero tão só o seu núcleo. Na obra celaniana, dizia Alleman, as esferas da palavra e da coisa se interpenetram:

Isso chega a tal ponto que apenas ainda é aceitável operar-se com a oposição abstrata entre “palavra” e “coisa” [...] [e] a linguagem é tomada, de modo imediato, como real, e não confrontada como sistema de portadores de significação de coisas reais (*Realien*) externas à fala (Alleman, B: 1967, 195-6).

Weinrich, de sua parte, como vimos, tem para o fenômeno, que descreve de maneira bastante semelhante a seu colega, o nome de “metalinguagem, metapoesia”. Lembre-se apenas a passagem capital: “as coisas põem-se por si sozinhas e as fronteiras entre palavra e metáfora desaparecem” (Weinrich, H.: 1968, 217). Em síntese, “é nominalmente a teoria da relevância poética como *mimesis* do mundo” (id., 224). Também já sabemos que Weinrich não julgava necessário explicar o que entendia por “*mimesis der Welt*”. Mas, fora

o exemplo já apresentado, é evidente que não lhe parece algo positivo: “Se a linguagem não se articula com o mundo, o mundo se desconjunta” (id., 225). Ora, se Celan nega o arco que convencionalmente remete tal palavra a tal referente, seu fazer motiva a pergunta perplexa: “Qual a finalidade disso?” (ib., 226).

Ainda será preciso ressaltar que os dois renomados filólogos discordam do encaminhamento que Celan deu à sua obra? A palavra de Celan de tal modo se afasta das referências a que o leitor está habituado, que o entendimento do leitor é posto em risco ou simplesmente se perde. Talvez, contudo, a melhor prova de que o poeta se insurge contra o princípio da arbitrariedade do signo — “*arbre*”, “*Baum*” ou “*tree*” referem-se à mesma coisa — se mostre em que sua insubmissão é reafirmada por autor que não segue os parâmetros dos celebrados filólogos: “O poeta prende com força sua linguagem ao que é” (Pöggeler, O.: 1986, 70). (Não se pense que, por vir de um filósofo de linhagem heideggeriana, a frase contenha alguma insinuação ontológica.)

Concordantes ou discordantes, esses reparos encaminham para a mesma formulação: a poesia celaniana procura efetuar uma *mimesis der Welt*, isso conduz a “contrações” na construção verbal e, de acordo com os que o dizem, as consequências para o poeta são bastante negativas.

Isso posto, leve-se em conta que, desde 1980, tenho procurado rever a teoria da *mimesis*, em vez de ou desprezá-la ou, o que dava no mesmo, considerar o *realismo socialista* seu único remanescente. Considerando o que já se reescreveu na primeira parte deste livro é suficiente dizer que, ao passo que a acepção tradicional supunha a relação entre um modelo e um produto a fazer, cujo aspecto se subordinava àquele, fosse de maneira imitativa, fosse emulativa, consideramos que a *mimesis* se atualiza pela combinação entre dois vetores contrários, a semelhança e a diferença; que a *mimesis* não é privilégio da obra de arte pois está presente em toda conduta socializada; que a especificidade da *mimesis* na arte se restringe a que nela o vetor *diferença* dá a medida da obra, funcionando a *semelhança* como o que

culturalmente se toma como equivalente ao objeto do poema ou quadro, na condição de pano de fundo orientador do receptor. Talvez ainda caiba que, também desde 1980, em *Mímesis e modernidade*, temos distinguido entre *mímesis da representação e mímesis da produção*. Na *mímesis da representação*, os procedimentos da *diferença* são o quanto possível dissimulados para que o receptor tenha a sensação de que está perante uma cena do real. Para que a ilusão funcione será preciso que seus procedimentos obedeçam ao código cultural que formula como seria tal coisa — assim, embora se soubesse que Maria, mãe de Cristo, deveria ter traços hebraicos, uma madona renascentista que não fosse de tez muito alva, de lábios muito finos e de olhar angélico não seria aceitável a quem a tivesse encomendado. Sendo a modalidade altamente dominante, não estranha que a *mímesis da representação* tenha ajudado a manter a crença que a *mímesis* efetua uma reduplicação, mesmo que depurada, do real. Na *mímesis da produção*, ao contrário, enfatizam-se os traços de *diferença*, e isso a tal ponto que, na pintura abstrata do século xx, a maior dificuldade para o receptor consiste em descobrir se há um plano de semelhança que o oriente. Por essa razão, *a mímesis da produção se caracteriza não por descrever um estado senão por operar um processo*.

Qual a razão deste retrospecto? Porque supomos que a ruptura por Celan do elo convencional entre palavra e coisa, na verdade, significa o abandono do código cultural que estabelecia como aquela aliança haveria de ser entendida e empregada. Assim se explica por que, embora não deixe de haver metáforas em sua poesia, ele se recusava a identificá-las como metáforas. Pois, em vez de vê-las como figuras de uma travessia realizada pelo sentido literal da palavra, Celan as considerava termos solicitados pelo nome porque mais próximos, enquanto correlatos objetivos do que nomeava.¹⁶

O primeiro exemplo que consideramos não está entre seus grandes poemas:

Du sei wie du, immer.
Stant up Jherosalem inde:
Erheyff dich
Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,
Inde wirt
erluchtet
knüpfte es neu, in der Gehugnis,
Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,
Sprache, Finster-Lisene,
kumi
ori.
(Celan, P.: 1970, II)¹⁷

Apoio-me nos esclarecimentos de Jean Bollack, de quem destaco as passagens:

O poema é composto de duas frases. O chamado do estatuto da linguagem figura como preâmbulo. A sequência só será inteligível à luz desse preâmbulo. Ela se organiza por uma citação bilíngue e uma reflexão pessoal que se engasta entre as linhas [versos 2-3 e 5-6] da versão alemã e se desenvolve até levar à versão hebraica (Bollack, J.: 2001, 76).

As palavras em itálico reproduzem o começo do capítulo 60 do livro de Isaías, o *surge illuminare* de São Jerônimo, na versão de um sermão do Mestre Eckhart, em dois tempos, nos versos 2-3 e 5-6 (“Levanta-te, Jerusalém/ desperta”), depois: (“Alça-te/ resplandesce”); o *surge* e o *illuminare* são retomados no fim da transcrição do texto hebraico, nos versos 10-11. Entre essas citações, se se lhes concede esse estatuto, — são antes estados situados na língua — e numa relação precisa com elas, desenvolve-se, depois da base da introdução: “que sejas como tu, sempre” (verso 1) uma única frase: “Também aquele que cortou o laço contigo” (verso 4), “prende-o outra vez, na lembrança” (que assim forma uma unidade) (id., ib.).

Não me proponho elucidar a interpretação de Bollack, senão utilizá-la como contextualização do que me caberá acrescentar. Parece-me, contudo,

que sua afirmação inicial — a identificação do primeiro verso com o que chama de “*statut de langage*” é a condição para que se compreenda o desenrolar do poema — seria mais clara se invertessem as posições: é a história *impessoal* do poeta, pois traçada através das línguas que o constituem, que é o preâmbulo, portanto o “estatuto da língua” daquele que fala. Mas, à semelhança de um etnógrafo diante do material que um “informante” lhe passasse, não me cabe comentar o dado recolhido.

São ainda capitais duas outras observações: “A identidade é a do indivíduo, que se constitui ao escrever na língua” (id., ib.), e o *du* (tu) aparece “como o homólogo perfeito do sujeito histórico fora da língua” (id., ib.). (Entendo que o *du* tem tal caráter porque não está em nenhum dos três estados da língua, pois, identificando-se impessoalmente com os três estados, não se confunde com nenhum.)

Os esclarecimentos de Bollack são fundamentais para percebermos que o poema compõe uma viagem da identidade do sujeito, visto como eu, enquanto escreve, e enquanto tu, como sujeito histórico. Mas quem é tal sujeito histórico? De acordo com a passagem de Isaías, passada para o alemão de / e por Meister Eckhart, é Jerusalém, a interpelada. Mas quem cortou o elo a que o verso 4 se refere? Um duplo corte é referido: o laço de Jerusalém com seu povo se perdera pela destruição do templo, o do sujeito lírico com sua comunidade pela ação de seus dizimadores. Em ambos os casos, a identidade a que o preâmbulo aspira é ameaçada por eventos históricos. É válido dizer-se com Bollack que, no poema, a identidade é formada pela superposição dos dois “tu” interpelados. O que mais importa é que o eu lírico perde sua identidade pessoal — “a arte cria a distância do eu” [*Kunst schafft Ich-Ferne*] (Celan, P.: 1961, 49) — e, como se atraído por um magneto, confunde-se com as vicissitudes históricas sofridas pelo grupo humano a que pertence. Isso se explicita nos versos “engoli porções de lama na torre/ da língua, pilastra de trevas”.

A viagem histórica conduz dois corpos, mas o verbalmente ativo, aquele que a traça, diz de si mesmo apenas *a sotto voce*. O percurso é feito em três

momentos: o momento em hebraico, formulado nos dois versos finais, por sua vez projetados no alemão antigo de Meister Eckhart, que então constitui o momento antigo da comunidade germânica, que conduz ao começo do terceiro momento — “também quem cortou o laço contigo” — e se estende pelos versos da miséria do poeta — “engoli porções de lama...” —, no agora.

Tendo tomado Bollack como meu “informante”, tento agora elaborar os dados que apresenta. A finalidade maior da elaboração é assinalar a diferença na constituição do poema com o que chamamos de *mímesis da representação*. Com efeito, em seu lugar, o poema processa *uma viagem que se cumpre através de seu relato*; mais bem dito, através das línguas, o hebraico, o *Mitteldeutsch*, o alemão contemporâneo. O esclarecimento factual leva-nos a verificar como se opera o *processo* do que *se formula*: *mímesis* da produção. Ainda que seja redundante: ao passo que a *mímesis* da representação formula o *efeito* no poeta de uma situação previamente constituída — no primeiro quarteto do conhecido soneto camoniano: “Eu cantarei de amor tão docemente,/ por uns termos em si tão concertados,/ Que dous mil acidentes namorados/ Faça sentir ao peito que não sente” —, a *mímesis* da produção se configura poematicamente enquanto se processa.

A distinção, talvez já banalizada, nos permite um passo teórico talvez relevante: em certa manifestação poemática, como a de Celan, a ficcionalidade é passível de assumir sua face inversa. Se o tratamento habitual da ficção tem por raiz a cláusula “como se”, ela então supõe a possibilidade de algo efetivamente sucedido, que, entretanto, não houve. Por isso ela é o oposto do relato histórico, cujas entradas pelo fictício não deixam de ser graves escorregões. Ora, em Celan, a proximidade com o real — pela análise acima, é evidente que ela nada tem a ver com a reduplicação de fatos ou eventos — e a procura de evitar a transposição metafórica apontam para a face contrária do *como se*. O oposto do *como se* é o evento. (Não se discute que o evento por si não se confunde com o fato histórico, pois sempre vem acompanhado de uma interpretação.) A contraface do *como se* define-se por um nem isso/ nem aquilo. Não declara algo que houve

(o *fato*) nem que poderia ter havido (a face visível do *como se*) *senão que*. O realismo da linguagem que Celan procurava supunha evitar tanto a reduplicação descritiva do que houve como recusar o quanto possível a aproximação metafórica, por escabrosa que fosse. Sua tematização do *se não que*, de que não consigo dizer mais do que não é nem isso (o realismo cru) nem aquilo (o metafórico dramático-comovente), não nos põe no limite mesmo da linguagem?¹⁸

Para que não se pense que escolhemos um exemplo a dedo, tomo outro: “*Du liegst*”, por ele desenvolvendo as divergências que Gadamer apresentava em *Quem sou, quem és tu* contra Peter Szondi.

No pequeno e inacabado “*Eden*”, Szondi relatava o passeio que fizera com Celan e amigos por Berlim, a partir da *Akademie der Künste*, em que o poeta estava alojado, convidado para ler alguns poemas, na *Freie Universität Berlin*. O aposento que o poeta ocupava situava-se em um edifício moderno do Hansaviertel, de que uma parede envidraçada dava para o Jardim Zoológico:

*Du liegst im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den rotten Äppelstaken
aus Schweden-*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden —
der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für jeinen, für jeden —*

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.

nichts

stockt. (Celan, P.: 1971, II).¹⁹

A propósito da volta dada por Berlim, Szondi dizia com simplicidade e precisão:

Sem a caminhada pelo Havel para o Landwehrkanal, diante do Éden, sem a visita à Feira de Natal, à câmara de tortura, sem a leitura da documentação sobre Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, o poema não seria pensável (Szondi, P.: 1978, 395).

Para quem não conheça o texto de Szondi basta explicar: o trajeto referia-se à pensão — então convertida em um *apartment house* —, que mantivera seu nome, *Eden*, em que Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht haviam sido torturados, ele picotado à bala e ela jogada no Canal, em janeiro de 1919; os caminhantes então passaram ao Plötzensee, em que haviam sido executados os conspiradores do complô fracassado contra Hitler, em 20 de julho de 1944 e, por fim, pela feira de Natal, com suas festivas árvores natalinas.

A qualidade da ensaística de Szondi desqualifica a hipótese dos que pretendem que o autor supunha que os dados explicariam o poema. Por seu esclarecimento, três tempos se fundem, no que antes pareceria um leve passeio turístico em torno de um Éden. A tortura do casal em 1917, o assassinato dos conspiradores que falharam e o colorido natalino contemporâneo acentuam que não só as águas do canal não deixam de fluir, como que o tempo tem a propriedade de passar e não passar. Nada, afinal, passa. Produz-se um instantâneo que engana a quem pensa numa foto.

Menos o poema que as observações de Szondi moviam a pena de Gadamer. Com ademanos de professor contrariado, ele se pergunta: “O poema não é então compreensível se não se sabe alguma coisa de Plötzensee, de Liebknecht e de Rosa Luxemburgo?” (Gadamer, H.-G.: 1973, 138). Por certo, acrescenta: “(...) Um leitor munido de tais informações poderá com certeza reconhecê-las de modo preciso [...]. Mas isto não é compreender o poema e nem conduz necessariamente à sua compreensão” (id., 139-40).

Pois o poema prescinde “de informações privadas ou efêmeras” (ib., 138). O poema de fato diz que “contornar um Éden’ é um caminho que se afasta da felicidade em vez de conduzir a ela” (ib., 137). Assim, para Gadamer, a autonomia do poema tornaria descartáveis os dados contingentes. A fala fala por si e deixa o acidental para os catadores de fatos.

É provável que a argumentação de Gadamer não tenha contentado seus seguidores. É o que ensaio mais recente de Winfried Menninghaus permite inferir. Em “*Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie*”, o germanista alemão é muito menos polido quanto ao texto de Szondi:

As observações de Szondi sobre “Du liegst” não deveriam ser agradáveis a Celan. Por quê? Uma mixórdia teimosa? Uma outra possibilidade não é que as datas estivessem misturadas senão que o próprio poema fosse o segredo que Celan queria conservar, um segredo que, em virtude dos dados contingentes, antes deveriam permanecer ocultos do que esclarecidos. Noutra hipótese: talvez o mistério do poema estivesse exatamente em que ele tivesse assinalado as possíveis transformações de seu ser de modo que o caminho de volta só pudesse se cumprir pela destruição do próprio poema (Menninghaus, W.: 1987, 92).

Como para não deixar dúvida dentro de qual concepção hermenêutica se situa, o autor, ainda a propósito do texto de Szondi, acrescentava:

Tal exposição poetologicamente ingênua desconhece a possibilidade de a poesia afastar-se de todas as “origens” subterrâneas — postas dentro de si e nela mesma — e talvez mesmo se constitua neste movimento de transformação irreduzível como poesia — de modo que a volta para as supostas fontes não seria o melhor caminho para a própria poesia senão que a vida para seu afastamento” (id., 92-3).

Tal modo de argumentação parece bastante estranho: a segunda formulação sobre a natureza mesma da poesia já se apoia na suposição de um segredo que o poeta teria querido guardar. Por certo, não é com

segredos que uma teoria, pelo menos não religiosa, se mantém viva. Pense o leitor, ao contrário, no que apresentamos como *mímesis da produção*: a caminhada em volta do Éden e adjacências produz o desconforto de um tempo que antes permanece do que passa. E isso independe da manutenção de segredos por hermeneutas ou mesmo poetas.

Em suma, sem que a ausência de dados factuais deixe de continuar a prejudicar o poema, vemos que a apreensão dos que sejam básicos é suficiente para que se rompa a pobre afirmação — ser o poema autônomo significa que dispensa dados contingentes; — substituída pela necessidade de repensar-se a relação entre a arte (verbal e pictórica) e a realidade; que, neste requestionamento, reponta uma forma de *mímesis* que não se funda na descrição de um estado senão no realce de sua processualidade. Ela não se contenta em dizer o dizível, senão que ressalta o processo da produção do que ali se cumpre.

4. Sebastião Uchoa Leite: um depoimento

À memória de Otto Maria Carpeaux.

4.1. UMA PRÉVIA NECESSÁRIA

Como se explicaria que, em um livro voltado para a questão da poesia, o capítulo sobre o poeta nacional seja o mais reduzido? Estaremos em frente de um disfarçado critério valorativo? Não, a razão está na sequência de leis de ferro. Partamos da mais geral: embora todos nossos editores o saibam, não seria polido dizer em público: somos um imenso país onde vivem poucos leitores. Não nos enganem as estatísticas: o número dos analfabetos pode estar decrescendo, mas isso não altera a margem dos alfabetizados que não leem. Daí deriva a segunda lei de ferro: as tiragens de nossos livros são pequenas, as décadas passam e elas permanecem diminutas, raramente uma obra se reedita e sua apreciação tende à descrição complacente — a crítica séria é recebida como um convite ao ostracismo. Com o que se origina a terceira lei: o melhor seria não publicar. Ante o mar surdo dos leitores, a conversa afável pareceria preferível à conversão de tantas árvores em papel. Contra isso, no entanto, há profissões que exigem produção escrita ou, o que é ainda mais grave, diz-se agora que o contar o que houve ou o que poderia ter havido, talvez faça parte de uma estrutura poetogênica; ou seja, que é inerente ao homem a vontade de narrar (sua vida, a vida vivida, possível ou desejável). Portanto, seja como exigência de certo momento histórico de sociedades da escrita, seja porque narrar é um requisito antropológico, escrever é preciso.

Ante o funil nomeado, impõe-se uma norma bem prática: se não há como deixar de escrever, dentro de conjuntura como a nossa, que se tenha o cuidado de não espantar o leitor. Não o espantar significa: diminuir as dificuldades de compreensão, tornar mais leve o que poderia soar complicado e fazer tudo isso aproximando-se da formulação telegráfica. Numa só frase: que o livro tenha por modelo o telegrama escrito em linguagem chã.

Não duvido que a leitura da declarada cadeia de ferro tenha sido incômoda. Por mais pragmático que seja o editor, ele não falará nestes termos a quem se apresente com um manuscrito. Nem por isso deixa de haver uma fórmula para conversar-se a respeito. Como seria grosseiro falar-se no modelo da telegrafia em linguagem diluída, haveria um modo realista de conceber a conversa entre o editor e o candidato a autor: aquele diria a esse: a menos que queira escrever sobre assuntos do dia a dia, seu original não deve ultrapassar cerca de 350 e quatrocentas páginas. Ir além é correr o risco de que o livro não circule.

Sei que a volta foi longa. Este capítulo é curto porque, ao chegar a ele, verificara que seu tamanho, do ponto de vista do mercado editorial brasileiro, ultrapassava os limites da sensatez. Como sei que não adianta discutir com o mercado, a outra solução seria cortar e cortar o que estava feito. No entanto, enquanto o digitava já tivera este cuidado, e chegara ao ponto de me perguntar se havia escrito mais do que um esboço do que devia. Por sorte minha, enquanto hesitava, um amigo perguntou-me se consentiria em escrever sobre a poesia de Sebastião, em uma coleção que ele deverá dirigir. Não tive dúvidas em aceitá-lo, desde que pudesse fazê-lo apenas no próximo ano. Supondo que nada em contrário suceda, percebi que a solução estava dada: subintitulando este capítulo de “Depoimento”, dei-me o direito de restringir-me a falar da obra que mais engloba a produção de meu amigo, *Obra em dobras* (1960-98). Mas não de toda ela, pois sua primeira fase, compreendendo *Dez sonetos sem material* (1960), *Dez exercícios numa mesa. Sobre o tempo e o espaço* (1958-62) e *Signos e*

gnosis (1963-70), aqui não caberia. O depoimento que se segue começa, pois, com o *Antilogia* (1972-9), indo até *Cortes / Toques* (1983-8), ainda excluindo seus três últimos livros, *A uma incógnita* (1991), *A espreita* (2000), *A regra secreta* (2002). Mas a exclusão não afeta tão só os três primeiros e os três últimos livros do autor. Sequer se falará de seus ensaios críticos: *Participação da palavra poética* (1966), *Crítica clandestina* (1986), *A ficção vida* (1993), *Jogos e enganos* (1995) e o póstumo *Crítica de ouvido* (2003), e de suas traduções, entre as quais se destacam as de Christian Morgenstern, François Villon e Lewis Carroll.

4.2. PROFUNDIDADE E SUPERFÍCIE

O êxito ou fracasso da abordagem que se inicia dependerá de compreender-se que os termos “profundidade” e “superfície” são tomados como indicativos de direções literárias, obviamente antagônicas. Seria falso pensar que o poeta fosse favorável / contra uma ou outra enquanto modos de conduta. A posição contra a profundidade literariamente concebida tanto se mostra na diferença que sua produção poética apresentará a partir de *Antilogia*, ressaltando-se seu desprezo da dicção elevada, quanto na opção por uma dicção impessoal, isto é, avessa ao apelo ao *eu*. Não é ocasional que a posição assumida contra a poesia “dita profunda” traga introjetada a presença de João Cabral e, como bem percebe Davi Arrigucci, de um certo Bandeira (Arrigucci, D.: 2010, 82). Quanto à segunda posição, ela é mais evidente e, ao mesmo tempo, mais sinuosa. Mais evidente porque Uchoa Leite nunca foi adepto quer da versão modernista do poema de superfície, o poema piada, quer de seu *revival*, entre os contemporâneos da década de 1970. Contudo também mais sinuosa, porque sua recusa não atingia ou os gêneros aproximados (a estória em quadrinhos, o filme de detetive) ou o viver sem compromissos. Em ambos os casos, o afastamento concernia às práticas, para não dizer aos chavões, literárias. Recorro à maneira mais simples para mostrá-lo: seguir a própria ordem estabelecida em *Obra em dobras*, vindo dos poemas pertencentes aos livros mais recentes até aos que

compõem *Antilogia*. Parto de “Um olho que olha para dentro”, de *Cortes / toques*:

*Nessa história há um buraco
em círculo por onde se vê
a sala toda
e não há ninguém dentro
Por onde o herói
espia e não vê
NINGUÉM
O artista (Roy Lichtenstein)
enquadrou a metonímia:
AND THERE'S NOBODY IN IT
o herói repete na tela
Imaginem um círculo menor
onde não se veria mais
todos os ângulos:
como saberia o herói detetive
se havia ou não alguém
(Leite, S. U.: 1983, 9)*

Cinema e pintura são os meios de onde procede o poema, que principia pela alusão ao buraco que permitiria ver-se toda a sala. A referência poderia ser ao “*Étant donnés*” de Duchamp. Só que em vez da queda d’água, do gás de iluminação, do nu feminino deitado, ao curioso em olhar pelo buraco corresponderia uma sala vazia. Na verdade, os onze primeiros versos apenas ambientam a cena. O poema propriamente dito concentra-se nos últimos cinco versos. Tendo em conta que o que olha não depara senão com a dúvida de se a sala estava deserta, não mais lhe resta senão olhar para dentro de si. Ora, embora não de maneira assim material, olhar para dentro fora a prática usual desde que o eu aprendera que sua paisagem interior seria mais rica que a apreendida pela retina. Agora, ao dirigir o olhar para dentro de si,

o “herói detetive” já não sabe se encontrará algo/ alguém. O humor negro serve de fronteira que separa a profundidade antes suposta e a possibilidade de não haver senão a incerteza do vazio. Como dizia Benedito Nunes, “desconfiando do profundo, repudia os rituais literários, as motivações secretas e os alvos metafísicos” (Nunes, B.: 1991, 169). Mas afirmar assim o vazio, diretamente, como a face efetiva do que antes se tinha como o cheio verdadeiro, seria manter a mesma toada, apenas invertendo os termos. Pretender que é o que se dá, seria optar por uma falsa leitura. Em vez de afirmado, o vazio surge como irônica ameaça. Algo se nega — a cara profundidade —, por meio do humor negro, que insinua deparar-se o olhar com o vazio, que, no entanto, não passa de irônica ameaça. O termo efetivamente oposto a profundidade é ironia, ou seja, não uma propriedade coisal senão que um estado específico ao agente. A ironia mina a profundidade. Mas só a mina? A releitura do poema, que evita enlear no encantamento do poético, nos leva a pôr em dúvida o que parecia tão claro. É certo que ironia e ato de minar qualquer ordem de certeza são os procedimentos básicos desta poética. Mas, diante da dúvida, a releitura nos leva a verificar que a profundidade não só é minada mas também mimada. Há, contudo, de se acrescentar que a profundidade também mimada não é a de uma poesia que se pretendesse concorrente da metafísica ou sucursal da psicologia profunda.

Para visualizar-se a oscilação instalada considere-se o poema seguinte do *Cortes / toques*, “Qualquer objetivo”:

Sem Dédalos e Ícaros
riscos
metódicos leonárdicos.
Nem homens-pássaros de Goya
ou asas delta
do acaso.
O que interessa é o salto
antes do século XXV

*de Buck Rogers e Wilma
sem esquecer a pistola
de raios desintegradores
para acertar de cima
mira precisa
a 500 m*
(Leite, S. U.: 1982, 10)

Negam-se primeiramente os riscos mítico-pictóricos — a catástrofe dos heróis míticos, as soluções estéticas de Leonardo e Goya. São eles negados em face do que cumprem dois personagens de estórias em quadrinho. Risco agora no puro espaço do divertimento barato. Mas será este o salto que importa? Sem que seja negado, note-se que o par do *comics* é assinalado pela precisão de sua mira. E isso nos traz de volta ao risco (do traço) dos pintores. Teriam sido eles menos precisos? Para aprofundar a questão, leve-se em conta que à anulação do elogio do estético puro correspondem dois outros efeitos: (a) a negação do estético é minada porque nele não se pode dizer que não haja programa que, por suposto, vai além da superfície; e, em havendo, o receptor tem sua compreensão de algum modo pré-traçada. Ora, como assinala o início de “Lendo Puchkin”, os “heróis” não têm programa.

*Os heróis não sabem ou
Sabem apenas
O fim da própria história*
(Leite, S. U.: 1983, 12)

A segunda consequência segue direção contrária: o estético é também mimado porque os heróis dos *comics* são apenas certos em seu tiro; acertam no que miram, mas a razão de seu acerto se encerra no enredo da estória.

Em primeira síntese: nega-se certa profundidade — a poética de pretensões metafísicas, o poeta como uma espécie de filósofo ou o lirismo

refinado, a exemplo do rilkeano —, que, pela leitura dos poemas próximos seguintes, é, quando nada, posta em dúvida. Não se infere daí que se tratasse de louvar a ambiguidade, senão de precisar que se desdenha do estético sua proximidade com o mítico, que se cumpre quando sua leitura não permite a convergência de seu risco (traço ou entalhe) com a precisão do tiro. Disjunção que opera ao contrário no *comics*: neste, exalta-se o tiro certo, a satisfação imediata do divertimento que provoca, o qual, no entanto, se extingue com o resultado da ação.

A aproximação dos dois primeiros poemas do *Cortes / toques*, com leve recorrência ao bastante próximo, “Lendo Puchkin”, já mostra por que este capítulo teria de ser curto — a não ser que a continuidade subterrânea dos poemas tenha sido ocasional, seu prolongamento exigiria um texto demasiado longo.

Vejam os que ainda nos conduzem o passo já efetuado. Pela cadeia dos elementos destacados — profundidade (minada, mimada), ameaça de que o mundo externo se assemelhe a uma sala vazia, ironia (onipresente), risco estético e risco do tiro certo, arte e divertimento — verifica-se uma sobrecarga sêmica que ignorávamos antes de principiar a análise. O que vale dizer: toda a complexa trama que se esboça implica o destaque do que o leitor irá decifrar. (Não pergunto se tal leitor de fato existe ou se é apenas suposto pela armação lógica do argumento.) É ao leitor que cabe investir na estória. Aquela que, nos termos dos mínimos poemas até agora vistos, tem por pontos de sustentação: (a) os “heróis” — que “não sabem ou/ sabem apenas / o fim da própria história” — (b) o autor, sintomaticamente aqui, como em quase toda obra do poeta, que não se nomeia a si, e cujo papel se define pelo oposto do que “Lendo Puchkin” ainda diz do leitor — “O leitor só sabe que há um fim/ .../ entre um ponto e outro” — (c) o leitor, que “está livre/ pode ler todas as ficções.” Livre para preferir os quadros guardados nos museus ou para aceitar “sofrimentos/ hesitações/ sonhos premonitórios/ simpatias pelo diabo” (“Lendo Puchkin”).

Esse leitor, perguntemo-nos outra vez, será qualquer leitor ou existirá apenas como fantasma na armação do argumento analítico? Se combinarmos as análises já feitas, chegaremos a uma conclusão menos hipotética: é um leitor liberto da poesia ou da arte centrada na escavação do eu, na heroificação do autor. O que equivale a elogio do leitor impessoalizado, correspondente ao autor de mesma orientação — também impessoalizado, não porque isento de culpas ou virtudes senão por se aprestar a ser detetive ou espia de si próprio e do que o cerca.

Definida a triangulação — “heróis”, autor, leitor —, preparemo-nos para a travessia pelo litoral do *Obra em dobras*. (A nossa viagem não poderá afastar-se da costa.) Na primeira abordagem, vimos a armação do poema dirigir-se ao leitor. Mas essa não teria de ser alguma regra fixa. Na sequência dos poemas, vemos a triangulação deslocar-se para o autor. Para o autor despersonalizado, ou seja, para aquele que tem por norma mínima não confundir o verso com o meio para lamber suas próprias dores. Para encará-lo, reativemos nosso caminho, continuando a seguir a ordem de entrada dos poemas.

Confrontamo-nos então com “Pós-Zamiatin”. (Vale observar: Yevgeny Zamyatin foi um romancista e ensaísta soviético, que, embora conhecido bolchevista, por suas sátiras políticas ao regime sob Stalin, sofreu perseguição tão implacável que, por força de carta ao ditador, de junho de 1931, ainda teve a sorte de ser autorizado a emigrar, vindo a morrer na miséria, em 1937.) É este, pois, o autor em cuja posteridade o poeta despersonalizado julga que habita. O título do poema apenas ressoa ao longe o que será a tematização política de Uchoa Leite. Por enquanto, contentemo-nos com uma aproximação lateral: “Enquanto o club dos menos de 10/ opera tecnologias de ponta/ estamos no páreo”. O tom direto e abrupto da abertura do poema é costumeiro nesta linguagem sem meias medidas. Não deixa, contudo, por sua contundência de recordar com intensidade a tematização dos monstros vampirescos, como se apresenta em uma “*Complainte de Nosferatu*”, de *Isso não é aquilo* (1979-82):

*sou o pele pálida
o espalha-ratos
com unhas e dentes
isto é:
o que não é*

O que não quer dizer que as duas áreas, a da tematização política e a vampiresca — se superponham. Na “*Complainte*” ressalta a afirmação final — (sou) “o que não é”, resultante do curto desenvolvimento anterior, enquanto no “Nós (Pós-Zamiatin)” há dois cursos. O maior diz respeito ao modo como operam os possuidores de tecnologia de ponta, dotados de “correio eletrônico/ tevês interativas-bidirecionais” etc., ao passo que só no curso menor, do final — “Enquanto isso operamos/ nossos velhos sistemas psi/ afônicos e diafônicos” —, haveria uma efetiva correspondência com a caracterização vampiresca. Ambos por certo correspondem ao tempo pós-Zamiatin, mas a identificação autoral é reservada ao circuito final e menor. O que equivale a dizer: ao não tratar de si em primeira pessoa, o poeta exige voltas mais longas ou menos pelas quais o leitor perceba como ele se situa diante do que está fora dos olhos. Assim, pois, os que se incluem no “nós” da era pós-Zamiatin se definem por não pertencer aos possuidores das tecnologias de ponta, por operarem com velhos sistemas, por estarem, como os vampiros, próximos do estado entre a vida plena e a morte. Daí que a correspondência com o vampiresco não se acompanhe de algum tom de queixa ou lamúria e se revele pela alusão ao Drácula cinematográfico de Friedrich Murnau.

A volta referida, aparentemente, se chocaria com o tom direto da expressão antilírica de Uchoa Leite. Na verdade, não há esse choque e o trajeto em curva tem uma importância saliente: não só evita o tom confessional senão que a identificação do não pessoalizado se cumpre através de figura que antes pareceria imagem do horripilante. Submerso no

impessoal, o eu aflora na figura sério-zombeteira do vampiro. (Contactamos outra vez a ironia e parecemos deixá-la passar — não é bem assim: a ironia não se separa de cada gota desta poética.)

Apesar do interesse na marca identificatória com a figura do vampiro, esse interesse não é completo porque, sendo com uma figura entre a vida e a morte, antes favoreceria uma poética exploratória da melancolia e da tristeza. A parcialidade só se transforma em interesse completo pelo que declara sobre a afonia adulta. Pois como ignorar que a declarada surdez, contraposta à audição multiplicada à disposição do clube dos poderosos, ainda se relaciona com uma das margens da profundidade? Sei que a afirmação não se apoia em nada do que já tenha sido dito. Outra curva há de se introduzir — agora não imposta pela poética senão por sua análise. Ela pode ser assim explicitada: até agora, tínhamos insistido que o sema “profundidade” continha dois traços opositivos: ser ela *minada* e *mimada*. Ora, dentro deste quadro, onde se situaria a surdez adulta senão como associada à profundidade mimada? Por certo, a ligação seria impossível de ser concebida sem a onipresença já assinalada da ironia. Sob a marca da ironia, escuta-se a “profundidade” como um punho que batesse contra um muro em escombros. Quero dizer: a oposição entre “profundidade” e “superfície” começara com vantagem para a última. Víamos depois que a profundidade negada se associava ao que João Cabral subintitulara um de seus poemas de “contra a poesia dita profunda”, ao passo que a “superfície”, louvada enquanto propriedade de “heróis” bons no tiro, se diluía por se esgotar com o fim da estória narrada. Ora, já na primeira aproximação da “superfície” chamávamos a atenção que sua propriedade positiva trazia embutida uma dimensão política, de que então não tratávamos. Sem que tampouco já aqui o façamos, é evidente que sua tematização está mais próxima. Diferenciando o “Nós (Pós-Zamiatin)” entre a tecnologia avançada das nações poderosas e os “nossos” (entendido tanto na pluralidade própria como eufemismo da primeira pessoa do singular) velhos sistemas psi/afônicos e diafônicos”, parece evidente que o destaque da “superfície”

confunde-se com a força tecnológica “dos menos de 10”, reservando-se a maltratada “profundidade” para os velhos sistemas.

Uma interrupção no raciocínio cerrado aqui se impõe. O caráter declarado de depoimento deste capítulo aqui encontrou a vantagem de poder aproveitar a involuntária interferência de minha interlocutora Aline Magalhães Pinto. Encontrava-me neste ponto da versão manuscrita do capítulo quando dela recebi um comentário sobre os itens finais do capítulo anterior. É procedente recapitulá-lo e o enlaçar à argumentação.

Aline observa que, desde o início da parte analítica, com Antonio Machado, tenho destacado a questão da *experiência poética* na modernidade, tal como Walter Benjamin a expusera a partir de Baudelaire; ou seja, distinguindo-a drasticamente da *vivência* (*Erfahrung x Erlebnis*). Sem que isso tivesse sido premeditado, vimos que o âmbito da *experiência* crescera, em detrimento da possibilidade para o leitor de sintonizá-la com suas *vivências*, enquanto usuais e genericamente concebíveis. No âmbito das análises aqui efetuadas, o abismo entre *experiência* e *vivência* encontrou sua máxima radicalidade em Paul Celan. À radicalidade do ódio de um regime político contra certo povo, concretizada a partir dos fornos crematórios, correspondera a radicalidade com que Celan usara sua língua, simultaneamente materna e criminosa. Víamos que este circuito de radicalidades, aquela que Celan sofrera com seu povo e a que praticara em seus poemas, o levava a contrariar a relação institucionalizada entre palavra e coisa, conduzindo-o ao que Otto Pöggeler chamara de *contrapalavra*, ou Beda Alleman, numa designação menos apropriada porque ambígua, de prática do *absurdo*. (*Gegenwort* ou uso absurdo significando que a palavra, pela maneira como se combinava na frase, passava a romper com seu significado habitual, em favor de uma construção que a tornasse, enquanto palavra, mais próxima da realidade enunciada.) A que essa radicalidade conduzia? Minha interlocutora, com razão, me fez ver que eu ressaltava

apenas um lado do problema. Ou seja, contrariando a restrição de intérpretes que, admirando Celan, contudo não o acompanhavam no realce da *contrapalavra* — “a que isso leva?” (*Was soll das?*) na interrogação precisa de Harald Weinrich —, eu acentuava, neste aspecto central da poética celaniana, o surgimento de uma prática muito pouco frequente da *mímesis*, a que venho chamando de *mímesis da produção*. Ao assim fazer, notava Aline, deixava de notar a consequência negativa que simultaneamente se instalava: a *contrapalavra*, implicando uma construção extremamente elíptica, senão mesmo a aquisição de outro significado, provocava dois efeitos: (a) a ruptura da arbitrariedade convencionalizada entre palavra e coisa por certo atingia a arbitrariedade institucionalizada, sem, no entanto, poder aboli-la ou sequer diminuí-la. Tomo por exemplo o neologismo *Klinkerspiel*, em “*Landschaft*” (*Atemwende*, 1967). “*Klinker*”, vale repeti-lo, como o consignam os dicionários, é um tijolo refratário, usado na construção de altos fornos, que, tocados por algo metálico, emite um tinido; “*Spiel*”, de sua parte, além do significado comum de “jogo”, entra em expressões como “*Trauerspiel*”, sinônimo para “*Tragödie*”. Sabido que os responsáveis pelos campos de concentração recrutavam, entre os prisioneiros, aqueles que fossem músicos, para que tornassem melódico o ambiente lúgubre em que outros judeus estavam sendo postos sob o efeito do gás mortífero, o neologismo reunia a propriedade do “tinir” com a alusão à música encenada durante a tragédia da execução coletiva; (b) se, por conseguinte, o esforço de Celan — seria abusivo entendê-lo como decorrência de sua incondicional admiração por Mallarmé, em que, com efeito, a *mímesis da produção* pode ser notada — tinha a marca “prometeica” de pagar para sempre pelo roubo do que fora privilégio dos deuses, provocava, de um lado, a desestabilização semântica da língua, com a positividade da abertura para uma expressão de outro modo impossível, e, de outro, o efeito negativo de tornar a *experiência poética* muito menos socializável, ou seja, menos capaz de chegar ao leitor não especializado.

Por que a observação detalhada pareceu-me tão preciosa? É evidente que sua radicalidade não se reproduz na poética de Sebastião Uchoa Leite. O que vemos, no entanto, se passar com o sema da “profundidade” vai nesta direção. Que ele assumisse um sentido negativo seria pouco usual, embora seja rotineiro que a análise poética revele a acepção particularizada que assumem certos termos ou expressões. A questão já se complica pela duplicidade que “profundidade” assume — minada mas também mimada. E ainda mais quando o mimar se põe em área limítrofe do vampiresco, de sua parte, já entendido em uma atmosfera irônico-positiva. Para que não alargue em demasia o parêntese, só acrescento: é patente que o procedimento descrito situa a poética de Uchoa Leite no âmbito da *experiência* da modernidade. Tal procedimento, como já foi notado, conquanto esta caracterização ainda possa ser aprofundada, a conduz à sua feição antilírica.

Inúmeras trilhas então se tornam mais transitáveis. Optamos pela que parece mais linear. Assim como “profundidade” tem sua dimensão positiva acrescida pela identificação vampiresca, já por si modificada pela conotação irônica e autossatírica, assim também, no lado oposto — o lado do “minar” — víamos “risco” tanto assumir a dimensão positiva de “tiro certo”, em contraposição ao traço estético, como a negativa — seja a que se confunde com a vida, entendida como “temporada de caça”, que termina ao “acertarem o plexo/ alvo perplexo” (“Vida e arte paranoica”), seja a da violência (contra si mesmo ou contra outros particulares). Ela se exprime no poema “Cortes / toques”, que, portanto, tem o mesmo título do livro em que se encontra. Dele transcrevo tão só seu começo:

Van Gogh cortou a orelha

O Pequeno Hans tinha pânico de cavalos

Landru queimava mulheres

Manson & Família

Riscaram Pig com o sangue das vítimas

No subúrbio do Rio acharam

Mulher tapada numa cisterna

(Leite, S. U.: 1984, 17)

Ou seja, tomando o eixo em que temos nos detido, *profundidade x superfície*, nota-se cada um dos lados crescer e se complexificar pela aglutinação de semas inesperados e contraditórios. Se “profundidade”, por receber o sema “mimado”, contraria a seca negação com que a princípio se mostrara (“minada”), ainda se ramifica seja na violência do corte (a vida como formada por animais sempre caçados), seja pela violência contra si ou contra outros semelhantes. No lado oposto, os semas contraditórios não são menores: o divertimento leve dos *comics*, o risco consequente do tiro preciso de seus “heróis” versus estória que se encerra com o fim do relato — breve risco de cometa. Em suma, voltando ao título do primeiro poema, é o que revela o “olho que olha para dentro”.

Trata-se agora de nos concentrarmos na área de fora. Recordemos brevemente: Buck Rogers e Wilma são metonímias do gênero mediático, contrapostos à profundidade da pintura “séria”, bem como indicativos da superfície descompromissada do divertimento. É verdade que esta direção é contrariada pelo sema que aponta para área diversa: a do disparo certo. Esse, de sua parte, recupera a ambiguidade dos termos precedentes, porque, sendo positivo por traçar um risco com consequências (pragmáticas), assume a dimensão negativa pela maneira como a vida é concebida e pelos atos de Van Gogh, do pequeno Hans, de Landru etc. O que importa é a curvatura antagônica assumida por cada um dos termos capitais: o que principiara pelo negativo, assume direção positiva e depois ainda, ao aproximar-se do vampiresco, uma terceira, ambígua; não precisamos mais repetir que o inverso se dá com o campo da superfície, senão observar que nesse ainda se incluem as duas partes do poema erótico, “Viens, mon beau chat” (Leite, S. U.: 1984, 14). Mas a inserção não é tão óbvia que fosse dispensável nele não nos determos. Cabe desde logo notar que sua localização é facilitada por sua relação com “*Plaisirs d’amour*”, de *Isso não é aquilo*. Mas ainda assim a inserção na área da superfície não é

inquestionável. Na parte 1, o erótico é antes insinuado do que afirmado por o sujeito ser ocupado por panteras e tigres, cujo caráter felino é associado à avidez pela “pele fêmea”. Mas é explicitado na parte 2, onde “pantera” se mostra como qualificativo de “felina menina”.

Até aí, nada de mais: por agir ao longo da pele, eros é facilmente associável à superfície. Mas, contra uma oposição maniqueísta, cabe recordar que o campo da superfície não é univocamente positivo. Transcrevamos a parte 2 e o comparemos com “*Plaisirs d’amour*” do livro anterior, *Isso não é aquilo* (1979-82)

2. quero igual: felina

pantera menina
bem ou mal
nada valem apelos
mas só pelos
o furtivo das curvas
corpo elétrico:
quero provar o choque
olhos metálicos:
atravessem-me as ideias
sem os segredos
o ouro das metáforas
só a pele
súmula
cúmulo
(Leite, S. U.: 1984, 15)

O poema não se definiria como lírico nem como meramente erótico. Sua ênfase explícita na violência encenada, no choque, na pele “súmula / cúmulo” seria demasiado descarada para que se tomasse como confissão. Sua proximidade com “*Plaisirs d’amour*” confirma sua retirada da área do

lírico, desde logo porque se recusa a partilhar “o ouro das metáforas” — emblema do lirismo multissecular — e a seguir porque a vampiresca Transilvânia nunca foi pátria lírica. Se não bastassem estes dados, ainda lembraria os versos “em esquife esqualido/ só acordo nos pesadelos/ dos mortais normais”. O único enunciado a ser tomado meio a sério é “minha norma é não ser”. A entrada do erótico no campo da superfície torna-se, pois, problemática? Absolutamente, não. Só que o erotismo, sendo de um vampirismo explícito, sobrecarrega de ambiguidade a área a que se integra. Em decorrência, em vez da pura e simplista oposição negativo (profundidade) × positivo (superfície), a contradição turva em comum os dois campos.

Que extrair daí? Como alguém que visse o nível das águas chegar a seu pescoço, o analista ou aprende a nadar ou aceita o nadir — nadar ou nadir eis sua questão. Na procura de escapar do último, recordo o que sucedia com a profundidade. Assim como o risco, enquanto propriedade do objeto estético, era a princípio desprezado, em favor do êxito de disparo dos heróis mediáticos, para depois se reconhecer que a qualidade desses cedo se esgotava e então o risco leonárdico voltava a ser (implicitamente) estimado, por perdurar depois da visão do quadro, o mesmo raciocínio valendo a propósito das figuras míticas, assim também em “*Viens, mon beau chat*” cabe perguntar se não há algo depois de “o furtivo das curvas”. A resposta, advinda da lenda vampiresca — “[...] quando o galo canta/ desapareço em chamas” antes valeria como esquiva que como resposta. O manifesto tom zombeteiro evita que o eu antilírico declare que, sob “o furtivo das curvas”, há o risco da... derrapagem — que, na lírica (e na vida), apareceria com o desprezo manifestado pela possuidora das curvas. Mas de derrapagens *Obra em dobras* não trata. Como poderia fazê-lo sem aderir ao confessional? Sendo ele inaceitável na prática do autor, apenas caberia referi-las pelas beiradas: na referência ao que fazer da vida. Confundindo-se a vida, como diz o belo verso, com uma “temporada de caça”, “resta apenas correr”. A

derrapagem ante as curvas, seja da “pantera menina”, seja das tantas outras da vida, é soterrada na caixa de entulhos do que não cabe em forma escrita.

Seria então a resposta dada de fato eficaz ou apenas astuta? Ela pode ser sagaz, mas não suficiente porque não foi além de um nível psicológico. Como o texto do poeta não se explica simplesmente pelo sujeito que o fez, a explicação psicológica de um poema nunca é bastante. Volta-se à estaca zero.

O ataque vampiresco não tem contra si apenas o raiar do dia. Embora mantenha-se o propósito de respeitar o descarte de “o ouro das metáforas” e soterrá-lo junto com “a máquina das metáforas” (“A morte dos símbolos”), que foi a incorporação de Drácula/Nosferatu senão uma explícita metáfora? Pois, como já tínhamos visto antes deste capítulo-depoimento, o empenho da poesia da modernidade contra a metáfora não consegue dispensá-la — poderá sim introduzi-la no trajeto que procuramos explicar no caso de Celan. E aqui a poesia de Uchoa Leite bem nos mostra por quê: sem metáforas, a estória se esgota ao chegar ao ponto final; sem elas, a tensão não mais cerca a profundidade. Já sabemos que a área da superfície se introduzira com um sema positivo, resultante de que, tendo seus “heróis” certa pontaria, não corriam o risco do esteticismo. O que vale dizer, o risco de extinguir-se na combustão causada pela queda de Ícaro ou o de Leonardo apagar-se na demora do sorriso da Gioconda significa, em termos gerais, que, se a tensão deixa de cercar a profundidade, a imagem responsável pela constituição da profundidade perde seu *trasfondo*, converte-se em puro signo que transmite notícias e/ou diverte. Transformado em pura transparência, o desejo morre na multiplicidade do desejado.

Como para tornar-se poeta maior, o poeta não precisa conhecer seus traumas senão saber indiciá-los por seu verso, coube a Uchoa Leite descobrir meios de dizer o que fazer (fazia) quando as derrapagens o atingiam. Pouco valendo como testemunho psicológico, “Outro esboço” responde a esta precisão:

*A serpente semântica disse:
não adianta querer
significar-me
neste silvo.
Meu único modo de ser é a in
sinuosidade e a in
sinuação.
Não é possível pensar
a verdade
exceto como veneno
(Leite, S. U.: 1984, 20)*

Fora de um sistema puramente racional — se é que neste ainda é possível tal feito — não se consegue pensar a verdade senão como veneno. O que não significa que ela possa ser dispensada. Como veneno, a verdade resulta da disposição constelar que assumam as imagens. Como temos visto pelas análises já efetuadas neste capítulo, disposição constelar implica a constituição de um arco tenso, formado por semas contrários entre si. É nessa tensão que hoje se cumpre a *experiência* da poesia. Parece claro que só uma minoria das pessoas aceita abandonar uma das casamatas que a história contemporânea tem arruinado ou mesmo, sem que seus habitantes o percebam, já destruído — a casamata do sólido eu a casamata da objetividade, a permanência de algum sistema filosófico ou religioso de cunho teleológico, se não mesmo a casamata mais tosca porém mais duradoura e frequentada do cinismo. Mas aceitar que a verdade é veneno contém uma lição perigosa: supõe reconhecer, como diz “depois de Borges filológico”, a absoluta dominância do amarelo entre as cores:

*Amarelo, amarillo, amariello, yellow.
As flores amarelas
Os amores amarelos*

Os sorrisos amarelos
As desculpas amarelas
Inveja
Ciúmes
Melancolia
Bílis
O pó das coisas
Que amarelecem com o tempo:
Papéis
Folhas
Líquidos
Humores
O próprio pó do tempo
(Leite, S. U.: 1984, 21)

Supõe ainda saber que os *topoi* se confundem com metáforas antigas e, mesmo quando permaneçam vivos, não são reconhecidos. É ainda saber que, embora continue a nos embevecer, a melodia lírica é um hiato em nosso dia a dia. É sobretudo, como diz Davi Arrigucci, a propósito do próprio Sebastião, “busca(r) a participação nas trevas contra o mundo real” (Arrigucci, D.: 2010, 78). Daí a dimensão política da obra destacada. Ciente da economia que não posso contrariar, assinalo umas poucas de suas vertentes. É declarada sua hostilidade ao intelectual *white collar*:

torce o pescoço dos mistérios
de enganosa plumagem
de cisnes e galináceos
dos ministérios
(“O doce estilo novo”. In: *Isso não é aquilo*, 1973-82)

Mas os poemas *engagés/enragés* são bastante explícitos e são reconhecidos sem ajuda de algum intérprete. Mais interessante é chamar a atenção para o

que diz o poeta sobre o estado posterior à morte das utopias. Pode-se por certo afirmar com Roberto Bolaño que a utopia contemporânea, consistente na luta por um mundo que aboliria a exploração de classe, já morrera desde que Stalin eliminou seus concorrentes. Ainda que o escritor chileno estivesse certo, poucos foram os que o reconheciam antes da queda do muro de Berlim. Anterior a esse reconhecimento é a sensação recolhida em “Faits divers / 1980”:

*ler o capital
ficou cada vez mais difícil
o mundo está girando ao contrário
o pensamento enlouqueceu
ou enlouqueceram o jornal
não se pode mais
acreditar nos crimes
nem nos assassinos
 (“Faits divers / 1980”, 92)*

É provável que, na data de composição do poema, ele fosse tomado como prova de desistência e do reconhecimento perverso de quem se recolhia, ante o temor de que pudesse vir a estar “entre os desaparecidos” [cf. “Chave”, 103]. Relembro os apupos que, mais de uma década depois, foram reservados ao “Pós tudo” de Augusto de Campos.

Em síntese, sem termos ido além de uma primeira aproximação, vimos delimitarem-se dois campos a que correspondem ao que um olho encontra ao olhar para dentro e ao olhar para fora. O primeiro poderá parecer mais zombeteiro porque lida com sentimentos caros ao poeta: seu parentesco com os que fizeram a mesma opção pela arte, a experiência amorosa, a impossibilidade de manter uma concepção lírica do mundo, a necessidade, portanto, de romper com uma ampla tradição poética. Já o olhar para fora é bem menos matizado, pois sobre ele pesa a imagem política do que vivíamos sob a ditadura, quando não da situação desumana em que tantos continuam

a estar (Davi Arrigucci lembra com razão o poema “O bicho”, de Manuel Bandeira, como paradigma desses poemas). Distintas, pois, as áreas terminam por se enredar em contradições semelhantes. Por isso mesmo, sobre o olho completa-se a figuração da criatura. Criatura? Ela é gosma, visco, algo identificado pelas vísceras. Procuo visualizá-la de maneira mais precisa como se o olho giratório fosse um farol que tivesse sobre si uma cúpula, figurada como algo pegajoso e informe. A única ocasião em que a cabeça deixa de conceber-se assim é em “Visão do paraíso”, situado na seção do “Não”, de *Isso não é aquilo* (1979-82). A Pasárgada que Sebastião para si fantasiava distinguia-se da de Bandeira por sua liberdade só deixar de ser passiva — não ler, não seguir os conselhos médicos, dormir sem limites, ler sem obrigações — na figuração obscena do último verso. Se o comparássemos a um dos poemas cuja análise aqui não coube, o “Teoria do ócio”, veríamos que o paraíso travestido ganha em zombaria o que perde em qualidade. Apenas lembremos seu início — “Entre os rios desta praça/ fincada no centro do mundo como uma árvore,/ entre o tempo e a qualidade/ passa o meu ócio figurativo” — e versos da terceira e última parte — “deveria pensar nas coisas efêmeras./ Incorporo o poste e incorporo a luz/ mas a vida permanece opaca./ [...] Assobiamos uma fuga de Bach/ e sorrimos ante a lembrança do futuro/ porque sorrimos ante a ideia da morte” (Leite, S. U.: 1962). Amarga, a ironia se introduz no distópico paraíso, o poema abandona a gravidade para assumir o tom do deboche.

Como situação de passagem entre a primeira fase do poeta, aqui não examinada, e aquela em que nos concentramos, pode ser visto “Em off”, em que o advérbio do título há de ser entendido como fora do enquadramento da vida:

Post-mortem

Sem mensagem

Sem memória

Sem miragem

Sem ante

Sem pós

Só

Com o

Pó

Miro a

Metade

Vivo o

Ver-me

(Leite, S. U.: 1986, 26)

Com a duplicidade de sentido de “ver-me” / verme, os últimos versos não de ser tomados como posto de fronteira para a paisagem viscosa. Nesta, primeiro destaco a composição que se dispõe com o procedimento dos compostos neológicos, aprendido com os admirados poetas concretos, embora, assim como em “In memoriam Khlébnikov”, o apreço mantido pelos poetas paulistas se misturasse à ironia escrachada. Reservo a atenção para este misto de admiração e paródia no breve exame do “Enroscado no *serpens*”:

Eis-me: o eu-em-si

monstro

enroscado em silepses

ensimesmudo

no sono eulemental

entre as vias venenosas

de pesadelos cogumelos

apocalípticos euclípticos.

Eis-me: todos-os-eus

euscatológico

euclíptico

eu-fim

(Leite, S. U.: 1984, 18)

Confundir-se com a serpente ou, noutros casos, com a víbora tanto supõe estar com o veneno da verdade, como assumir uma conotação erótica. Só assim, associando-se a vísceras, tripas ou seus fluidos, o poeta permite que o arco giratório do farol o mostre. Daí as dez partes do excelente “Mínima crítica”, que exemplifico com a última:

Os pós e o pus

de uma anti-ideia

ou o verme crítico.

A acidez que corrói

todo o espírito das coisas

e fecha tudo

ao contrário da diarreia

(Leite, S. U.: 1987, 39)

Falar da proximidade com um Augusto dos Anjos de que tivesse expurgado a retórica cientificista, seria menosprezar o leitor. Por isso, em vez de acentuar o “Poemamontagem para Augusto dos Anjos” (em *Antilogia*), mais vale destacar a condição para que o eu se exponha fora do circuito das vísceras. A circunstância rara se apresenta em “O outro lado”. (Para quem não conheça a cidade do Rio de Janeiro, cabe explicar que a rua Real Grandeza se bifurca, uma de suas direções dando para o Túnel Velho, a outra para o cemitério de São João Batista.)

Ao passar pela real Grandeza

*na rota Túnel Velho
antes do S. João Batista
há uma placa no alto:
O OUTRO LADO.*

*Além túnel
há uma mestra de Tarot
que me disse um dia
ser O Enforcado
minha carta central.
Será por isso
que olho sempre para cima
de ponta-cabeça
e tudo é ao revés
qual se eu estivesse
plantado diante do outro lado
(Leite, S. U.: 1987, 42)*

Aproveito-o para inserir um depoimento mais pontual. Em uma de minhas releituras do poema, lembrei-me como fora estúpido de minha parte nunca indagar Sebastião acerca de alusões ou passagens que não compreendesse por completo. No caso, a dúvida derivava da referência à conversa com a interlocutora, “uma mestra de Tarot”. Embora soubesse que uma amiga comum morava nas proximidades do local indicado, intrigava-me a referência do que o Tarot a levara a declarar. A carta que, em português, vem traduzida como *O Enforcado* apresenta um homem em ponta-cabeça, com um rosto plácido, se não mesmo jovial, como se mostra na reprodução incluída no *Obra em dobrás*. Ou seja, a imagem estampada parece em desacordo com a designação com que a conhecemos. Procurando a correspondência em outras línguas, vi, para minha surpresa, o desacordo repetir-se em francês, *Le Pendu*, e em inglês, *The Hangman*. O melhor caminho para desenrolar a parte “técnica” do equívoco era recorrer à

interlocutora do poema. De sua resposta, utilizo apenas a explicação do que a carta declarava sobre Sebastião.

O primeiro esclarecimento concerne ao chamado Arcano XII, correspondente ao que os conhecedores do horóscopo leem como *O Pendurado* — cuja representação seria de alguém que, por estar com a cabeça para baixo e um pé preso a uma corda, veria o mundo ao revés. Portanto, sem que se explique por que *O Pendurado* veio a ser confundido com a figura do enforcado, a postura do que se expressa na carta resultaria da decisão de alguém que, sem ser forçado, se sacrifica em favor de alguém ou da própria humanidade. Daí sua aparência antes de serena jovialidade que de sofrimento.

O segundo esclarecimento dizia respeito à leitura do poeta pelo horóscopo. Era-me explicado que o Arcano XII aparecera como a carta central para o entendimento de Sebastião porque haveria nele algum tipo de bloqueio que o prenderia em excesso a algo de seu passado. Em vez de recorrer a detalhes aqui ociosos, recordo que, para os que tinham convivido com ele, a interpretação era no mínimo curiosa pela estranheza de seu paladar — explicável segundo o horóscopo por hábitos da infância ou da adolescência: (para desespero dos garçons e das mulheres de seus amigos, Sebastião não comia senão bife bem passado, sem molho algum, sempre acompanhado de batata e arroz.)

Foram esses, em suma, os dados que a generosidade e a memória de Priscila Kuperman puseram à minha disposição. Assim, o ter-me mantido preso a uma honestidade descabida, como se cresse haver, em nosso país, uma comunidade de críticos ansiosa por conhecer os segredos do *Obra em obras*, servira para que recuperasse o teor de uma conversa que o próprio Sebastião por certo não me revelaria. (Assim como o detalhe a propósito do local em que a conversa se efetuara: em um bar que, próximo ao cemitério, permitia que ele fosse visto do alto.)

Crerá o leitor que a infundada honestidade teria sido frutífera? Não é o que penso. Supor que os esclarecimentos recordados ofereciam a chave para

a “volta do parafuso” equivaleria a acreditar que dados factuais explicariam a configuração do poema. Retornamos, pois, à questão já levantada no capítulo anterior a respeito dos esclarecimentos de Peter Szondi sobre o “*Du liegst...*”, de Paul Celan. Sem que tais dados “expliquem” o poema, negar que ajudam seu esclarecimento seria um despropósito. Mas entre os dados factuais e a configuração poemática há considerável distância. Comece-se pela localização espacial: o lugar em que a conversa se processa permitia que o cemitério fosse visto do alto, ou seja, de uma posição privilegiada. A relevância do São João Batista para o poema é explicitada pelo uso das maiúsculas, que ressalta a razão do título. Assim, o último verso da primeira estrofe convertia o estar o “consulente” enleado a algo de seu próprio passado em uma prisão anônima, porque destinada a todos. O poema impessoalizava a informação e a estendia: em vez de a informação valer para alguém, no caso para si próprio, a orientava para o lado que a todos espera. O “outro lado” não podia ser confundido nem com algo radioso e transfigurador, nem com luto e melancolia. A morte anuncia apenas o fim da “temporada de caça”. E o próprio nome da rua em que a cena se dera empresta um tom parodístico à nomeação da morte. Por isso ainda, indo à estrofe mais longa, a identificação, que ouvira ser feita dele como de alguém que vê “tudo ao revés”, era ela mesma invertida: assim se mostrava não porque pretendesse sacrificar-se por alguém ou por alguma causa, senão pela assumida acidez que destrói o lirismo compensatório quase inevitável. A verdade confirmava sua afinidade com o veneno. E o poeta confirmava que, apesar da ironia que reservava para o poesia, do desdém com que parecia vê-la, sua última lucidez era depositada em um poema.

Notas

PREÂMBULO: A MÍMESIS-ZERO

1. Queremos com isso dizer: do ponto de vista husserliano, falar-se em uma *epokhé* apriorística seria um absurdo. O que dizemos não é arbitrário porque não se pretende que Kant o houvesse conscientemente antecipado, senão que apenas dele se tenha aproximado.

2. Note-se que o sujeito da formulação kantiana é “o belo” (*das Schöne*) e não a *mímesis*. A identificação (provisória) de um com o outro corre por minha conta.

3. Caso se alegue que a sublimação não descarrega a energia pulsional, haveria de acrescentar que, de fato, ela, parcialmente, a retém. Mas reter não é condensar. A retenção não é gerativa como sucederá no *mímema* e durará apenas enquanto o mecanismo sublimador permanecer ativado.

4. Parece-me estranho que, muito embora a interpretação de Girard sobre a escolha de um bode expiatório (que tanto pode ser alguém ou um grupo), como aquele sobre o qual a violência se condensa e assim favorece a solidariedade coletiva, seja bastante difundida, não se encontre referência de como é brilhantemente antecipada pelo ensaio que Kenneth Burke dedicava ao *Mein Kampf* (cf. Burke, K.: 1941, 164-89).

5. No penúltimo capítulo da Terceira parte, dedicado a Paul Celan, veremos que, em estado extremo, a ficcionalidade ultrapassa sua identificação com o *como se* e se conforma com sua contraface. Se o contrário do *como se* é o sucedido, a contraface do *como se* é o que se põe *entre* ele e o sucedido (o fato). (Interesse extra da observação: a *mímesis-zero* antecipa os dois estados possíveis do ficcional.)

6. Para quem conheça a literatura brasileira, o exemplo mais direito é “Meu tio o Iauretê”, de Guimarães Rosa, tão bem compreendido por Haroldo de Campos: nesse conto, um onheiro, à medida que prossegue em sua caçada, mostra identificar-se com o objeto que caçava pela tupinização a que seu português é submetido.

PARTE I: RETOMADA DO CAMINHO

1. DOS RISCOS DE ESTAR SOZINHO — UM TÍTULO A SER ESCLARECIDO

1. Por questão de espaço, tratarei apenas da ficção que se cumpre no “espaço literário”; do que chamo de ficção interna. Terei de deixar de lado a ficção de uso mais genérico e, por isso, talvez mais perturbadora: a ficção externa, aquela que praticamos sem a reconhecer

como tal. Adianto apenas que sua modalidade extrema, cada vez mais corrente na fase de globalização do capitalismo, se encontra no que Marx chamara de “Fetichização da mercadoria e seu segredo” (cf. Marx, K.: 1867, 1, 4, 85-98).

2. Parte da primeira versão da exposição das concepções de Adorno e Derrida, enquanto contrapostas ao que tenho proposto, apareceu na Introdução à coletânea *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Lima, Luiz Costa. (org.). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, 23-43.

3. Encareço meu débito a seu tradutor português, Artur Morão. Apesar de contar com um alemão razoável, sem seu trabalho eu teria tido de mudar o texto que escolhera. Como a tradução referida deve ser igualmente útil a muitos leitores, ao citar a *ÄSTHETISCHE THEORIE* darei a referência à página da edição alemã e, a seguir, da portuguesa.

4. Daí que não possa esquecer o trabalho de doutorado de Rodrigo de Paiva Duarte, defendido na Universidade de Kassel, em que a *Teoria estética* ocupa uma posição de destaque (cf. Duarte, R. A. de P.: 1991).

5. O texto da *História* de Schlegel permaneceu inédito até sua publicação por Ernst Behler (1958). Hegel seguramente não o conheceu e nada indica que Adorno tenha prestado atenção nele.

6. Uma atitude mais prudente seria declarar que tais medidas (*Maßstäbe*) são suficientes na pintura e na música, porque as medidas do belo e do feio, bem como a valorização de um e outro, historicamente variáveis, são suficientes para distinguir a combinação de linhas e cores do que se entende como mero borrão ou a articulação de sons do que se despreza como mero ruído. Pintura e música prescindem de definições porque são meios que só dispõem de duas possibilidades (pintura / não pintura, música / não música). Mas o mesmo raciocínio mostra a *imprescindibilidade do conceito para a arte verbal: a composição de frases não se limita aos conjuntos artístico / não artístico, pois é capaz de entrar em vários tipos de discurso* (cf. cap. seguinte).

7. Segundo Vladimir Safatle, no seu estágio atual, a caracterização do capitalismo vai além do molde adorniano. Tendo por base Peter Sloterdijk, escreve:

O cinismo aparece [...] como elemento maior do diagnóstico de uma época na qual o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico. [...] O poder aprendeu a rir de si mesmo, o que lhe permitiu “revelar o segredo de seu funcionamento e continuar a funcionar como tal” (Slavoj Zizek) (Safatle, V.: 2008, 69).

8. Sobre a discussão acerca da catarse, cf. Costa Lima, L.: 2006, especialmente 289-98.

9. Cf. Costa Lima, L.: 2007, especialmente 259-65.

10. O exemplo da grafologia — “A grafologia nos ensinou a reconhecer nas imagens feitas à mão aquilo que o inconsciente do escritor esconde dentro de si” (Benjamin, W.: 1933, II-1, 212) — insinua o caminho a seguir: se, em línguas diferentes, a mesma significação é expressa por signos tão diversos, a base de sua correspondência não se revelaria ao nível do significado senão da “similaridade não sensível”, isto é, no plano do significante.

11. É bastante provável que a mudança de interesse que se observa no último Derrida, desde fins da última década do século xx, tenha incidido na sua caracterização da indecidibilidade. Nos ensaios que aqui analisávamos, ou seja, entre os fins dos anos de 1960 e na década seguinte, seu interesse principal dizia respeito à crítica da metafísica e à literatura, ao passo que, no fim da vida, seu pensamento antes se dirigia a questões concretas da sociedade humana. Assim, a indecidibilidade deixava de apontar fortemente para a linguagem e, com maior peso, para a literatura, para dizer respeito a uma forma particular de experiência. Em suas palavras: “O indecidível não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões, indecidível é a experiência daquilo que, estranho, heterogêneo à ordem do calculável e da regra, *deve* entretanto — é de dever que é preciso falar — entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra” (Derrida. J.: 1994, 46). (Agradeço a Nabil Araújo o conhecimento da passagem.) Seria interessante verificar se o Derrida de então não estabelecia um confronto com a abertura da *Politische Theologie* (1922) de Carl Schmitt. É sabido que o jurista alemão já então passava a ser traduzido em várias línguas ocidentais e que a qualidade de seu debate, antes da ascensão do nazismo, com os juristas liberais, voltava à ordem do dia. Ora, enquanto Schmitt abria sua *Theologie* com a justificação do exercício do “estado de exceção” (*Ausnahmezustand*), seus adversários liberais se aferravam na defesa do exclusivo estado de direito. Se a posição liberal, como antevia Schmitt, não era capaz de defender o Estado ante uma situação que o ameaçasse, por outro lado, a decretação do *Ausnahmezustand* mostrava a possibilidade de sair-se de uma solução ditatorial. Pergunto-me se a formulação de Derrida não procura combinar a lição positiva que se extraía do antiliberalismo de Schmitt com a defesa de “o direito e a regra” que Schmitt não previa. (Em favor da versão politizada do conceito de indecidibilidade, efetuada quando Derrida, nos últimos anos de vida, resolveu interferir em “questões políticas, legais e éticas”, cf. Bates, D.: 2005, 1-26.)

12. Em *Mímesis, desafio ao pensamento* (2000), procurei mostrar que a noção de representação *como imagem que se forma em um sujeito, fiel aos traços do objeto assim representado*, cujo desvio criaria um fantasma ou uma ilusão, é um dos equívocos de mais longa permanência no pensamento ocidental. Procuramos, ao contrário, introduzir a noção de *representação-efeito*: aquilo que um sujeito se representa é subordinado à interação entre propriedades do objeto ou fenômeno que o motiva junto a propriedades do próprio sujeito e/ou provocadas pelo *lugar* de onde se processa sua observação. Assim entendida, a representação nada tem a ver com o *privilégio da presença* e, por consequência, com sua subordinação à verdade. Daí não se justificar a superioridade concedida, desde Bacon e Descartes, ao pensamento científico — que daria acesso às propriedades em si do fenômeno estudado. A partir da *representação-efeito*, distinguimos entre duas possibilidades de sentido para a obra ficcional: há, de fato, obras cujo sentido é indecidível; há outras, ao contrário, cujo sentido é indeterminado. Indecidível ou indeterminável, a obra nunca é deterministicamente explicável, nem... deterministicamente indecidível.

13. “1. A *mímesis* produz o duplo da coisa. Se o duplo é fiel e perfeitamente semelhante, nenhuma diferença qualitativa a separa do modelo. Três consequências: (a) o duplo — o imitante — não é, não vale nada por si mesmo; (b) não valendo senão por seu modelo, o imitante é bom quando o modelo é bom, mau quando o modelo é mau. Em si mesmo, ele é

neutro e transparente; (c) se a *mimesis* não vale nada e não é nada em si mesma, ela é nada de valor e de ser, é em si negativa; é, portanto, um mal, imitar é um mal em si e não só quando volta a imitar o mal. 2. Semelhante ou não, o imitante é algo porque há *mimesis* e *mimémata*. Esse não ser de algum modo ‘existe’ (*O sofista*). Portanto, (a) acrescentando-se ao modelo, o imitante surge como (*vient en*) suplemento e deixa de ser um nada e um não valor; (b) acrescentando-se ao modelo ‘sendo’ (*étant*), o imitante não é o mesmo e, mesmo que fosse absolutamente semelhante, nunca é absolutamente semelhante (*Crátilo*). Portanto jamais absolutamente verdadeiro; (c) suplemento do modelo, mas não podendo igualá-lo, lhe é inferior em sua essência, no momento mesmo em que pode substituí-lo e ser assim ‘primeiro’. Este esquema (2 proposições e 6 consequências possíveis) forma uma espécie de máquina lógica; ela programa os protótipos de todas as proposições inscritas no discurso de Platão e nos da tradição. Segundo uma lei complexa mas implacável, essa máquina distribui todos os clichês da crítica por vir” (Derrida, J.: 1970, 230).

14. Para evitar dificuldades desnecessárias, escrevo “literários”, embora saiba que o termo “literatura” não aponta univocamente para algum tipo específico de discurso (cf. Costa Lima, L.: 2000). Onde apareça “literatura”, considere o leitor que me refiro ao discurso ficcional.

15. O primeiro livro de Gehlen que conheci foi o seu mais celebrado, *Der Mensch* (1940); utilizei-o em *Vida e mimesis* (1995), para explicitar um aspecto correlato à experiência ocidental da *mimesis*: o estabelecimento de mecanismos de controle. Servia-me de Gehlen pelo avesso, isto é, acentuando que o que chamava de controle do imaginário, constituindo o aspecto negativo de uma experiência humana que ainda tem um aspecto positivo, em *Der Mensch* aparecia como um bloco uno, o exercício do controle sendo indispensável para a própria sobrevivência da sociedade de um animal biologicamente carente, que padece da redução de instintos. Só muito recentemente tive acesso a *Zeit-Bilder*, originalmente publicado em 1960.

16. Na verdade, o ensaio referido havia sido antecedido por todo um livro, *Mimesis e modernidade* (1980). Nele, já era evidente a procura de uma revisão da *mimesis*, então feita em sua via mais difícil: a tradição poética que se estabelecera entre Baudelaire e T. S. Eliot. No livro, contudo, de um ponto de vista teórico, *essa revisão era antes preparada pela reconsideração da questão entre os gregos do que por sua estrita postulação*. O decisivo para determinar quando comecei minha obsessão com a *mimesis* esteve na reviravolta provocada por meu conhecimento da estética da recepção, que devo à iniciativa de meu amigo Wolf-Dieter Stempel e realizada entre fins de 1974 e março de 1975 (cf. o # 1 deste capítulo). A integralidade dos textos então apresentados se encontra em *Der Diskurs der Literatur - und Sprachhistorie*. Cerquiglini, B.; Gumbrecht, H. U. (orgs.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. Meu texto, traduzido como “*Soziales Wissen und Mimesis: der ‘Wirklichkeitsgehalt’ der literarischer Texte als Grundproblem der Literaturgeschichte*”, encontra-se nas páginas 511-36.

17. “*Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*”, pela primeira vez apresentado como conferência na “*Philosophische Fakultät der Universität München*”, em novembro de 1956, apareceu na revista *Studium Generale*, n. 10, 1957. Sua tradução, na antologia que coordenei, *Mimesis e a reflexão contemporânea* (Rio de Janeiro:

EDUERJ, 2010), foi feita com base em sua reedição em *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Seleção e posfácio de Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2001, 9-46.

18. Embora o autor não se demore em tal apropriação e controle (*Aneignung und Kontrolle*) é evidente que sua concepção política de algum modo se liberalizara ante o conservadorismo de sua obra mais divulgada, *Der Mensch*.

2. O DISCURSO, ENTRE A CODIFICAÇÃO E A APROPRIAÇÃO INDIVIDUAL

1. Lamentavelmente, a morte precoce de Foucault o impediu de levar a cabo a indagação mais aguda sobre a formação histórica da tematização do sujeito, a partir dos gregos e dos romanos (cf. Foucault, M.: 2001).

2. No desenvolvimento do capítulo, utilizaremos elementos que já trabalhamos em livros anteriores. Assim sucederá não só com as modalidades de controle, como com o entendimento de *frame* e com o caráter ambíguo e metamórfico da literatura, contraface da impossibilidade de confundi-la com certa modalidade discursiva, com as disposições seminais, expostos no *História. Ficção. Literatura* (2006). Conquanto a descrição das disposições seminais já difira do modo como a apresentava em 2006, a reiteração decorrerá da própria importância que esses elementos têm em nosso projeto teórico.

3. Quando desenvolvemos a concepção de E. Goffman sobre os *frames*, não sabíamos da existência da obra monumental organizada por Gary Alan Fine e Gregory W. H. Smith, *Erving Goffman*, em três volumes, publicada em 2000. Somos por isso forçados a apenas apontar para ensaios da qualidade dos de Sheldon L. Messinger, com a colaboração de H. Sampson e R. D. Towne, “*Life as theater: some notes on the dramaturgic approach to social reality*”, vol. II, 213-24, e Raymond L. Schmitt, “*Negative and positive keying in natural contexts: preserving the transformation concept from death through conflation*”, vol. III, 77-93. (Agradeço a informação ao amigo Matthew Lamb.)

4. Exemplo excelente da transformação discursiva a que se sujeita a obra de Díaz del Castillo se encontra em Mendiola, A.: 1991.

PARTE II: CAMINHO QUE SEGUE

1. HEIDEGGER E A QUESTÃO DA POESIA

1. A paráfrase de Heidegger por seus epígonos aumenta o abismo que separa a filosofia das ciências, ao mesmo tempo que exalta o caráter epifânico, tido como o apropriado à linguagem que pensa. Veja-se, por exemplo, passagem cujo teor se repete múltiplas vezes nas 620 páginas de livro que deveria focalizar a relação entre linguagem e poesia no filósofo de Freiburg:

Talvez o único rigor que importa ao pensar requer precisamente a renúncia à exatidão e ao raciocínio explicativo, sempre nivelante, normalizante e redutor de tudo à *sua* medida, sem se aperceber do “nevoeiro” que ainda envolve a essência do pensamento racional moderno, que há séculos titubeia com a infalível segurança do sonâmbulo no meio do que se dá a pensar (Kelkel, A. L.: 1980, 513).

2. Ao escrever este capítulo, ainda não conhecia o livro em que Barash detalha sua interpretação sobre o papel da História na concepção heideggeriana, *Martin Heidegger and the problem of historical meaning* (2003).

3. Lacoue-Labarthe, (1987, 91).

4. Teremos de nos contentar com uma apreciação pouco detalhada da abordagem de Adorno, porque ela lida com vários poemas de um autor reconhecidamente difícil, do qual não dispomos de verdadeiras traduções.

5. Transcrevem-se a versão definitiva e a transliteração provisória de “*Blödigkeit*”:

Sind denn nicht dir bekannt viele Lebendigen?/ Geht auf Wahren dein Fuss nicht, wie auf Teppichen?/ Drum mein Genius! Tritt nur/ Bar ins Leben und Sorge nicht!

Was geschiehet, es sei alles gelegen dir!/ Sei zur Freude gereimt, oder was könnte denn/ Dich beleidigen, Herz, was/ Da begegnen, wohin du sollst?

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild./ Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,/ Der Gesang und ders Fürsten/ Chor, nach Arten, so waren auch

Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden,/ Wo sich vieles gesellt, freudig und jedem gleich,/ Jedem offen, so ist ja/ Unser Vater, des Himmels Gott,

Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt,/ Der, zur Wende der Zeit, uns die Entschlafenden/ Aufgerichtet an goldnen/ Gängelbanden, wie Kinder halt.

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir,/ Wenn wir kommen, mit Kunst, und von den Himmlischen/ Einen bringen. Doch selber/ Bringen schickliche Hände wir.

[Então não conheces muitos dos que vivem/ Teu pé não caminha como sobre tapetes?/ Segue, portanto, gênio meu, avança! Desnudo na vida e nada temas!

Saibas acolher o que te suceda!/ Estejas pronto para a alegria ou que dor/ Crês, coração, há de te ferir?

Pois os deuses semelhantes aos homens, caça solitária,/ E os próprios deuses, desde que o canto/ os levou a se ligar e o coro dos príncipes/ de acordo com sua natureza

Nós, línguas do povo, amamos estar entre os vivos,/ Alegres, a ele reunidos, iguais a todos/ A cada qual abertos/ Como nosso Pai, o Deus celeste,

Que a todos, pobres e ricos, concede o dia meditativo,/ Que nos ensina a mudança das idades,/ Quando íamos adormecer e como crianças, nos conduz por suas margens de ouro.

Bons também o somos para algo e a ele destinados/ Quando, trazemos nossa arte,/ Oferenda de um imortal./ Mas são nossas próprias as destras mãos com que brindamos.]

2. O MUNDO CONDENSADO

1. Chamo a atenção que não incorporarei a este capítulo o que chamarei no estudo sobre Paul Celan de *contraface do como se*, pois é um procedimento que se mostra cabível apenas em uma composição de extrema radicalidade.

2. O leitor tem a oportunidade de verificar um tratamento diferente na *Stimmung* dos aspectos subjetivo e objetivo em *Stimmungen lesen. Über die verdeckte Wirklichkeit von Literatur*, de Hans Ulrich Gumbrecht (cf. Gumbrecht, H. U.: 2010a), onde encontrará inclusive uma análise do *Memorial de Aires* de Machado de Assis. Meu constante problema com o tamanho do livro me impede de levar a discussão adiante.

3. Tendo em conta que o leitor brasileiro dispõe da formidável tradução do “Goya”, fruto do trabalho conjunto de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, só lamento que não possa deter-me no poema (cf. Schnaiderman, B. e Campos, A., Campos, H.: 2001, 362).

PARTE III: ...E SE ESTREITA

1. ANTONIO MACHADO

1. O título merece ser esclarecido. Ao terminar o manuscrito do livro, ainda não tinha seu título. Enquanto não o encontrava, entreguei os originais com um provisório. Só meses depois encontrei o que deveria ser o definitivo: *O controle confronta o romance*. Ao comunicá-lo, deparei-me com o pedido da equipe editorial para que mantivesse o primeiro título. Assim o impróprio tornou-se definitivo.

2. No projeto inicial deste livro, a análise da ficção literária deveria ser seguida do que chamamos de *ficção externa*. Logo verificamos que, para fazê-lo, teríamos de eliminar a análise dos poetas.

3. Para evitar confusões ao leitor, observo que *Los complementarios*, reunião de passagens escritas entre 1912 e 1926, aparece no volume II da edição crítica de Oreste Macrì, entre as páginas 1149 e 1375.

2. W. H. AUDEN

1. Em um curto texto de memórias do poeta, Hannah Arendt faz uma observação que não encontro desenvolvida por ninguém mais: assinala que Auden “tinha mais em comum [com Brecht] do que jamais admitiu”, e que “a influência meramente literária de Brecht pode ser facilmente traçada nas baladas de Auden” (Arendt, H.: 1974, 184).

2. Cf. Hynes, S.: 1976.

3. “O errante”: O fado é sombrio e mais profundo que um abismo marinho./ Ao homem a que caiba/ Na primavera, quando, anelantes da luz do dia, surgem as flores/ A avalanche desaba e a neve descobre a face da rocha,/ deixar sua casa,/ Mão alguma, suave como nuvem, entrave feminino algum, o reterá;/ Mas esse homem sempre irá/ apesar dos guardiães, pelas florestas, / Estranho para os estranhos sobre o mar que não seca,/ Morada dos peixes, água sufocante,/ Ou solitário como o pássaro na colina/ Junto a arroios cheios de sorvedouros/ Pássaro que ronda pedras, pássaro inquieto.

Ali, abaixa a cabeça, cansado ao anoitecer/ E sonha com sua casa/ A saudação que tremula à janela, a calorosa acolhida,/ O beijo de sua mulher sob o lençol;/ Mas, ao despertar, vê/ Voos de pássaros sem nome, vozes pelas portas/ De outros homens que fazem outro amor.

Poupe-o da hostil captura,/ do súbito salto do tigre a surgir na esquina;/ Protege sua casa,/ Sua casa ansiosa em que se contam os dias/ Protege-a da tormenta/ Da lenta ruína que se espalha como uma mancha;/ Tornando em precisa a cifra vaga,/ Traz o dia, traz o dia de sua volta/ Feliz com o dia que se acerca, com a alba que se inclina.

4. “O agente secreto”: O controle dos passes era, ele o via, a chave/ Desse novo distrito, mas quem a obteria? Ele, o espião experiente, meteu-se na armadilha/ Por um falso guia, atraído pelos velhos truques.

Greenhearth era um bom lugar para uma barragem/ E energia fácil, se houvessem aproximado/ Mais a ferrovia. Ignoraram seus telegramas:/ Não construíram as pontes e lá vinha encrenca.

Agora, a música das ruas encantava/ Quem passou semanas no deserto. Desperto/ Pela água fugindo no escuro, várias vezes/ Censurou à noite a ausência de companhia/ Sonhada. Atirariam, é claro, separando/ Facilmente dois que nunca se haviam juntado (Tradução, com leves retoques, de José Paulo Paes: cf. Paes, J. P.: 1994, 29).

5. *No one, not even Cambridge, was to blame/ (Blame if you like the human situation):/ Heart-injured in North London, he became/ The Latin Scholar of his generation.*

Deliberately he chose the dry-as-dust,/ Kept tears like dirty postcards in a drawer;/ Food was his public love, his private lust/ Something to do with violence and the poor.

In savage foot-notes on unjust editions/ He timidly attacked the life he led,/ And put the money of his feelings on/ The uncritical relations of the dead,/ Where only geographical divisions/ Parted the coarse hanged soldier from the don.

6. *Epitaph on a tyrant: Perfection, of a kind, was what he was after,/ And the poetry he invented was easy to understand;/ he knew human folly like the back of his hand,/ And was greatly interested in armies and fleets;/ When he laughed, respectable senators burst with laughter,/ And when he cried the little children died in the streets.*

7. “Canção de outono”: As folhas tombam bem depressa agora,/ Nem o copo-de-leite se demora,/ Amas de leite estão no campo-santo,/ Mas carros de bebê seguem rolando.

Cícios de vizinho, esquerda, direita,/ Roubando-nos àquilo que deleita,/ Mãos hábeis a gelar no exílio forçado/ de seus joelhos desacompanhados.

Seguindo perto o nosso rastro, a voz/ de morto aos centos grita Ai de nós,/ Braços erguidos em censura, a opor-/ Se-nos com seus falsos gestos de amor.

Ossudos, pela mata revolvida/ Correm *trolls* gritando por comida./ Rouxinol e coruja estão silentes/ E o anjo, certo, vai primar por ausente.

Ergue-se clara e inescalável desde/ os longes a Cordilheira do Em-vez-de/ De cujos frios ribeiros não risonhos/ Ninguém pode beber, exceto em sonhos (Tradução de José Paulo Paes: cf. Paes, J. P.: 1994).

8. “Nossos pais caçadores”: Nossos pais caçadores contavam a história/ Da tristeza das criaturas,/ Lamentavam limites, faltas que ficaram/ Completada a sua feitura;/ Viam no olhar intolerante do leão,/ Por trás da mirada da presa em agonia, / Amor em busca ardente e pessoal de glória/ A que o dom da razão juntava/ O pródigo apetite, o liberal poder,/ A retidão de um deus.

Quem, educado nessa bela tradição,/ Predisse o resultado,/ Presumiu fosse Amor por natureza afeito/ Às tortuosas vias da culpa,/ Que pudessem humanos ligamentos a/ Tal ponto alterar os seus gestos sulinos,/ E ter por objetivo, madura ambição,/ Pensar pensamentos só nossos/ Passar fome, trabalhar ilegalmente/ E ser de todo anônimo? (Tradução de José Paulo Paes, cf. Paes, J. P.: 1994.)

9. “Bruxelas no inverno”: Trilhando as ruas tal cordel velho enredadas,/ Assomando as fontes sob o gelo silente,/ Ainda assim nos escapa a cidade, alheada/ Das qualidades que afirmam “Eu sou um Ente”.

Só os sem abrigo e os humildes eternos/ Parecem saber exatamente onde estão,/ E na sua desgraça encontram a união;/ Como que na ópera, contém-nos o Inverno.

Renques de prédios ricos erguem-se esta tarde/ Onde ardem janelas, solitários braseiros;/ Prenhe de sentido, a frase, tal; caravana. Avança, um olhar contém a história humana,/ E por cinquenta francos poderá o estrangeiro/ Aquecer nos seus braços a estéril cidade (Tradução de Gato, M. V. de: 2003).

10. “O compositor”: Todos os outros traduzem: esboça o pintor/ Um mundo visível que se ama ou detesta;/ Vasculhando a existência, captura o poeta/ As imagens que unem e que causam dor.

Da Vida à Arte em morosa adaptação/ Que a nós exige suprir a omissão;/ Só as tuas notas são engenho impoluto/ Só o teu canto é um talento absoluto.

Verte, ó Prazer, tua presença, cascadeando/ Nas cachoeiras do joelho, sobre o dorso;/ O nosso silêncio e suspeita conquistando.

Só tu, só tu. Ó imaginária canção,/ Não dizes nunca que uma vida é um destroço,/ E como um vinho vertes o teu perdão (Tradução de Gato, M. V. de: 2003).

11. “Rimbaud”: A noite, as pontes dos comboios, o ar infecto,/ Nenhum dos vis colegas sequer desconfiou;/ Mas nele a retórica falsa rebentou/ Como um cano; o frio fizera um poeta.

Os copos, que eram pagos pelo amigo doente/ E lírico, por sistema os sentidos/ Lhe avariavam, pondo cobro ao *nonsense* corrente/ Até da lira e da fraqueza ser cindido.

Os versos eram um defeito do ouvido./ Não lhe bastava a integridade; tinha horror/ Do inferno da infância. Recomeçaria.

Galopando agora em África sonharia/ Com nova identidade, o filho, o instruído,/ A sua verdade aceite pelos impostores (Tradução de Gato, M. V. de: 2003).

12. “A queda de Roma”: Os cais sofrem o embate das ondas,/ Em um campo desolado, a chuva/ Fustiga um trem abandonado;/ Os proscritos enchem as grutas da montanha.

Roupas de gala tornam-se fantásticas;/ Agentes do fisco perseguem/ Os fraudadores em fuga por/ os esgotos das províncias./ Secretos ritos mágicos adormecem/ As prostitutas do templo;/ Todos os *literati* têm/ Um amigo imaginário. Catão, o cerebrotônico, bem pode/ Louvar as velhas disciplinas,/ Mas os musculosos marinheiros/ Se amotina por comida e paga.

A cama de casal de César está morna/ Enquanto um funcionário qualquer/ Escreve NÃO GOSTO DE MEU TRABALHO/ Em um rosa formulário oficial.

Sem os dotes da riqueza ou da piedade,/ Pássaros de patas escarlate/ Chocando seus ovos enodoados/ Olham a cidade de gripe infectada.

Longe de lá, vastos/ Tropéis de renas percorrem/ Milhas de musgo dourado/ Silenciosos e apressados

13. Suas lideranças são astutas e chistosas,/ Seus trajos bem talhados e vestem bem./ Têm muitas parábolas polidas para contar/ Dos costumes de uma cidade mercantil.

Só os criados entram inesperados,/ Seus silentes movimentos trazem dramáticas notícias;/ Aqui no Oriente nossos banqueiros criaram/ Um tempo digno para a Musa Cômica.

A dez mil milhas de casa e qual o nome dela?/ Uma corneta nesta colina tardo-vitoriana/ Ilumina o soldado, bastidores, a guerra

Soa como uma porta que bate distante;/ Cada um tem um papel cômico a cumprir na vida,/ Embora a Vida não seja nem cômica, nem um jogo

14. “*Musée des Beaux Arts*”: Sobre o sofrimento tiveram sempre razão/ Os Velhos Mestres; percebam lindamente/ A sua humana posição; como habitualmente ocorre/ Enquanto outros comem ou abrem uma janela ou simplesmente passeiam;/ Como, enquanto os idosos aguardam reverente e ardentemente/ Pelo milagroso nascimento, tem de sempre haver/ Crianças que não queriam especialmente que acontecesse, patinando/ Num lago na orla da floresta;/ Nunca esqueceram/ Quer até o atroz martírio deve decorrer/ Algures a um canto, um local grosseiro/ Onde os cães continuam a sua vida de cão e o cavalo do algoz/ Esfrega atrás de uma árvore o inocente traseiro.

No *Ícaro* de Breughel, por exemplo: como tudo se desvia/ Calmamente do desastre; o lavrador por certo teria/ Ouvido o *splash*, o grito do desvalido,/ Mas para ele não era um fracasso importante; o Sol brilhava/ Como devia nas pernas brancas que no mar esverdeado/ Se sumiram; e o barco suntuoso e delgado que terá vislumbrado/ Algo de extraordinário, um rapaz do céu caído,/ Tinha algures para onde ir e calmamente vogava

15. “Linguística natural”: Toda coisa criada tem modos de enunciar o seu próprio ser:/ básica e usada por todos, mesmo as tribos minerais,/ é a *koiné* hieroglífica de aparência

visual/ a qual lhe falte embora o verbo, revela-se, em comparação com nossos/ léxicos mais massudos, tão mais e rica e sutil em nomes de feitos?, adjetivos de cor e argutas preposições de lugar./ Os verbos apareceram primeiro com as flores que articulam cheiros/ imperativos a que os insetos, loucos por odores, têm de obedecer;/ estímulo é também, aos olhos dos bichos, a linguagem do gesto/ (a vida urbana, ai de nós, calamitosamente empobreceu a nossa),/ sinais de interrogação, de amizade, ameaça, aplacamento,/ entendidos de pronto, raramente ou nunca mal interpretados./ Todos quantos lograram romper a primeira barreira de Silêncio/ até um mundo audível, encontram um ESTÁ ou SOU indicativo:/ conquanto alguns carnívoros, deixando mensagens escritas com urina,/ usem um pretérito ESTIVE, nenhum pode conceber um HEI-DE, tampouco fizeram jamais um enunciado subjuntivo ou negativo,/ nem mesmo crípticos cuja vida depende de impingir lorotas./ Ira e desgosto, eles os podem cantar, não autocensura ou arrependimento,/ e não têm lendas que narrem, embora seu respeito pelo rito seja/ mais piedoso que o nosso, pois um complexo código de acionadores/ Adestra-os a andar do mesmo modo que seus avós mais remotos./ (Alguns desses códigos inda nos são mistério: por exemplo, peixes que viajam em turbas desamorosas, anônimas, enormes,/ o que os mantém assim tão perfilados? Nossa única certeza é que vairões/ privados de lobo frontal, vão alegremente numa roda viva.)/ Como, em círculos que tais, não fica bem dizer nada de novo,/ ninguém gagueja um *né*, na inútil busca da palavra certa;/ a ninguém faltam respostas; e ninguém é bilíngue, ao que parece,/ mas, se não podem traduzir, e o preço que pagaram/ por apenas fazer coisas, sem nenhuma tentativa sôfrega de pôr/ logo o mundo inteiro numa imagem, como nós,/ Se nunca riram, pelo menos não disseram nunca tolices,/ não torturaram nunca os semelhantes por questões de fé,/ nunca, marchando para a guerra, inflamados por música em fortíssimo,/ morreram a milhares de milhas do lar por um verbal considerando.

“Estúpidos”, podemos chamar-lhes, mas nossos poetas estão certos em supor/ que todos preferem seja a retórica não *sobre* eles mas *com* eles (Tradução de Paes, J. P.: 1994, com pequenas modificações).

16. “Acalanto”: Repousa, meu amor, a tua cabeça adormecida,/ Humana, sobre meu braço infiel;/ O tempo e as febres consomem a singular beleza das/ Crianças pensativas, e a campa/ Prova que é frágil a criança; Mas nos meus braços, até amanhecer/ Deixa jazer a criatura viva,/ Mortal, pecadora, mas para mim,/ de uma beleza sem fim.

Nem a alma nem o corpo têm amarras:/ Para os amantes, quando eles se deitam/ No seu declive indulgente e encantado,/ Tomados da languidez costumeira,/ Intensa é a visão que Vênus manda/ De uma simpatia sobrenatural, de esperança e amor generalizado;/ Enquanto uma abstrata intuição desperta,/ No meio das geleiras e das pedras,/ Do eremita o êxtase carnal.

A certeza, a fidelidade,/ Ao toque da meia-noite se vão/ Como vibrações de um sino,/ E os loucos em voga erguem/ O seu pedante palavrório;/ E tudo até ao último tostão,/ Predizem-no as cartas temidas,/ Será pago, mas desta noite,/ Não se perca um só instante,/ nenhum suspiro, nenhum beijo ou olhar. A beleza, a meia-noite, a visão fenece./ Que sobre suave o vento errante/ Da aurora sobre a tua cabeça adormecida,/ Desvelando um dia de tanta doçura/ Que agracie o olhar e o coração pulsante./ Bastando-lhes o mundo mortal;/ E que te saciem, na árida segura,/ Os poderes involuntários,/ E possas passar, nas noites de

injúria/ À guarda de todo o humano amor. (Combinam-se as traduções de Vale, M. de Gato, 2003, e Paes, J. P., 1994).

3. PAUL CELAN

1. Para que fosse constituído certo eixo de sentido, dentro de um espaço relativamente curto, tive de abandonar vários tópicos relevantes. Assim a divergência com Adorno, de que o único sinal evidente é dado pelo texto em prosa “*Gespräch im Gebirg*” (1959); assim suas relações com o pensamento de Heidegger, com o conseqüente fracasso em extrair do filósofo uma retratação de seu apoio ao nazismo e, em derradeiro, à “solução final”; assim o desenvolvimento da subtração pelo poeta de dados extratextuais, em prejuízo de seu entendimento, bem como a presença de um “misticismo da linguagem”, levantada há poucos anos por Shira Wolosky (cf. Wolosky, S.: 1995); assim os esclarecimentos que poderiam advir das diversas correspondências já publicadas do poeta; assim, por fim, das discussões coletivas sobre alguns poemas (cf. Bollack, J.; Winkler, J. M. e Wögerbauer, E.: 1991, 3).

2. Leite negro da madrugada bebemo-lo ao entardecer/ bebemo-lo ao meio-dia e pela manhã bebemo-lo de noite/ bebemos e bebemos/ cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados/ Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve/ escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro Margarete/ escreve e põe-se à porta da casa e as estrelas brilham/ assobia e vêm os seus cães/ assobia e saem os seus judeus manda abrir uma vala na terra/ ordena-nos agora toquem para começar a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite/ bebemos-te pela manhã e ao meio-dia bebemos-te ao entardecer/ bebemos e bebemos/ Na casa vive um homem que brinca com serpentes escreve/ escreve ao anoitecer para a Alemanha os teus cabelos de ouro Margarete/ Os teus cabelos de cinza Sulamith cavamos um túmulo nos ares aí não ficamos apertados

Ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês aí outros cantem e toquem/ leva a mão de ferro que traz à cintura balança-o azuis são os seus olhos/ enterrem as pás mais fundo vocês aí e vocês outros continuem a tocar para a dança

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite/ bebemos-te ao meio-dia e pela manhã bebemos-te ao entardecer/ bebemos e bebemos/ Na casa vive um homem os teus cabelos de ouro Margarete/ os teus cabelos de cinza Sulamith ele brinca com as serpentes

E grita toquem mais doce a música da morte a morte é um mestre que veio da Alemanha/ grita arranquem tons mais escuros dos violinos depois feitos fumo subireis aos céus/ e tereis um túmulo nas nuvens aí não se fica apertado

Leite negro da madrugada bebemos-te de noite/ bebemos-te ao meio-dia a morte que veio da Alemanha/ bebemos-te ao entardecer e pela manhã bebemos e bebemos/ a morte é um mestre que veio da Alemanha azuis são os teus olhos/ atinge-te com bala de chumbo acertate em cheio/ na casa vive um homem os teus cabelos de ouro Margarete/ atice contra nós os seus cães oferece-nos um túmulo nos ares/ brinca com as serpentes e sonha a morte é um mestre que veio da Alemanha os teus cabelos de ouro Margarete/ os teus cabelos de cinza Sulamith (Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno).

3. O melhor texto que conheço a respeito é da autoria de Peter Stein (cf. Stein, P: 1996, 42).

4. Estamos perto, Senhor,/ perto e à mão.

Já gastos, Senhor, / amassados, como se/ o corpo de cada um de nós fosse/ teu corpo, Senhor.

Ora, Senhor,/ ora para nós/ estamos perto.

Fomos torcidos/ nos curvaram para cabermos/ na vala, no fosso.

Era sangue, era/ o que derramaste, Senhor.

Um rápido clarão.

Jogaram tua imagem em nossos olhos, Senhor./ Olhos e boca estão abertos e vazios, Senhor./ Bebemos, Senhor,/ O sangue e a imagem que estava no sangue, Senhor.

Ora, Senhor,/

Estamos perto

5. É (dolorosamente) curioso que, embora preocupado com a questão da língua e da tradução, Steiner mencione apenas as traduções de línguas, como dizia Celan, de “circulação mundial”, esquecendo que também traduzira do italiano, do romeno e do... português.

6. Os círculos dos olhos entre as barras.

Animal vibrátil a pálpebra/ rema para cima,/ desoculta um olhar.

Íris, nadadora sem sonhos, e turva:/ o céu, cinzento-coração, deve estar perto.

Oblíqua, no bico de ferro,/ a apara fumegante./ Pelo sentido da luz/ adivinhas a alma.

(Fosse eu como tu. Fosses tu como eu./ Não estivemos nós/ sob *uma mesma* monção?/ Somos estranhos.)

Os ladrilhos. Sobre eles,/ bem juntas, as duas/ poças cinzento-coração./ duas/ bocas cheias de silêncio (Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno).

7. *Nah ist/ und schwer zu fassen der Gott* [Deus está próximo e é difícil de ser compreendido].

8. Paisagem com criaturas-urnas./ Conversas/ de uma boca com fumaça para outra.

Eles comem:/ a trufa dos alienados, um naco/ de insepulta poesia,/ encontrou língua e dente.

Uma lágrima volta a seu olho.

A metade sinistra,/ órfã, da concha/ peregrina — deram-na a ti,/ depois te prenderam — acende e escuta o espaço:

O jogo de tinidos contra a morte/ pode começar.

[Agradeço penhoradamente a André Vallia pela inestimável ajuda à tradução. Não encontramos melhor correspondente para *Klinkerspiel*. A expressão é criada por Celan, possivelmente tendo por base *Trauerspiel* (equivalente a *Tragödie*), *Schauspiel* (obra encenada), sendo *Klinker* a designação de um tijolo refratário, cozido a altas temperaturas e usado na construção de altos fornos, que tine ao ser tocado por um instrumento metálico. A tradução que adotei, *Jogo de tinidos*, supõe o cruzamento da propriedade do *Klinker* (tinir) com o jogo macabro a que os judeus eram submetidos: tocar enquanto outros eram enterrados.]

9. Depõe no túmulo do morto as palavras/ que ele pronunciou para viver./ Deita-lhe a cabeça entre elas,/ fá-lo sentir/ as falas da nostalgia,/ as facas.

Depõe sobre as pálpebras do morto a palavra/ que ele recusa àquele/ que o tratava por tu,/ a palavra/ que viu passar por ela o sangue de seu coração,/ quando uma mão, despida como a sua,/ atou aquele que o tratava por tu/ às árvores do futuro.

Depõe-lhe esta palavra sobre as pálpebras:/ talvez/ surja nos seus olhos, ainda azuis,/ um outro, mais estranho, tom de azul,/ e aquele que o tratava por tu/ sonhe com ele: Nós (Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno).

10. Treze de fevereiro. Na boca do coração/ Desperto *Shibboleth*. Contigo/ Peuple/ de Paris. *No pasarán*.

Ovelhinha à esquerda: ele, Abadias./ o ancião de Huesca, veio com os cães/ pelo campo, no exílio/ branca, alçava-se uma nuvem/ de nobreza humana, nos disse/ na mão a palavra de que carecíamos, era/ espanhol de pastores, dentro dele,

à luz de gelo do cruzador “Aurora”:/ a mão de amigo a saudar com a/ venda tirada/ dos olhos grandes como a palavra — Petropolis, a/ cidade peregrina dos inesquecíveis,/ chegava também a ti, Toscana, ao coração

Paz nas choças.

11. Aqui — significa aqui, onde a flor de cerejeira quer ser mais preta do que ali./ Aqui — significa esta mão que a ajuda a sê-lo./ Aqui — significa aquele barco em que subi a corrente de areia:/ amarrado/ repousa no sono que espalhaste

Aqui — significa um homem que conheço:/ a sua têmpora é branca/ como o fogo que apagou./ Atirou-me o copo à cabeça/ e veio/ passado um ano,/ beijar a cicatriz./ Deitou a maldição e a bênção/ e desde aí nunca mais falou.

Aqui — significa esta cidade,/ governada por ti e pela nuvem,/ a partir das suas noites (Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno).

12. Corroída pelo não sonhado/ a terrapão atravessada insone cava,/ elevando, o monte-vida.

De seu miolo/ re-amassas nossos nomes,/ que eu, um olho/ semelhante/ ao teu em cada dedo,/ tateio por/ um lugar onde/ possa vigilar rumo a ti,/ a clara/ veia fome na boca (Tradução de Raquel Abi-Sâmara).

13. Só ao revisar o original já acabado soube da existência do livro organizado por Bernhard F. Scholz: *Mimesis: Studien zur literarischen repräsentation* (1998). Ele será imprescindível para precisar-se a posição do *scholar* do primeiro mundo sobre a *mimesis*.

14. Lívida voz, do/ fundo arrancada:/ nem palavra, nem coisa,/ e de ambas o único nome,

propenso à queda em ti,/ propenso ao voo em ti,

provento-chaga/ de um mundo (Tradução de João Barrento e Y. K. Centeno).

15. Seria arbitrário não lembrar que, no primeiro estudo de qualidade feito entre nós sobre Paul Celan, Modesto Carone o aproximava de João Cabral pela “poética do silêncio”, isto é, pela consciência, absolutamente excepcional, da necessidade de o poema restringir o uso do metafórico (cf. Carone, M.: 1979).

16. Considerarmos a *mimesis da produção* de ajuda na compreensão mais larga de muitos poemas de Celan não significa que a julgemos capaz de resolver o lapso criado pela

ausência de dados extratextuais decisivos. Acrescente-se: em princípio, a *mímesis da produção* é de ajuda em textos cuja plenitude significativa não se capta pelo emprego da modalidade mais frequente da *mímesis*. Daí sua relevância para um poeta da estirpe de Mallarmé, sendo ociosa em poeta em que domine a descrição de situações.

17. 1. Que sejas como tu, sempre.

2a Levanta-te, Jerusalém,/ desperta

3 Também quem cortou o laço contigo

2b Alça-te/ resplandesce

4 Prendeu-o outra vez, na lembrança,

5 Engoli porções de lama, na torre

6 Da língua, pilastra de trevas,

7 Levanta-te/ desperta

(Introduzo a enumeração para que melhor se entenda o comentário de Bollack. “Gehugnis”, no final na quarta estrofe, é a forma modernizada que, no *Mitteldeutsch*, equivalia a *Gedächtnis, Erinnerung* [lembrança] (Lexer, M.: 1891, 64).

18. Uma prova talvez de que a *mímesis da produção* praticada por Celan nos põe diante do *limite da linguagem* está em que, nos poucos exemplos que antes analisei deste tipo de *mímesis* — a “*Prose des esseintes*” de Mallarmé, analisada por K. Stierle, o soneto em “yx”, analisado por Octavio Paz, “Meu tio, o Iuaretê”, por Haroldo de Campos —, o processo da produção podia ser entendido com a cláusula do “como se”. Embora tenha de me contentar com um espaço mínimo, procuro explicar um pouco mais longamente a formulação que está no texto. Nele, partimos da relação entre *fato* e *como se*. Dizíamos: se o fato se insere no real, o *como se*, enquanto o que seria possível no real, é sua contraface. Pensemos agora o *como se* fora do circuito fechado do real. Como poderíamos conceber sua contraface? Diria que ela é concebível como o que não se define nem como isso, nem como aquilo. Ou seja, a contraface do *como se* é o nada. Fora, portanto, do circuito do real – do que se tem como verossímil – o *como se* torna-se o resgatador do nada. A *mímesis* da produção é o instrumento de resgate do que antes dela se confundia com o nada.

19. Estás estendido, muito atento/ cercado de arbustos e de flocos de neve

Vás ao Spree, vás ao Havel,/ Vás ao gancho do açougueiro/ Às maçãs vermelhas em estacas/ Vindas da Suécia —/ Vem à mesa com as oferendas,/ Dá a volta por um Éden —// O homem feito uma peneira, a mulher,/ A porca, teve de nadar,/ Por si, por ninguém, por qualquer um —// O canal de Landwehr não vai murmurar./ Nada/ para.

Referências bibliográficas

PREÂMBULO: A MÍMESIS-ZERO

- ARAÚJO, L. *Mimesis-zero e desejo: o sujeito a caminho*. Inédito.
- BORCH-JACOBSEN, M. *Le sujet freudien*. Paris: Flammarion, 1982.
- BURKE, K. “The rhetoric of Hitler’s ‘battle’”. In: *The philosophy of literary form* (1941). Ed. cit.: Nova York: Vintage Books, 1961, 164-89.
- COSTA LIMA, L. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FIEDLER, K. Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke. BOEHM, G. (org.). Munique: Wilhelm Fink Verlag, vol. II, 107-93.
- FREUD, S. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). In: GW, vol. 5: *Werke aus den Jahren 1904-1905*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1942.
- GEHLEN, A. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. (1960). 3ª ed. ampliada. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1986.
- GIRARD, R. *La violence et le sacré* (1972). Paris, edição citada: Bernard Grosset, 1993.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. 5ª ed. Tradução de Manuela Pinto de Souza. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, em cotejo com o original, *Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe* (1781), vols. III-IV. WEISCHED, W. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974.
- _____. *Kritik der Urteilskraft, in Schriften zue Ästhetik und Naturphilosophie*, vol. III. FRANK. M. e ZANETTI, V. (orgs.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1996, 479-880.
- LAPLANCHE, J. Verbete “Libido”. In: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1971.
- MAGALHÃES PINTO, A. Provocar a mimesis. In: seção “Estado crítico”, revista on-line *Sibila*, 3 nov. 2010.
- PONTALIS, J.-B. Cf. LAPLANCHE, J.
- SIMMEL, G. Der Krieg und die geistigen Entscheidungen (1917). In: Gesamtausgabe, vol. 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, 37-53.

PARTE I: RETOMADA DO CAMINHO

1. DOS RISCOS DE ESTAR SOZINHO — UM TÍTULO A SER ESCLARECIDO

1.1. PRIMEIRA PONTA: A TEORIA ESTÉTICA DE T. W. ADORNO

- ADORNO, G. Editorisches Nachwort à *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970.
- ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie* (1970), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, citado quase sempre de acordo com a tradução de Artur Morão, Lisboa: Edições Setenta, 1982.
- BENJAMIN, W. Zum Bilde Prousts (ca. 1929). In: *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge*. Tiedemann, R. e Schweppenhäuser (orgs.), Suhrkamp A. M., 1977, II. 1, 310-24.
- _____. Über das mimetische Vermögen (1933). In: *Gesammelte Schriften*, op. cit., 210-3.
- BUBNER, R. Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- CAHN, M. Subversive mimesis: T. W. Adorno and the modern impasse of critique. In: *Mimesis in contemporary theory*, vol. 1. The literary and philosophical debate. SPARIOSU, M. (org.). Philadelphia / Amsterdam: John Benjamin Publish. Comp., 1984, 27-64.
- COSTA LIMA, L. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. Zwischen Realismus und Figuration: Auerbachs dezentrierter Realismus. In: *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. TRIML, M. e BARCK, K. (orgs.). Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, 255-67.
- DUARTE, R. A. P. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HABERMAS, J. *Der philosophischen Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen* (1985). Trad. de F. Lawrence: *The philosophical discourse of modernity. Twelve lectures*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.
- HOFMANN, W. *Die gespaltene Moderne*. Munique: Verlag C. H. Beck, 2004.
- HORKHEIMER, M. *Dialektik der Aufklärung* (1944), trad. De John Cumming: *Dialectic of enlightenment*, Nova York, 1986.
- KUSPIT, D. *The end of art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- NICHOLSEN, S. W. *Exact imagination, late work. On Adorno's Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1997.
- ROSEN, C. Should we adore Adorno? In: *New York review of books*, 24 out. 2002.
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- SCHLEGEL, F. Einleitung, *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-4). BEHLER, E. (org.). In: SCHLEGEL, F.: *Kristische Ausgabe seiner Werke*, vol. XI. Munique, Paderborn, Viena, Zúrique: Verlag Ferdinand Schöningh e Thomas-Verlag, 1958.
- SCHORSKE, C.: *Thinking with history. Exploration in the passage to modernism*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1998.
- TIEDEMANN, R. Cf. ADORNO, Gretel. Editorisches Nachwort à *Ästhetische Theorie*, op. cit.
- VAIHINGER, H. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. (2ª ed., 1913), ed. Cit.: Aalen: Scientia Verlag, 1986.
- WELLMER, A. *The persistence of modernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991. Tradução que compreende ensaios originalmente publicados em *Ethik und Dialog e Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*.
- ZUIDEVAART, L. *Adorno's aesthetic theory. The redemption of illusion*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1991.

1.2. SEGUNDA PONTA: DERRIDA OU A AMAZONIA DA ESCRITA

- ARISTÓTELES. *Tepi Poihtikhe*. Edição bilíngue, tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poetica, 1993. Em cotejo com a tradução de R. Dupont-Roc e J. Lallot, edição bilíngue grego-francesa. Paris: Seuil, 1980.
- ARISTÓTELES. *Órganon*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2005.
- BATES, D. Crisis between the wars: Derrida and the origins of undecidability, *Representations*, Spring, 2005, nº 90, 1-27.
- DERRIDA, J. *De la grammatologie* (1967), tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro: *Grammatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *La pharmacie de Platon* (1968), republicado em *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, 79-213.
- _____. *La double séance* (1970), republicado em *La dissémination*. Paris: Seuil, 215-346.
- _____. *La mythologie blanche* (1971), republicado em *Marges de la philosophie*, Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Force de loi* (1994), tradução de Leyla Perrone Moysés: *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- MENKE, C. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1988), tradução de Neil Salomon: *The Sovereignty of art. Aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1999.
- NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (1999). Rio de Janeiro: EDUFF, Niterói, 2001.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vol. v. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.
- _____. *Filebo*. Tradução (ligeiramente modificada) de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vol. VIII. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.
- _____. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vols. VI-VII. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.
- _____. *Le sophiste*. Tradução de Nestor Cordero. Paris: GF — Flammarion, 1993.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- SAUSSURE, F. *Cours de linguistique générale*. Redação de C. Bally e A. Sechaye, com a colaboração de A. Redlinger (1915). Paris: Payot, 1965.
- SCHMITT, C. *Politische theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1922). 8ª ed. Berlin: Duncker & Humblot, 2004.
- SISCAR, M. *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*. Paris, Montréal: L'Harmattan, 1998.
- SLOTERDIJK, P. *Le problème de la pyramide juive* (2006), (original em francês). Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- SPARIOSU, M. Mimesis and contemporary French theory. In: *Mimesis in contemporary theory*, vol. 1: *The literary and philosophical debate*. SPARIOSU, M. (org.). Philadelphia / Amsterdam: John Benjamins Publish. Company, 1984, 65-108.

VALÉRY, P. Discours sur l'esthétique (1937), republicado em *Variété IV* (1938) e em *Oeuvres*, vol. I, 1294-1358.

1.3. TERCEIRA PONTA: POR UMA REVISÃO DO CONCEITO DE MÍMESIS

ARISTÓTELES. *Física*. Tradução de R. Hardie e R. K. Gaye. In: *The complete works of Aristotle, The revised Oxford translation*. BARNES, J. (org.), vol. 1. NJ: Princeton University Press, 1984, volume 1, 315-446.

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de W. D. Ross, revisada por J. O. Urmson. In: *The complete works of Aristotle*, op. cit., vol. 2, pp.1728-1867.

_____. *Metafísica*, Livro Z. Edição bilíngue. REALE, G. (introd., org. e comentários). Tradução de Marcelo Perine. Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. *Política*. Tradução de B. Jowett. In: *The complete works of Aristotle*, op. cit., vol. 2, 1986-2129.

_____. *Partes dos animais*. Tradução de W. Ogle. In: *The complete Works of Aristotle*, op. cit., vol.1, pp. 994-1086.

BLUMENBERG, H. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: *Nachahmung und Illusion*, colóquio de Giessen, junho 1963. JAUSS, H. R. (org.). Wilhelm Fink Verlag (1964), 2ª ed., 1969.

_____. 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). Cito a reedição em *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Seleção e posfácio de Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2001, 9-46. Tradução de Luiz Costa Lima em *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1910, 87-135.

CAMPOS, H. A linguagem do Iurretê. In: *Metalinguagem* (1967); 4ª ed. revista e ampliada: *Metalinguagem & outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 57-63.

CARROLL, D. Representation of the end(s) of history: dialectics and fiction, *Yale French studies*, n. 59, New Haven, 1980.

COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras* (1980). 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. Representação social e *mimesis*. In: *Dispersa demanda. Ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981, 216-36.

_____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DODDS, E. R. *Pagan and Christian in an age of anxiety* (1965). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DURKHEIM, É. De quelques formes primitives de classification (1903), republicado em Marcel Mauss: *Oeuvres*, vol. II. Paris: Minit, 1969.

FUHRMANN, M.: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles. Horaz. "Longin". Eine Einführung* (1973). Ed. cit.: Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.

GEHLEN, A. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960). 3ª ed. ampliada. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1986.

- GOLDSTEIN, H. D. Mimesis and catharsis reexamined, *The Journal of Esthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 4, 567-77.
- KABLITZ, A. Dichtung und Wahrheit — zur Legitimität der Fiktion in der Poetologie des Cinquecento. In: *Mimesis und Simulation*. KABLITZ, A. e NEUMANN, G. (orgs.). Rombach: Rombach GmbH Druck und Verlagshaus, 1998, 77-121.
- MAQUIAVEL, N. *Il Principe*. In: *Tutte le opere*. MARTELLI, M. (org.). Florença: Sansoni Editore, 1992, 257-98.
- MARX, K. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), Livro I, # 4. In: *Werke*, vol. 23. Berlim: Dietz Verlag, 1977, 85-98.
- MAUSS, M. Cf. Durkheim, É.
- MERLEAU-PONTY, M. Note sur Machiavel. In: *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, 267-83.
- NELSON, W. *Fact or fiction. The dilemma of the renaissance storyteller*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.
- PAZ, O. Stéphane Mallarmé: o soneto em ix (1968). In: *Signos em rotação*. LAFER, C. e CAMPOS, H. (orgs.). Tradução de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Temps et récit*, tomo I. Paris: Seuil, 1983.
- SCHLEGEL, F. Athenäum Fragmente (1798). In: *Kritische Ausgabe*. EICHNER, H. (org.), vol. II. Munique / Paderborn / Viena / Zurique: Verlag F. Schöningh, Thomas-Verlag, 1967.
- SCHMITT, A. Mimesis bei Aristoteles und in der Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit. In: *Mimesis und Simulation*. KABLITZ, A. e NEUMANN, G. (orgs.). Rombach GmbH Druck und Verlagshaus, Rombach, 1998, 17-53. Tradução de Luiz Costa Lima em *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, 137-89.
- SCHUHL, M. *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*. Paris: PUF, 1952.
- VAIHINGER, H. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus* (2ª ed.: 1913); ed. cit.: Aalen: Scientia Verlag, 1986.

2. O DISCURSO, ENTRE A CODIFICAÇÃO E A APROPRIAÇÃO INDIVIDUAL

- AUSTIN, J. B. *How to do things with words* (1962). Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho: *Quando dizer é fazer — Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990; ed. cit.: Londres / Oxford / Nova York: Oxford University Press, 1976.
- BLUMENBERG, H. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. A. Haverkamp (ed.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- BUBNER, R. Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989, 9-51.
- CABAÑAS, J. R. Introdução à *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), 2 tomos. México D. F.: Editorial Porrúa, 1977, 7-36.
- CASTILLO, B. D. del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), op. cit.

- COSERIU, E. Sistema, norma y habla (1952), republicado em *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madri: Editorial Gredos, 1967, 11-113.
- COSTA LIMA, L. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- DUCROT, O. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972). Tradução de A. J. Massano et al.: *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, s.d.
- FINE, G. A. e SMITH, G. W. H. (orgs.). *Erving Goffman*, 3 vols. Londres: Sage Publications, 2000.
- FOUCAULT, M. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.
- _____. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. GROS, FRÉDÉRIC (org.). Paris: Gallimard / Seuil, 2001.
- MEIER, C. *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (1980). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- MENDIOLA, A. *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica* (1991), primeira reimpressão. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- MESSINGER, Sheldon L., com Sampron, H. e Towne, R. D. Life as theater: some notes on the dramaturgic approach to social reality. In: *Erving Goffman*. FINE, G. A. e SMITH, G. W. H. (orgs.). Londres: Sage Publications, 2000, vol. II, 213-24.
- SAMPSON, H. Cf. MESSINGER, S. L.
- TODOROV, T. Cf. DUCROT, O.
- TOWNE, R. D. Cf. MESSINGER, S. L.

PARTE II: CAMINHO QUE SEGUE

1. HEIDEGGER E A QUESTÃO DA POESIA

- ADORNO, T. W. Parataxis. In: *Noten zur Literatur III* (1965), Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.: 1971, 156-209.
- BARASH, J. A. *Heidegger et son siècle. Temps de l'Être, temps de l'histoire*. Paris: PUF, 1995.
- BENJAMIN, W. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. *Dichtermut — Blödigkeit* (1914-5), republicado em *Frühe Arbeiten zur Bildungs und Kulturkritik*. GS, vol. II-1, *Aufsätzen, Essays, Vorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977, 105-26.
- DYSON, F. The fabric of the cosmos: space, time, and the texture of reality by Brian Greene. In: *New York review of books*, 13 mai. 2004, 16-9. Republicado com o título "The world on a string" em *The scientist as rebel, The New York Review of Books*, Nova York, 2006, 213-27.
- ESCOUBAS, É. Hölderlin et Walter Benjamin: l'abstraction lyrique. In: *L'Herne. Hölderlin*. Paris: Éd. de l'Herne, 1989, 489-99.
- FROMENT-MEURICE, M. *C'est à dire. Poétique de Heidegger*. Paris: Galilée, 1996.
- HAAR, M. Heidegger et le Dieu de Hölderlin. In: *L'Herne. Hölderlin*, op. cit., 503-11.
- HEIDEGGER, M. GA 39: *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein", curso do inverno de 1934-5* (1980).

- ZIEGLER, S. (org.). Tradução de F. Fédier e J. Hervier: *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Paris: Gallimard, 1988.
- _____. Der Ursprung des Kunstwerks (1935-6). In: *Holzwege* (1950). 7ª ed. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1994, 1-74.
- _____. *GA 65: Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis), curso de 1936-8*. 3ª ed. HERRMANN, F.-W. von (org.). Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2003.
- _____. *GA 45: Grundfragen der Philosophie Ausgewählte Probleme der Logik, curso de inverno de 1937-8*. HERMANN, F.-W. von (org.). Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1984.
- _____. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (1936), republicado em *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. 2ª ed. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1951, 31-45.
- _____. *Heimkunft / An die Verwandten* (1943), republicado em *Erläuterungen...*, op. cit., 13-30.
- _____. Vorwort a *Erläuterungen...*, op. cit.
- _____. “ ... dichterisch wohnt der Mensch...” (1951), republicado em *Vorträge und Aufsätze* (1954). 11ª ed. Stuttgart: Klett-Cotta, 2009, 181-98.
- _____. *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* (1953a), republicado em *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., 97-122.
- _____. *Einführung in die Metaphysik* (1953b). 5ª ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.
- HÖLDERLIN, F. *Werke und Briefe*. BEISSNER, F. e SCHMIDT, J. (orgs.), 3 volumes. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1969.
- _____. Anmerkungen zur Antigonä. In: *Werke und Briefe*, vol. 2, 783-90, op. cit. Tradução bras. de Márcia C. de Sá Cavalcanti e Antonio Abranches. In: DASTUR, F. *Friedrich Hölderlin. Reflexões. Seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. (Indica-se a página da edição alemã, seguida da correspondente na tradução brasileira.)
- KELKEL, A. L. *La légende de l'être. Langage et poésie chez Heidegger*. Paris: J. Vrin, 1980.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. *La fiction du politique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- STAIGER, E. *Grundbegriffe der Poetik* (1946). 3ª ed. Zurique: Atlantis Verlag, 1956.
- _____. *La Conférence de 1935*. In: *Art et événement*, op. cit., 145-79.
- _____. *Lectures de l'ontologie fondamentale. Essais sur Heidegger*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.
- TAMINIAUX, J. L'art dans l'ontologie fondamentale élargie. In: *Art et événement. Spéculation et jugement des grecs à Heidegger*. Paris: Belin, 2005, 90-100.
- WAHL, J. *La pensée de Heidegger et la poésie de Hölderlin*, “Les Cours de la Sorbonne”. Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1952.
- WERLE, M. A. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

2. O MUNDO CONDENSADO

- ARENDR, H. *Men in dark times* (1955). Tradução de Denise Bottmann: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, W. Über einige Motive bei Baudelaire (1939). In: GS, vol. I-2. TIEDEMANN, R. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1980, 605-53.
- CAGE, J. Cf. PERLOFF, N.
- CAMPOS, A. de. *Poetamenos* (1953). In: *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. Cf. SCHNAIDERMAN, B.
- CAMPOS, H. de. Cf. SCHNAIDERMAN, B.
- CELAN, P. Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961). In: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988, 40-62.
- ELIOT, T. S. Hamlet and his problems (1919), republicado em *The sacred wood. Essays on poetry and criticism* (1920). Londres / Nova York: Methuen — Barnes & Noble, 1964.
- FIEDLER, K. Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke. In: *Schriften zur Kunst*. BOEHM, G. (org.), vol. II. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1991, 107-93.
- GUMBRECHT, H. U. *Stimmungen lesen. Über die verdeckte Wirklichkeit von Literatur*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2010a.
- _____. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Prólogo de José Luis Villacañas. Madri: Escolar y Mayo Editores, 2010b.
- _____. *Unsere breite Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2010c.
- HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit* (1927). 16ª ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.
- _____. Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger, em 23 set. 1966, *Der Spiegel*, transcrita em GA 16, *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910-76). Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000, 652-83.
- KOMMERELL, M. Carta a M. Heidegger, de 29 de julho, 1942. In: *Max Kommerell: Briefe und Aufzeichnungen 1919-1994*. Tradução em *Le chemin poétique de Hölderlin*, trad. e pref. de D. Le Buhan e E. de Rubercy. Paris: Éditions Aubier, 1989, 111-6.
- _____. Vom Wesen des lyrischen Gedichts. In: *Gedanken über Gedichte* (1943). 3ª ed. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1968.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1997, 13-58.
- LOTMAN, I. *Struktura Khudozestvenogo Teksta* (1970). Trad. por Anne Fournier, B. Kreise, È. Malleret e J. Yong, sob a direção de Henri Meschonnic: *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
- MALLARMÉ, S. Crise de vers (1886-1892-1896), trad. e apresent. de Fernando Scheibe. In: *Divagações. Stéphane Mallarmé*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, 157-67.
- MAN, de. Lyric and modernity. In: *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, ed. revisada, introd. de Wlad Godzich. Minn.: University of Minnesota Press, 1983.
- MARQUARD, O. Kant und die Wende zur Ästhetik (1960), republicado em *Aesthetica und Anesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn / Munique / Viena / Zurique: Ferdinand Schöningh, 1989, 21-34.
- PERLOFF, M. Introduction: the sound of poetry / the poetry of sound. In: PERLOFF, M.; DWORKIN, C. *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago e Londres: The

- University of Chicago Press, 2009.
- _____. Sound poetry and the musical avant-garde a musicologist's perspective. In: *The sound of poetry / The poetry of sound*, op. cit., 97-117
- PREMINGER, A. (org.), WARNKE, F. J. e HARDISON, Jr., O. B. (orgs. assoc.) *Poetry and poetics*, edição ampliada. Londres e Basingstoke: Macmillan Press, 1974.
- ROUBAUD, J. Prelude: poetry and orality. In: *The sound of poetry / The poetry of sound*, op. cit., 18-25.
- SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A. de; CAMPOS, H de. (orgs. e tradutores). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SHAKESPEARE, W. *Sonetos*. Edição bilíngue, tradução e notas de WANDERLEY, J. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- STERZI, E. Todos os sons, sem som. In: *Sobre Augusto de Campos*. SÜSSEKIND, F; CASTAÑON GUIMARÃES, J. (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, 95-115.
- WALDROP, R. Translating the sound in poetry: six propositions. In: *The sound of poetry / The poetry of sound*, op. cit.
- WELLBERY, D. Verbete "Stimmung". In: *Ästhetische Grundbegriffe*. BARCK, K.; FONTIUS, M.; SCHLENSTEDT, D.; STEINWACHS, B.; WOLFZETTEL, F. (orgs.), vol. 5. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003, 703-13.

PARTE III: ...E SE ESTREITA

1. ANTONIO MACHADO

- AUERBACH, E. Baudelaires *Fleurs du mal* und das Erhabene (1950). In: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna e Munique: A. Franck Verlag, 1967, 275-90. Tradução de TITAN JR, S. e MARIANI DE MACEDO, J. M.: *As flores do mal e o sublime*. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2007.
- BANDY, W. T. *Baudelaire judged by his contemporaries* (1845-57), Institute of French Studies, Nova York: Columbia University, 1933.
- BAUDELAIRE, C. La modernité. In: *Le peintre de la vie moderne* (1868), *Oeuvres complètes*, texto estabelecido e anotado por Y.-G. Le Dantec. Paris: Pléiade, Gallimard, 1954, 881-920.
- _____. L'art mnémonique. In: *Le peintre de la vie moderne* (1868), op. cit.
- BENJAMIN, W. Vereidigter Bücherrevisor. In: *Einbahnstraße* (1928), *Gesammelte Werke*. REXROTH, T. (org.), vol. IV-1, op. cit.
- _____. Über eine Motive bei Baudelaire (1939). In: *Gesammelte Werke*, TIEDEMANN, R.; SCHWEPPEHÄUSER (orgs.), vol. I-2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974.
- BERARDINELLI, A. Baudelaire em prosa (1989), introdução da trad. italiana do *Spleen de Paris*, de Baudelaire, incluído em português na versão ampliada e organizada por Maria Betânia Amoroso de *La poesia verso la prosa*, 1994: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 43-57.
- _____. Quatro tipos de obscuridade (1991), incluído em *Da poesia à prosa*, op. cit.
- _____. As fronteiras da poesia, incluído em *Da poesia à prosa*, op. cit.

- BERCEO, G. de. *Milagros de Nuestra Señora*, versão de Daniel Devoto. Valencia: Editorial Castalia, 1957.
- BLUMENBERG, H. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1998.
- BROCH, H. *Hoffmansthal und seine Zeit* (1975), trad., organiz. e introd. de M. Steinberg: *Hugo von Hoffmansthal and his time. The European imagination, 1860-1920*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1984.
- CAMPOS, H. de. Pós-utopia: a poesia da presentidade. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- CARAVAGGI, G. La evolución poética de Antonio Machado en los años de Baeza. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*. AUBERT (org.). Madri: Casa de Velázquez, 1994, 85-94.
- CARTER, A. E. *Baudelaire et la critique française (1868-1917)*. Columbia: University of South Carolina, 1963.
- CERNUDA, L. *Estudios sobre poesia española contemporânea*. Madri-Bogotá: Ediciones Guadarrama, 1957.
- COSTA LIMA, L. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras* (1980), ed. revista. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- DIEGO, G. *Poesía española contemporánea (1901-34), (1934)*, nova edição. Madri: Taurus, 1959.
- GIRARDOT, R. G. *Poesía y prosa en Antonio Machado*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.
- _____. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1987), ed. corrigida e aumentada. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. *Lírica y filosofía en Antonio Machado*. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*, op. cit., 117-32.
- GULLÓN, R. Antonio Machado, modernista. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*, op. cit., 23-69.
- HAMBURGER, M. *The truth of poetry: tensions in modernity poetry since Baudelaire* (1970). Tradução de Alípio Correia de Franca Neto: *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HERDER, J. G. *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (1784). In: *Werke*, vol. 8 [Schriften zu Literatur und Philosophie (1792-1800)]. URMSCHER, H. D. (org.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, 305-640.
- HOFFMANSTHAL, H. von. Ein Brief (1902). In: *Gesammelte Werke in 10 Bände*, vol. 7. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1979. Cito a tradução de Carlinda Fregale Pate Nuñez, in: NUÑEZ, C. F. P.; MONTEIRO, C. *Traduzibilidade: a tradução em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Catés, 2009, 89-97.
- LAFORGUE, J. *Poésies*. 6ª ed. Paris: Mercure de France, 1912.
- LUKÁCS, G. Prefácio a *A modern drama fejlödésék története* [História do desenvolvimento do drama moderno] (1912), trad. italiana in: *Scritti di sociologia della letteratura*. Milão: Sugar Editore, s.d, 75-9.
- MACHADO, A. Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz (2 mai. 1908). In: *Prosas completas*. Vol. II. Edição crítica de Oreste Macrì, colaboração de Gaetano Chiappini. Madri: Espasa Calpe e Fundación Antonio Machado. 1989, 1483-5.

- _____. Discurso en el homenaje a Antonio Pérez de la Mata (1 out. 1910). In: *Prosas completas*, op. cit., 1485-90.
- _____. Carta a Juan Ramón Jiménez (1912a). In: *Prosas completas*, op. cit., 1518-9.
- _____. Carta a José Ortega y Gasset (1912b). In: *Prosas completas*, op. cit.
- _____. *Campos de Castilla* (1907-17). Originalmente publicado em 1912, prefere-se, com o editor de suas *Obras completas*, indicar os anos em que suas composições foram escritas, antes e depois da publicação original, *Poesías completas*, vol. I, edição crítica de Oreste Macri, colaboração de Gaetano Chiappini. Madri: Espasa Calpe e Fundación Antonio Machado, 1989.
- _____. Biografía (começo de 1913). In: *Prosas completas*, op. cit., 1523.
- _____. Heterogeneidad del ser. Espacio y tiempo (dez. 1915). In: *Los complementarios*, op. cit.
- _____. *Poesías completas*, edição de 1917, “Mis poetas”. In: *Poesías completas*, vol. I, op. cit.
- _____. (Sem título) (1917 a), recolhido em *Los complementarios* (1912-26). In: *Prosas completas*, vol. II, op. cit.
- _____. Filosofía. Versos originales (1917 b), recolhido em *Los complementarios*, op. cit.
- _____. Prólogo a *Campos de Castilla* (1917 c). In: *Prosas completas*, op. cit.
- _____. Crítica literaria (s.d.), recolhido em *Los complementarios*, op. cit.
- _____. *Nuevas canciones* (1917-30). In: *Poesías completas*, vol. I, op. cit.
- _____. Carta a don Miguel de Unamuno (24 set. 1921). In: *Prosas completas*, op. cit., 1218-20.
- _____. Cocheros locos. In: *Los complementarios* (1912-26). In: *Prosas completas*, op. cit., 1173-4.
- _____. Sem título (2 out. 1923). In: *Los complementarios*, op. cit., 1289.
- _____. Política (5 ago. 1924). In: *Los complementarios*, *Prosas completas*, op. cit., 1316.
- _____. Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua (1931). In: *Prosa suelta*, *Prosas completas*, vol. II, op. cit., 1777-92.
- _____. Poética (1934). In: Gerardo Diego: *Poesía española contemporánea (1901-34)*, nova edição completa. Madri: Taurus, 1959.
- MANRIQUE, J. Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre. In: *Cancionero*. 4ª ed. CORTINA, A. (org.). Madri: Espasa-Calpe, 1960, 89-110.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Flor nueva de romances viejos* (1928). 16ª ed. Madri: Espasa-Calpe, 1959.
- MONTERO, L. G. El itinerario poético de Antonio Machado. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*, op. cit.
- MONTEIRO, M. C. Cf. NUÑEZ, C. F. P.
- NETHERSOLE, R. 1902, October 18-19. The limits of language. In: *A new history of German Literature*. WELLBERY, D. (org. chefe). Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 2004, 652-8.
- NUÑEZ, C. F. P. *Traduzibilidade: a tradução em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Catés, 2009.
- POLANYI, K. *The great transformation* (1944). Tradução de C. Malamoud: *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Paris: Gallimard,

1972.

- RIDRUEJO, D. El poeta rescatado. In: *El Escorial*, n. 1, Madri, 1941, 93-100.
- RODRÍGUEZ, M. *El intimismo en Antonio Machado. Alteración de perspectiva*. Madri: Visor Libros, 1998.
- SALINAS, P. *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952.
- _____. *Ensayos de literatura hispánica. Del "Cantar de mio Cid" a García Lorca* (1958). Madri: Aguilar Ediciones, 1961.
- SIMMEL, G. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen* (1917). In: *Gesamtausgabe*, vol. 16. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, 37-53.
- VILA-BELDA, R. *Antonio Machado, poeta del nimio*. Madri: Visor Libros, 2004.
- WELLBERY, D. A representação do sacrifício como fonte de fascinação. Anotações sobre a *Carta de Chandos* e a primeira poética de Hoffmansthal. Tradução em *Traduzibilidade: a tradução em perspectiva*, op. cit.

2. W. H. AUDEN

- ARENDDT, H. Remembering Wystan H. Auden. In: *W. H. Auden. A tribute* (1974). Nova York: Macmillan Publishing Co, 1975, 181-7.
- AUDEN, W. H. *Collected shorter poems*. Londres: Faber and Faber, 1950.
- _____. As it seemed to us. Resenha de *A little learning*, de Evelyn Waugh, e de *Beginning again*, de Leonard Woolf. In: *The New Yorker*, 3 abr. 1965, republicado em W. H. Auden: *Forewords and afterwords*. Seleção de Edward Mendelson. Nova York: Random House, 1973.
- _____. Making, knowing and judging. Conferência inaugural na Universidade de Oxford (11 jul. 1956). Incluído em *The Dyer's hand and other essays*, seleção de MENDELSON, E. Nova York: Vintage Books, 1989, 31-60.
- _____. *Collected poems* (1976). MENDELSON, E. (org.). Nova York: Vintage Books, 1991.
- BROOKS, C. *The well wrought urn. Studies in the structure of poetry*. Nova York: Harcourt Brace & World, Inc., 1947.
- FRASER, G. S. The career of W. H. Auden. In: *Vision and rhetoric: Studies in modern poetry* (1959), incluído em *Auden. A Collection of critical studies*. SPEARS, M. K. (org.). Nova Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964, 81-104.
- FULLER, J. *W. H. Auden. A commentary*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1998.
- GATO, M. V. de. *W. H. Auden: Outro tempo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- HECHT, A. *The hidden law. The poetry of W. H. Auden*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1993.
- HYNES, S. *The Auden generation. Literature and politics in England in the 1930s* (1976). Londres e Boston: Faber and Faber, 1979.
- ISHERWOOD, C. Some notes on Auden's early poetry (1937), republicado em *Auden. A collection of critical essays*, op. cit., 10-4.

- KERMODE, F. *History and value*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- OSBORNE, C. W. H. *Auden. The life of a poet* (1979). Nova York: M. Evans and Co, 1995.
- PAES, J. P. W. H. *Auden. Poemas*. Tradução e introdução de PAES, J. e MOURA, Jr, J. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SHERRY, N. *Conrad. The critical heritage*. Londres / Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- SIMMEL, G. Die Großstädte und das Geistesleben. Originalmente em *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung* (1903); republicado em *Gesamtausgabe, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, vol. 1, tomo 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995, 116-31.
- SLOTERDIJK, P. *Derrida, un égyptien. Le problème de la pyramide juive* (original em francês), 2006. Tradução de Evando Nascimento: *Derrida, um egípcio: o problema da pirâmide judia*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- SPEARS, M. K. *The poetry of W. H. Auden. The disenchanted island*. Nova York: Oxford University Press, 1963.
- _____. (org.): *Auden, a collection of critical essays*. Nova Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, op. cit.
- SPENDER, S. *In twentieth century* 3, julho 1932. Apud Beret E. Strong: *The poetic avant-garde. The groups of Borges, Auden, and Breton*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, 125.
- _____. W. H. Auden and his poetry. In: *The Atlantic monthly* (1953), reproduzido em *Auden. A collection of critical essays*, op. cit., 26-38.
- _____. *World within world. The autobiography of Stephen Spender* (1951). Nova York: St. Martin's Press, 1994.
- STRONG, B. E. *The poetic avant-garde. The groups of Borges, Auden, and Breton*, op. cit.

3. PAUL CELAN

- ABI-SÂMARA, R. *Quem sou eu, quem és tu*. Tradução, cf. GADAMER, H.-G. (1973).
- ALLEMAN, B. Zu Paul Celans beuem Gedichtband 'Atemwende' (1967), republicado em MEINECKE, D. (org.). *Über Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970, 194-7.
- ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie* (1970). Tradução de Artur Morão: *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BARRENTO, J. Fuga da morte. Tradução em *Sete rosas mais tarde*, ed. bilíngue, antologia. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BENN, G. Das moderne Ich (1919). In: *G. W. in acht Bänden, Essays und Aufsätze*. WELLERSHOFF, D. (org.). Wiesbaden: Limes Verlag, 1968, 569-84.
- _____. Probleme der Lyrik (1951). In: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Reden und Vorträge*. WELLERSHOFF, D. (org.). Wiesbaden: Limes Verlag, 1968, 1058-96.
- BIENEK, H. Narben unserer Zeit (1959), incluído em *Über Paul Celan*. MEINECKE, D. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970, 43-6.
- BOLLACK, J. (org.). *Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs*. Número especial da *Revue des Sciences Humaines*, 1991, 223, 3.

- _____. Le mont de la mort: le sens d'un rencontre entre Celan et Heidegger. In: *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*. Paris: Seuil, 1997.
- _____. Poésie contre poésie. Celan et la littérature. Paris: PUF, 2001.
- _____. L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan. Paris: PUF, 2003.
- CARONE, M. *A poética do silêncio*. João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CELAN, Todesfuge, *Mohn und Gedächtnis* (1952). In: *Paul Celan. Gesammelte Werke* (7 vols.). Beda Alemman e Stefan Reichert (orgs.). vol. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2000.
- _____. In memoriam Paul Éluard, *von Schwelle zu Schwelle* (1955). In: *Paul Celan. Gesammelte Werke*, vol. 1, op. cit.
- _____. Ansprache anlässlich der Entgegennahme der Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), republicado em *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988, 37-9.
- _____. *Tenebrae, Sprachgitter* (1959). In: *Paul Celan, Gesammelte Werke*, vol. 1, op. cit.
- _____. Gespräch im Gebirg (1959). In: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988, 23-29. Tradução brasileira de Vera Lins, "Conversa na montanha". In: *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, 35-9.
- _____. Landschaft mit Urnenwesen. In: *Atemwende* (1967), *Paul Celan. Gesammelte Werke*, vol. II, op. cit.
- _____. Fahlstimmig. In: *Lichtzwang* (1970), *Paul Celan. Gessammelt Work*, vol. 2, op. cit.
- CELAN-LESTRANGE, G. Carta de 26 set. 1955. In: *Correspondance, I, Lettres*. BADIOU, B. (org., com a colaboração de Eric Celan), 2 vols. Paris: Seuil, 2001.
- CENTENO, Y. K. Cf. BARRENTO, J.
- COSTA LIMA, L. *Mímesis e modernidade. Formas das sombras* (1980). 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)* (1993). 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, 249-407.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DYSON, F. The world on a string. In: *The New York review of books*, 13 mai. 2004, 16-19, republicado em *The scientist as rebel, The New York review of books*, com um adendo, Nova York, 2006, 213-27.
- FRIEDRICH, H. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburgo: Rowohlt, 1956.
- GADAMER, H.-G. *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Pauls Celans Gedichtfolge 'Atemkristall'* (1973, ed. revista e ampliada: 1986). Cito a tradução de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- HAAS, H. de. *Mohn und Gedächtnis*, republicado em MEINECKE, D. (org.), op. cit, 31-4.
- JANZ, M. Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1976.
- JENS, W. Nüchternheit und Präzision im Hymnos (1959), republicado em MEINECKE, D. (org.), op. cit.
- KAFKA, F. *Tagebücher, in der Fassung der Handschrift* (1951). Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Palley (orgs.). Frankfurt e Nova York: S. Fischer e Schocken Books,

1990.

- KELLETAT, A. Accessus zu Celans 'Sprachgitter', republicado em MEINECKE, D., op. cit.
- LEVI, P. *Le métier des autres* (1985), tradução do italiano por Martine Shruoffeneger. Paris: Gallimard, 1992.
- LEXER, M. *Mitteldeutsches Schenwörterbuch*. 4ª ed. Leipzig: Verlag Von S. Hirzel, 1891.
- LYON, J. K. Rinke und Celan. In: *Augumentum e silencio. International Paul Celan symposium*. COLIN, Amy D. (org.). Berlim e Nova York: Walter de Gruyter, 1987, 199-213.
- MEINECKE, W. *Über Paul Celan*. MEINECKE, D. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970.
- MEINECKE, D. *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*, Verlag Gehlen. Berlim, Zurique: Bad Homburg V. D. H., 1970b.
- MENNINGHAUS, W. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*. SHOAM e (WITTE B. orgs.). Berna, Frankkfurt, Nova York, Paris: Peter Lang, 1987, 81-96.
- PÖGGELER, O. Ach, die Kunst!, republicado em MEINECKE, D. (org.). op. cit., 77-94.
- _____. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Friburgo / Munique: Verlag Karl Alber, 1986.
- PRAWER, S. Paul Celan. In: *Essays on contemporary german literature. German men of letters*, vol. IV. KEITH-SMITH, B. (org.). Londres, 1964, 161-83.
- RASCENTE, M. Metaphora absurda. Linguaggio e realtà in Paul Celan. Milão: Franco Angeli, 2011.
- SCHOLZ, B. F. (org.). *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen e Basileia: Francke Verlag, 1998.
- SOLOMON, P. *Paul Celan. L'adolescencia d'un adieu* (1987). Tradução do romeno por D. Pujol. Castesnau-le-Lez: Climats, 1990.
- SZONDI, P. Eden. In: *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, 391-8.
- STEIN, P. Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. In: *Weimarer Beiträge*, 1996, 42, 485-508.
- STEINER, G. *After Babel. Aspects of language and translation*. Londres / Oxford / Nova York: Oxford University Press, 1975.
- WEINRICH, H. Kontraktionen (1968), republicado em MEINECKE, D., op. cit., 214-25.
- WINKLER, J.-M. Cf. BOLLACK, K., 1991.
- WÖGERBAUER, W. Cf. BOLLACK, J., 1991.
- WOLOSKY, S. Language mysticism. The negative way of language in Eliot, Beckett, and Celan. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.

4. SEBASTIÃO UCHOA LEITE: UM DEPOIMENTO

- ARRIGUCCI, D. O guardador de segredos. In: *O guardador de segredos. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 710-84.

LEITE, S. U. *Obra em dobras (1960-1988)*. Coleção Claro Enigma. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Como os livros aqui reunidos sempre referem aos anos em que foram compostos, a referência no texto ao ano particular do poema já indica a que livro ele pertence. Quando o poema referido não traz indicação do ano de sua feitura, sua datação é feita pelo livro em que aparece).

_____. *Cortes / toques (1983-1988)*. In: *Obra em dobras*, op. cit.

_____. *Isso não é aquilo (1979-1982)*. In: *Obra em dobras*, op. cit.

_____. *Dez exercícios numa mesa. Sobre o tempo e o espaço (1958-1962)*. In: *Obra em dobras*, op. cit.

NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma (1991), republicado em *A chave do poético*. PINHEIRO, V. S. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 158-73.

Bibliografia geral

- ADORNO, G. Editorisches Nachwort à *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970.
- ADORNO, T. W. Parataxis. In: *Noten zur Literatur III* (1965). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1971, 156-209.
- _____. *Ästhetische Theorie* (1970), citado quase sempre de acordo com a tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ALLEMAN, B. Zu Pal Celans beuem Gedichtband 'Atemwende' (1967), republicado em MEINECKE, D. (org.). *Über Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970, 194-7.
- ARAÚJO, L. *Mimesis-zero* e desejo: o sujeito a caminho. Inédito.
- ARENDT, H. *Men in dark times* (1955). Tradução de Denise Bottmann: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. Remembering W. H. Auden. In: *W. H. Auden. A tribute* (1974). Nova York: Macmillan Publishing Co, 1975, 181-7.
- ARISTÓTELES. *Tepi Poihtikhe*. Edição bilíngue, tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars poetica, 1993. Em cotejo com a tradução de R. Dupont-Roc e J. Lallot, edição bilíngue grego-francesa. Paris: Seuil, 1980.
- _____. *Física*. Tradução de R. Hardie e R. K. Gaye. In: *The complete works of Aristotle, The revised Oxford translation*. BARNES, J. (org.), vol. 1. NJ: Princeton University Press, 1984, volume 1, 315-446.
- _____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de W. D. Ross, revisada por J. O. Urmson. In: *The complete works of Aristotle, op. cit.*, vol. 2, pp.1728-1867.
- _____. *Metafísica*, Livro Z. Edição bilíngue. REALE, G. (introd., org. e comentários). Tradução de Marcelo Perine. Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de B. Jowett. In: *The complete works of Aristotle, op. cit.*, vol. 2, 1986-2129.
- _____. *Órganon*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2005.
- _____. Tópicos, in *Órganon*, trad. citada.
- ARRIGUCCI, D. O guardador de segredos. In: *O guardador de segredos. Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 710-84.
- AUDEN, W. H. *Collected shorter poems*. Londres: Faber and Faber, 1950.
- _____. As it seemed to us. Resenha de *A little learning*, de Evelyn Waugh, e de *Beginning again*, de Leonard Woolf. In: *The New Yorker*, 3 abr. 1965, republicado em W. H. Auden:

- Forewords and afterwords*. Seleção de Edward Mendelson. Nova York: Random House, 1973.
- _____. Making, knowing and judging. Conferência inaugural na Universidade de Oxford (11 jul. 1956). Incluído em *The Dyer's hand and other essays*, seleção de MENDELSON, E. Nova York: Vintage Books, 1989, 31-60.
- _____. *Collected poems* (1976). MENDELSON, E. (org.). Nova York: Vintage Books, 1991.
- AUERBACH, E. Baudelaires *Fleurs du mal* und das Erhabene (1950). In: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Berna e Munique: A. Franck Verlag, 1967, 275-90. Tradução de TITAN JR, S. e MARIANI DE MACEDO, J. M.: *As flores do mal* e o sublime. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2007.
- AUSTIN, J. B. *How to do things with words* (1962). Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho: *Quando dizer é fazer — Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990; ed. cit.: Londres / Oxford / Nova York: Orford University Press, 1976.
- BANDY, W. T. *Baudelaire judged by his contemporaries* (1845-57), Institute of French Studies, Nova York: Columbia University, 1933.
- BARASH, J. A. *Heidegger et son siècle. Temps de l'Être, temps de l'histoire*. Paris: PUF, 1995.
- BARRENTO, J. Fuga da morte. Tradução em *Sete rosas mais tarde*, ed. bilíngue, antologia. Lisboa: Cotovia, 1996.
- BATES, D. Crisis between the wars: Derrida and the origins of undecidability, *Representations*, Spring, 2005, nº 90, 1-27.
- BAUDELAIRE, C. La modernité. In: *Le peintre de la vie moderne* (1868), *Oeuvres complètes*, texto estabelecido e anotado por Y.-G. Le Dantec. Paris: Pléiade, Gallimard, 1954, 881-920.
- _____. L'art mnémonique. In: *Le peintre de la vie moderne* (1868), op. cit.
- BENJAMIN, W. Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. Dichtermut — Blödigkeit (1914-5), republicado em *Frühe Arbeiten zur Bildungs und Kulturkritik*. GS, vol. II-1, *Aufsätzen, Essays, Vorträge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977, 105-26.
- _____. Über das mimetische Vermögen (1933). In: *Gesammelte Schriften*, 210-3, op. cit.
- _____. Vereidigter Bücherrevisor. In: *Einbahnstraße* (1928), *Gesammelte Werke*. REXROTH, T. (org.), vol. IV-1, op. cit.
- _____. Zum Bilde Prousts (ca. 1929). In: *Gesammelte Schriften. Aufsätze, Essays, Vorträge*. TIEDEMANN, R. e SCHWEPPENHÄUSER (orgs.), Suhrkamp A. M., 1977, II. 1, 310-24.
- _____. Über einige Motive bei Baudelaire (1939). In: GS, vol. I-2. TIEDEMANN, R. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1980, 605-53.
- _____. Über eine Motive bei Baudelaire (1939). In: *Gesammelte Werke*, TIEDEMANN, R.; SCHWEPPENHÄUSER (orgs), vol. I-2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENN, G. Das moderne Ich (1919). In: *G. W. in acht Bänden, Essays und Aufsätze*. WELLERSHOFF, D. (org.). Wiesbaden: Limes Verlag, 1968, 569-84.
- _____. Probleme der Lyrik (1951). In: *Gesammelte Werke in acht Bänden, Reden und Vorträge*. WELLERSHOFF, D. (org.). Wiesbaden: Limes Verlag, 1968, 1058-96.
- BERARDINELLI, A. Baudelaire em prosa (1989), introdução da trad. italiana do *Spleen de Paris*, de Baudelaire, incluído em português na versão ampliada e organizada por Maria

- Betânia Amoroso de *La poesia verso la prosa*, 1994: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 43-57.
- _____. Quatro tipos de obscuridade (1991), incluído em *Da poesia à prosa*, op. cit.
- _____. As fronteiras da poesia, incluído em *Da poesia à prosa*, op. cit.
- BERCEO, G. de. *Milagros de Nuestra Señora*, versão de Daniel Devoto. Valencia: Editorial Castalia, 1957.
- BIENEK, H. Narben unserer Zeit (1959), incluído em *Über Paul Celan*. MEINECKE, D. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970, 43-6.
- BLUMENBERG, H. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1998.
- _____. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: *Nachahmung und Illusion*, colóquio de Giessen, junho 1963, JAUSS, H. R. (org.). Wilhelm Fink Verlag (1964), 2ª ed., 1969.
- _____. 'Nachahmung der Natur'. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen (1957). Cito a reedição em *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Seleção e posfácio de Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2001, 9-46. Tradução de Luiz Costa Lima em *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1910, 87-135.
- _____. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1998.
- _____. *Theorie der Unbegrifflichkeit*. A. Haverkamp (ed.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- BOLLACK, J. Le mont de la mort: le sens d'un rencontre entre Celan et Heidegger. In: *La Grèce de personne. Les mots sous le mythe*. Paris: Seuil, 1997.
- _____. (org.). *Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs*. Número especial da *Revue des Sciences Humaines*, 1991, 223, 3.
- _____. Poésie contre poésie. Celan et la littérature. Paris: PUF, 2001.
- _____. L'écrit. Une poétique dans l'oeuvre de Celan. Paris: PUF, 2003.
- BORCH-JACOBSEN, M. *Le sujet freudien*. Paris: Flammarion, 1982.
- BROCH, H. *Hoffmansthal und seine Zeit* (1975), trad., organiz. e introd. de M. Steinberg: *Hugo von Hoffmansthal and his time. The European imagination, 1860-1920*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1984.
- BROOKS, C. *The well wrought urn. Studies in the structure of poetry*. Nova York: Harcourt Brace & World, Inc., 1947.
- BUBNER, R. Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989.
- _____. Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik. In: *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1989, 9-51.
- BURKE, K. The rhetoric of Hitler's 'battle'. In: *The philosophy of literary form* (1941). Ed. cit.: Nova York: Vintage Books, 1961, 164-89.
- CABAÑAS, J. R. Introdução à *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), 2 tomos. México D. F.: Editorial Porrúa, 1977, 7-36.
- CAGE, J. Cf. PERLOFF, N.
- CAHN, M. Subversive mimesis: T. W. Adorno and the modern impasse of critique. In: *Mimesis in contemporary theory*, vol. 1. The literary and philosophical debate. SPARIOSU,

- M. (org.). Philadelphia / Amsterdam: John Benjamin Publish. Comp., 1984, 27-64.
- CAMPOS, A. de. *Poetamenos* (1953). In: *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. Cf. SCHNAIDERMAN, B.
- CAMPOS, H. de. Pós-utopia: a poesia da presentidade. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- _____. A linguagem do Iauretê. In: *Metalinguagem* (1967); 4ª ed. revista e ampliada: *Metalinguagem & outras linguagens*. São Paulo: Perspectiva, 1992, 57-63.
- CARAVAGGI, G. La evolución poética de Antonio Machado en los años de Baeza. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*. AUBERT (org.). Madri: Casa de Velázquez, 1994, 85-94.
- CARONE, M. *A poética do silêncio*. João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARROLL, D. Representation of the end(s) of history: dialectics and fiction, *Yale French studies*, n. 59, New Haven, 1980.
- CARTER, A. E. *Baudelaire et la critique française (1868-1917)*. Columbia: University of South Carolina, 1963.
- CASTILLO, B. D. del. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632), 2 tomos. México D. F.: Editorial Porrúa, 1977.
- CELAN, Todesfuge, *Mohn und Gedächtnis* (1952). In: *Paul Celan. Gesammelte Werke* (7 vols.). Beda Alemman e Stefan Reichert (orgs.). vol. 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2000.
- _____. In memoriam Paul Éluard, *von Schwelle zu Schwelle* (1955). In: *Paul Celan. Gesammelte Werke*, vol. 1, op. cit.
- _____. Ansprache anlässlich der Entgegennahme der Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), republicado em *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988, 37-9.
- _____. *Tenebrae, Sprachgitter* (1959). In: *Paul Celan, Gesammelte Werke*, vol. 1, op. cit.
- _____. Gespräch im Gebirg (1959). In: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988, 23-29. Tradução brasileira de Vera Lins, “Conversa na montanha”. In: *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, 35-9.
- _____. Landschaft mit Urnenwesen. In: *Atemwende* (1967), *Paul Celan. Gesammelte Werke*, vol. II, op. cit.
- _____. Fahlstimmig. In: *Lichtzwang* (1970). *Paul Celan. Gesammelte Werke*, vol II, op. cit.
- _____. Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961). In: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1988, 40-62.
- CELAN-LESTRANGE, G. Carta de 26 set. 1955. In: *Correspondance*, I, *Lettres*. BADIOU, B. (org., com a colaboração de Eric Celan), 2 vols. Paris: Seuil, 2001.
- CENTENO, Y. K. Cf. BARRENTO, J.
- CERNUDA, L. *Estudios sobre poesia española contemporánea*. Madri-Bogotá: Ediciones Guadarrama, 1957.
- COSERIU, E. Sistema, norma y habla (1952), republicado em *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Madri: Editorial Gredos, 1967, 11-113.
- COSTA LIMA, L. *Mímesis e modernidade. Formas das sombras* (1980). 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

- _____. Representação social e *mimesis*. In: *Dispersa demanda. Ensaio sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1981, 216-36.
- _____. *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)* (1993). 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005, 249-407.
- _____. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Zwischen Realismus und Figuration: Auerbachs dezentrierter Realismus*. In: *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. TRIML, M. e BARCK, K. (orgs.) . Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007, 255-67.
- DERRIDA, J. *De la grammatologie* (1967), tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro: *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *La pharmacie de Platon* (1968), republicado em *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, 79-213.
- _____. *La double séance* (1970), republicado em *La dissémination*. Paris: Seuil, 215-346.
- _____. *La mythologie blanche* (1971), republicado em *Marges de la philosophie*, Paris: Seuil, 1972.
- _____. *Force de loi* (1994), tradução de Leyla Perrone Moysés: *Força de lei*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIEGO, G. *Poesía española contemporánea (1901-34), (1934)*, nova edição. Madri: Taurus, 1959.
- DODDS, E. R. *Pagan and Christian in an age of anxiety* (1965). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DUARTE, Rodrigo A. de P. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo: Edições Loyola, , 1993.
- DUCROT, O. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (1972), tradução de A. J. Massano et al.: *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, s.d.
- DURKHEIM, É. *De quelques formes primitives de classification* (1903), republicado em Marcel Mauss: *Oeuvres*, vol. II. Paris: Minuit, 1969.
- DYSON, F. *The fabric of the cosmos: space, time, and the texture of reality* by Brian Greene. In: *New York review of books*, 13 mai. 2004, 16-9. Republicado com o título “The world on a string” em *The scientist as rebel, The New York Review of Books*, New York, 2006, 213-27.
- ELIOT, T. S. *Hamlet and his problems* (1919), republicado em *The sacred wood. Essays on poetry and criticism* (1920). Londres / Nova York: Methuen — Barnes & Noble, 1964.
- ESCOUBAS, É. Hölderlin et Walter Benjamin: l’abstraction lyrique. In: *L’Herne. Hölderlin*. Paris: Éd. de l’Herne, 1989, 489-99.
- FIEDLER, K. *Wirklichkeit und Kunst. Drei Bruchstücke*. BOEHM, G. (org.). Munique: Wilhelm Fink Verlag, vol. II, 107-93.
- FINE, G. A. e SMITH, G. W. H. (orgs.). *Erving Goffman*, 3 vols. Londres: Sage Publications, 2000.
- FOUCAULT, M. *Lordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971.

- FOUCAULT, M. *L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*. GROS, F. (org.). Paris: Gallimard / Seuil, 2001.
- FRASER, G. S. The career of W. H. Auden. In: *Vision and rhetoric: Studies in modern poetry* (1959), incluído em *Auden. A Collection of critical studies*. SPEARS, M. K. (org.). Nova Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1964, 81-104.
- FREUD, S. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). In: *GW*, vol. 5: *Werke aus den Jahren 1904-1905*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1942.
- FRIEDRICH, H. *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburgo: Rowohlt, 1956.
- FROMENT-MEURICE, M. *C'est à dire. Poétique de Heidegger*. Paris: Galilée, 1996.
- FULLER, J. W. H. *Auden. A commentary*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1998.
- GADAMER, H.-G. *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Pauls Celans Gedichtfolge 'Atemkristall'* (1973, ed. revista e ampliada: 1986). Cito a tradução de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.
- GATO, M. V. de. *W. H. Auden: Outro tempo*, tradução. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.
- GEHLEN, A. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* (1960). 3ª ed., ampliada. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1986.
- GIRARDOT, R. G. *Poesia y prosa en Antonio Machado*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.
- _____. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* (1987), ed. corrigida e aumentada. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. *Lírica y filosofía en Antonio Machado*. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*, op. cit., 117-32.
- GOLDSTEIN, H. D. Mimesis and catharsis reexamined, *The Journal of Esthetics and Art Criticism*, vol. 24, n. 4, 567-77.
- GULLÓN, R. Antonio Machado, modernista. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*, op. cit., 23-69.
- GUMBRECHT, H. U. *Stimmungen lesen. Über die verdeckte Wirklichkeit von Literatur*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2010a.
- _____. *Lento presente. Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Prólogo de José Luis Villacañas. Madri: Escolar y Mayo Editores, 2010b.
- _____. *Unsere breite Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2010c.
- HAAR, M. Heidegger et le Dieu de Hölderlin. In: *L'Herne. Hölderlin*, op. cit., 503-11.
- HAAS, H. de. *Mohn und Gedächtnis*, republicado em MEINECKE, D. (org.), op. cit, 31-4.
- HABERMAS, J. *Der philosophischen Diskurs der Moderne: zwölf Vorlesungen* (1985). Tradução de F. Lawrence: *The philosophical discourse of modernity. Twelve lectures*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1987.
- HAMBURGER, M. *The truth of poetry: tensions in modernity poetry since Baudelaire* (1970). Tradução de Alípio Correia de Franca Neto: *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HECHT, A. *The hidden law. The poetry of W. H. Auden*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1993.
- HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit* (1927). 16ª ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.

- _____. GA 39: *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein", curso do inverno de 1934-5* (1980). ZIEGLER, S. (org.). Tradução de F. Fédier e J. Hervier: *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Paris: Gallimard, 1988.
- HEIDEGGER, M. Der Ursprung des Kunstwerks (1935-6). In: *Holzwege* (1950). 7ª ed. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1994, 1-74.
- _____. GA 65: *Beiträge zur Philosophie. (Vom Ereignis), curso de 1936-8*. 3ª ed. HERRMANN, F.-W. von (org.). Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2003.
- _____. GA 45: *Grundfragen der Philosophie Ausgewählte Probleme der Logik, curso de inverno de 1937-8*. HERMANN, F.-W. von (org.). Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1984.
- _____. *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* (1936), republicado em *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. (1944), 2ª ed. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1951, 31-45.
- _____. *Heimkunft / An die Verwandten* (1943), republicado em *Erläuterungen...*, op. cit., 13-30.
- _____. "Vorwort" a *Erläuterungen...*, op. cit.
- _____. ... *dichterisch wohnt der Mensch...* (1951), republicado em *Vorträge und Aufsätze* (1954). 11ª ed. Stuttgart: Klett-Cotta, 2009, 181-98.
- _____. *Wer ist Nietzsches Zarathustra?* (1953a), republicado em *Vorträge und Aufsätze*, op. cit., 97-122.
- _____. *Einführung in die Metaphysik* (1953b). 5ª ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1987.
- _____. Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger, em 23 de setembro de 1966, *Der Spiegel*, transcrita em GA 16, *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (1910-76), Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000, 652-83.
- HERDER, J. G. *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft* (1784). In: *Werke*, vol. 8 [*Schriften zu Literatur und Philosophie* (1792-1800)]. URMSCHER, H. D. (org.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, 305-640.
- HOFFMANSTHAL, H. von. Ein Brief (1902). In: *Gesammelte Werke in 10 Bände*, vol. 7. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, 1979. Cito a tradução de Carlinda Fregale Pate Nuñez, in: NUÑEZ, C. F. P.; MONTEIRO, C. *Traduzibilidade: a tradução em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Catés, 2009, 89-97.
- HOFMANN, W. *Die gespaltene Moderne*. Munique: Verlag C. H. Beck, 2004.
- HÖLDERLIN, F. *Werke und Briefe*. BEISSNER, F. e SCHMIDT, J. (orgs.), 3 volumes. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1969.
- _____. Anmerkungen zur Antigonä. In: *Werke und Briefe*, vol. 2, 783-90, op. cit. Trad. bras. de Márcia C. de Sá Cavalcanti e Antonio Abranches. In: DASTUR, F. *Friedrich Hölderlin. Reflexões. Seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. (Indica-se a página da edição alemã, seguida da correspondente na tradução brasileira.)
- HYNES, S. *The Auden generation. Literature and politics in England in the 1930s* (1976). Londres e Boston: Faber and Faber, 1979.
- ISHERWOOD, C. Some notes on Auden's early poetry (1937), republicado em *Auden. A collection of critical essays*, op. cit., 10-4.

- JANZ, M. Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1976.
- JENS, W. Nuchternheit und Präzision im Hymnos (1959), republicado em MEINECKE, D. (org.), op. cit.
- KAFKA, F. *Tagebücher, in der Fassung der Handschrift* (1951). Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Palley (orgs.). Frankfurt e Nova York: S. Fischer e Schocken Books, 1990.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. 5ª ed. Tradução de Manuela Pinto de Souza. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, em cotejo com o original, *Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe* (1781), vols. III-IV. WEISCHED, W. (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1974.
- _____. *Kritik der Urteilskraft, in Schriften zue Ästhetik und Naturphilosophie*, vol. III. FRANK. M. e ZANETTI, V. (orgs.). Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1996, 479-880.
- KELKEL, A. L. *La légende de l'ètre. Langage et poésie chez Heidegger*. Paris: J. Vrin, 1980.
- KELLETAT, A. Accessus zu Celans 'Sprachgitter', republicado em MEINECKE, D., op. cit.
- KERMODE, F. *History and value*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- KOMMERELL, M. Carta a M. Heidegger, de 29 de julho, 1942. In: *Max Kommerell: Briefe und Aufzeichnungen 1919-1994*. Tradução em *Le chemin poétique de Hölderlin*, trad. e pref. de D. Le Buhan e E. de Rubercy. Paris: Éditions Aubier, 1989, 111-6.
- _____. Vom Wesen des lyrischen Gedichts. In: *Gedanken über Gedichte* (1943). 3ª ed. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1968.
- KUSPIT, D. *The end of art*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- LACOUÉ-LABARTHE, P. *La fiction du politique*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1987.
- _____. *La poésie comme expérience*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1997, 13-58.
- LAFORGUE, J. *Poésies*. 6ª ed. Paris: Mercure de France, 1912.
- LAPLANCHE, J. Verbete "Libido". In: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1971.
- LEITE, S. U. *Obra em dobras (1960-1988)*. Coleção Claro Enigma. São Paulo: Duas Cidades, 1988. (Como os livros aqui reunidos sempre referem aos anos em que foram compostos, a referência no texto ao ano particular do poema já indica a que livro ele pertence. Quando o poema referido não traz indicação do ano de sua feitura, sua datação é feita pelo livro em que aparece.)
- _____. *Cortes / toques* (1983-1988). In: *Obra em dobras*, op. cit.
- _____. *Isso não é aquilo* (1979-1982). In: *Obra em dobras*, op. cit.
- _____. *Dez exercícios numa mesa. Sobre o tempo e o espaço* (1958-62). In: *Obra em dobras*, op. cit.
- LEVI, P. *Le métier des autres* (1985), tradução do italiano por Martine Shruoffeneger. Paris: Gallimard, 1992.
- LEXER, M. *Mitteldeutsches Schenwörterbuch*. 4ª ed. Leipzig: Verlag Von S. Hirzel, 1891.
- LOTMAN, I. *Struktura Khudozestvenogo Teksta* (1970). Trad. por Anne Fournier, B. Kreise, È. Malleret e J. Yong, sob a direção de Henri Meschonnic: *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
- LUKÁCS, G. Prefácio a *A modern drama fejlödésék története* [História do desenvolvimento do drama moderno] (1912), tradução italiana in: *Scritti di sociologia della letteratura*. Milão:

- Sugar Editore, s.d. 75-9.
- LYON, J. K. Rinke und Celan. In: *Augumentum e silencio. International Paul Celan symposium*. COLIN, Amy D. (org.). Berlim e Nova York: Walter de Gruyter, 1987, 199-213.
- MACHADO, A. Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz (2 mai. 1908). In: *Prosas completas*. Vol. II. Edição crítica de Oreste Macrì, colaboração de Gaetano Chiappini. Madri: Espasa Calpe e Fundación Antonio Machado. 1989, 1483-5.
- _____. Discurso en el homenaje a Antonio Pérez de la Mata (1 out. 1910). In: *Prosas completas*, op. cit., 1485-90.
- _____. Carta a Juan Ramón Jiménez (1912a). In: *Prosas completas*, op. cit. 1518-9.
- _____. Carta a José Ortega y Gasset (1912b). In: *Prosas completas*, op. cit.
- MACHADO, A. *Campos de Castilla* (1907-17). Originalmente publicado em 1912, prefere-se, com o editor de suas *Obras completas*, indicar os anos em que suas composições foram escritas, antes e depois da publicação original, *Poesías completas*, vol. I, edição crítica de Oreste Macrì, colaboração de Gaetano Chiappini. Madri: Espasa Calpe e Fundación Antonio Machado, 1989.
- _____. Biografía (começo de 1913). In: *Prosas completas*, op. cit., 1523.
- _____. Heterogeneidad del ser. Espacio y tiempo (dez. 1915). In: *Los complementarios*, op. cit.
- _____. *Poesías completas*, edição de 1917, “Mis poetas”. In: *Poesías completas*, vol. I, op. cit.
- _____. Sem título (2 out. 1923). In: *Los complementarios*, op. cit., 1289.
- _____. (Sem título) (1917 a), recolhido em *Los complementarios* (1912-26). In: *Prosas completas*, vol. II, op. cit.
- _____. Filosofía. Versos originales (1917 b), recolhido em *Los complementarios*, op. cit.
- _____. Prólogo a *Campos de Castilla* (1917 c). In: *Prosas completas*, op. cit.
- _____. Crítica literária s.d., recolhido em *Los complementarios*, op. cit.
- _____. *Nuevas canciones* (1917-30). In: *Poesías completas*, vol. I, op. cit.
- _____. Carta a don Miguel de Unamuno (24 set. 1921). In: *Prosas completas*, op. cit., 1218-20.
- _____. Cocheros locos. In: *Los complementarios* (1912-26). In: *Prosas completas*, op. cit., 1173-4.
- _____. Política (5 ago. 1924). In: *Los complementarios*, *Prosas completas*, op. cit., 1316.
- _____. Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua (1931). In: *Prosa suelta*, *Prosas completas*, vol. II, op. cit., 1777-92.
- _____. Poética (1934). In: DIEGO, G. *Poesía española contemporánea (1901-1934)*, nova edição completa. Madri: Taurus, 1959.
- MAGALHÃES PINTO, A. Provocar a mimesis. In: seção “Estado crítico”, revista on-line *Sibila*, 3 de novembro de 2010.
- MALLARMÉ, S. Crise de vers (1886-92-96), tradução e apresentação de Fernando Scheibe. In: *Divagações. Stéphane Mallarmé*. Florianópolis: Editora UFSC, 2010, 157-67.
- MAN, de: Lyric and modernity. In: *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, ed. Revisada. Introdução de Wlad Godzich. Minn.: University of Minnesota Press, 1983.

- MANRIQUE, J. *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*. In: *Cancionero*. 4ª ed. CORTINA, A. (org.). Madri: Espasa-Calpe, 1960, 89-110.
- MAQUIAVEL, N. *Il Principe (1532)*, in *Tutte le opere*. MARTELLI, M. (org.). Florença: Sansoni Editore, 1992, 257-98.
- MARQUARD, O. Kant und die Wende zur Ästhetik (1960), republicado em *Aesthetica und Anesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn — Munique — Viena — Zurique: Ferdinand Schöningh, 1989, 21-34.
- MARX, K. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), Livro I, # 4. In: *Werke*, vol. 23. Berlim: Dietz Verlag, 1977, 85-98.
- MAUSS, M. Cf. DURKHEIM, É.
- MEIER, C. *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (1980). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- MEINECKE, D. *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts*. Berlim, Zurique: Verlag Gehlen, Bad Homburg V. D. H., 1970b.
- MEINECKE, W. *Über Paul Celan*. MEINECKE, Dietlind (org.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970.
- MENDIOLA, A. *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica* (1991), primeira reimpressão. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- MENÉNDEZ Pidal, R. *Flor nueva de romances viejos* (1928). 16ª ed. Madri: Espasa-Calpe, 1959.
- MENKE, C. *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (1988), tradução de Neil Salomon: *The Sovereignty of art. Aesthetic negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1999.
- MENNINGHAUS, W. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie. In: *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*. SHOAM C. e WITTE B. (orgs.). Berna, Frankkkfurt, Nova York, Paris: Peter Lang, 1987, 81-96.
- MERLEAU-PONTY, M. Note sur Machiavel. In: *Signes*. Paris: Gallimard, 1960, 267-83.
- MESSINGER, S. L, com Sampson, H. e Towne, R. D. Life as theater: some notes on the dramaturgic approach to social reality. In: *Erving Goffman*. FINE, G. A. e SMITH, G. W. H. (orgs.). Londres: Sage Publications, 2000, vol. II, 213-24.
- MONTERO, L. G. El itinerario poético de Antonio Machado. In: *Antonio Machado hoy (1939-89)*, op. cit.
- MONTEIRO, M. C. Cf. NUÑEZ, C. F. P.
- NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura. "Notas" de literatura e filosofia nos textos da desconstrução* (1999). Rio de Janeiro: EDUFF, Niterói, 2001.
- NELSON, W. *Fact or fiction. The dilemma of the renaissance storyteller*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.
- NETHERSOLE, R. 1902, October 18-19. The limits of language. In: *A new history of German Literature*. WELLBERY, D. (org. chefe). Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 2004, 652-8.
- NICHOLSEN, S. W. *Exact imagination, late work. On Adorno's Aesthetics*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1997.

- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma (1991), republicado em *A clave do poético*. PINHEIRO, V. S. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 158-73.
- NUÑEZ, C. F. P. *Traduzibilidade: a tradução em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Catés, 2009.
- OSBORNE, C. W. H. *Auden. The life of a poet* (1979). Nova York: M. Evans and Co, 1995.
- PAES, J. P. W. H. *Auden. Poemas*. Tradução e introdução de PAES, J. e MOURA, Jr, J. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PAZ, O. Stéphane Mallarmé: o soneto em ix (1968). In: *Signos em rotação*. LAFER, C. e CAMPOS, H. (orgs.). Tradução de S. U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PERLOFF, M. Introduction: the sound of poetry / the poetry of sound. In: PERLOFF, M.; DWORKIN, C. *The sound of poetry / The poetry of sound*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2009.
- PERLOFF, N. Sound poetry and the musical avant-garde: a musicologist's perspective. In: *The sound of poetry / The poetry of sound*, op. cit., 97-117.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vol. v. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.
- _____. *Filebo*. Tradução (ligeiramente modificada) de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vol. VIII. Belém: Universidade Federal do Pará, 1974.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. In: *Diálogos*, vols. VI-VII, Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.
- _____. *Le sophiste*. Tradução de Nestor Cordero. Paris: GF — Flammarion, 1993.
- PREMINGER, A. (org.), WARNKE, F. J. e HARDISON, Jr, O. B. (orgs. assoc.), *Poetry and poetics, Princeton encyclopaedia of*: edição ampliada. Londres e Basingstoke: Macmillan Press, 1974.
- PÖGGELER, O. Ach, die Kunst!, republicado em MEINECKE, D. (org.). op. cit., 77-94.
- _____. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Friburgo / Munique: Verlag Karl Alber, 1986.
- POLANYI, K. *The great transformation* (1944). Tradução de C. Malamoud: *La grande transformation. Aux origines politiques et économiques de notre temps*. Paris: Gallimard, 1972.
- PONTALIS, J.-B. Cf. LAPLANCHE, J.
- PRAWER, S. Paul Celan. In: *Essays on contemporary german literature. German men of letters*, vol. IV. KEITH-SMITH, B. (org.). Londres: 1964, 161-83.
- RASCENTE, M. Metaphora absurda. *Linguaggio e realtà in Paul Celan*. Milão: Franco Angeli, 2011.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- _____. *Temps et récit*, tomo I. Paris: Seuil, 1983.
- RIDRUEJO, Dionisio. El poeta rescatado. In: *El Escorial*, n. 1, Madri, 1941, 93-100.
- RODRÍGUEZ, M. *El intimismo en Antonio Machado. Alteración de perspectiva*. Madri: Visor Libros, 1998.
- ROSEN, C. Should we adore Adorno? In: *New York review of books*, 24 out. 2002.
- ROUBAUD, J. Prelude: poetry and orality. In: *The sound of poetry / The poetry of sound*, op. cit., 18-25.
- SAFATLE, V. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

- SALINAS, P. *Jorge Manrique o tradición y originalidad* (1947). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1952.
- _____. *Ensayos de literatura hispánica. Del "Cantar de mio Cid" a García Lorca* (1958). Madrid: Aguilar Ediciones, 1961.
- SAMPSON, H. Cf. MESSINGER, S. L.
- SAUSSURE, F. de. *Cours de linguistique générale*. Redação de C. Bally e A. Sechaye, com a colaboração de A. Redlinger (1915). Paris: Payot, 1965.
- SCHLEGEL, F. Einleitung, *Geschichte der europäischen Literatur* (1803-4). BEHLER, E. (org.). In: SCHLEGEL, F.: *Kritische Ausgabe seiner Werke*, vol. XI. Munique, Paderborn, Viena, Zúrique: Verlag Ferdinand Schöningh e Thomas-Verlag, 1958.
- _____. Athenäum Fragmente (1798). In: *Kritische Ausgabe*. EICHNER, H. (org.), vol. II. Munique / Paderborn / Viena / Zúrique: Verlag F. Schöningh, Thomas-Verlag, 1967.
- SCHMITT, A. Mimesis bei Aristoteles und in der Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit. In: *Mimesis und Simulation*. KABLITS, A. e NEUMANN, G. (orgs.). Rombach GmbH Druck und Verlagshaus, Rombach, 1998, 17-53. Tradução de Luiz Costa Lima em *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, 137-89.
- SCHMITT, C. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* (1922). 8ª ed. Berlin: Duncker & Humblot, 2004.
- SCHNAIDERMAN, B.; CAMPOS, A. de; CAMPOS, H de. (orgs. e tradutores). *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SCHOLZ, B. F. (org.). *Mimesis. Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen e Basileia: Francke Verlag, 1998.
- SCHORSKE, C. *Thinking with history. Exploration in the passage to modernism*. Princeton, Nova Jersey: Princeton University Press, 1998.
- SCHUHL, M. *Platon et l'art de son temps (Arts plastiques)*. Paris: PUF, 1952.
- SHAKESPEARE, W. *Sonetos*. Edição bilíngue, tradução e notas de WANDERLEY, J. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- SHERRY, N. *Conrad. The critical heritage*. Londres / Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- SIMMEL, G. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen* (1917). In: *Gesamtausgabe*, vol. 16. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, 37-53.
- _____. Die Großstädte und das Geistesleben. Originalmente em *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung* (1903); republicado em *Gesamtausgabe, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, vol. 1, tomo 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1995, 116-31.
- SISCAR, M. *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*. Paris, Montréal: L'Harmattan, 1998.
- SLOTERDIJK, P. *Derrida, un égyptien. Le problème de la pyramide juive* (original em francês), 2006. Tradução de Evando Nascimento: *Derrida, um egípcio: o problema da pirâmide judia*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- _____. *Le problème de la pyramide juive* (original em francês), (2006). Trad. de Evando Nascimento. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.
- SOLOMON, P. *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu* (1987). Tradução do romeno por D. Pujol. Castesnou-le-Lez: Climats, 1990.

- SPARIOSU, M. Mimesis and contemporary French theory. In: *Mimesis in contemporary theory*, vol. 1: *The literary and philosophical debate*. SPARIOSU, M. (org.). Philadelphia / Amsterdam: John Benjamins Publish. Company, 1984, 65-108.
- SPEARS, M. K. *The poetry of W. H. Auden. The disenchanted island*. Nova York: Oxford University Press, 1963.
- _____. (org.): *Auden, a collection of critical essays*. Nova Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, op. cit.
- SPENDER, S. In *twentieth century* 3, julho 1932. Apud Beret E. Strong: *The poetic avant-garde. The groups of Borges, Auden, and Breton*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997, 125.
- _____. W. H. Auden and his poetry. In: *The Atlantic monthly* (1953), reproduzido em *Auden. A collection of critical essays*, op. cit., 26-38.
- _____. *World within world. The Autobiography of Stephen Spender* (1951). Nova York: St. Martin's Press, 1994.
- STAIGER, E. *Grundbegriffe der Poetik* (1946). 3ª ed. Zurique: Atlantis Verlag, 1956.
- STEIN, P. Darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. In: *Weimarer Beiträge*, 1996, 42, 485-508.
- STEINER, G. *After Babel. Aspects of language and translation*. Londres / Oxford / Nova York: Oxford University Press, 1975.
- STERZI, E. Todos os sons, sem som. In: *Sobre Augusto de Campos*. SÜSSEKIND, F; CASTAÑON GUIMARÃES, J. (orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, 95-115.
- STRONG, B. E. *The poetic avant-garde. The groups of Borges, Auden, and Breton*, op. cit.
- SZONDI, P. Eden. In: *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, 391-8.
- TAMINIAUX, J. L'art dans l'ontologie fondamentale élargie. In: *Art et événement. Spéculation et jugement des grecs à Heidegger*. Paris: Belin, 2005, 90-100.
- _____. *La Conférence de 1935*. In: *Art et événement*, op. cit., 145-179.
- _____. *Lectures de l'ontologie fondamentale. Essais sur Heidegger*. Grenoble: Jérôme Millon, 1995.
- TIEDEMANN, R. Cf. ADORNO, G. Editorisches Nachwort à *Ästhetische Theorie*.
- TOWNE, R. D. Cf. MESSINGER, S.L.
- VAIHINGER, H. *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus* (2ª ed.: 1913); ed. cit.: Aalen: Scientia Verlag, 1986. Enquanto este livro esteve em composição, apareceu a tradução em português de Johannes Kretschmer: *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011.
- VALÉRY, P. Discours sur l'esthétique (1937), republicado em *Variété IV* (1938) e em *Oeuvres*, vol. I, 1294-1358.
- VILA-BELDA, R. *Antonio Machado, poeta del nimio*. Madri: Visor Libros, 2004.
- WAHL, J. *La pensée de Heidegger et la poésie de Hölderlin*, "Les Cours de la Sorbonne". Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1952.
- WALDROP, R. Translating the sound in poetry: six propositions. In: *The sound of poetry / The poetry of sound*, op. cit.
- WEINRICH, H. Kontraktionen (1968), republicado em MEINECKE, D., op. cit., 214-25.

- WELLBERY, D. A representação do sacrifício como fonte de fascinação. Anotações sobre a *Carta de Chandos* e a primeira poética de Hoffmannsthal. Tradução em *Traduzibilidade: a tradução em perspectiva*, op. cit.
- _____. Verbete “*Stimmung*”. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. BARCK, K.; FONTIUS, M.; SCHLENSTEDT, D.; STEINWACHS, B.; WOLFZETTEL, F. (orgs.), vol. 5. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003, 703-13.
- WELLMER, A. *The persistence of modernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991. Tradução que compreende ensaios originalmente publicados em *Ethik und Dialog* e *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*.
- WERLE, M. A. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- WINKLER, J.-M. Cf. BOLLACK, K., 1991.
- WÖGERBAUER, W. Cf. BOLLACK, J., 1991.
- WOLOSKY, S. *Language mysticism. The negative way of language in Eliot, Beckett, and Celan*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- ZUIDEVAART, L. *Adorno's aesthetic theory. The redemption of illusion*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1991.

Obras do autor

Por que literatura. Petrópolis: Vozes, 1966 (esgotada).

Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral (1968). Ed. revista e modificada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

Estruturalismo e teoria da literatura. 1ª e 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973 (esgotadas).

A metamorfose do silêncio. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974 (esgotada).

A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna (1976). Ed. revista, com novo prefácio e intitulada *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2005 (esgotada).

Mímesis e modernidade (Formas das sombras) (1980) 2ª ed. atualizada. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

Dispersa demanda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981 (esgotada).

O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos (1984); 2ª ed. revista (1989). Cf. *Trilogia do controle*, 2007.

O fingidor e o censor. Rio de Janeiro, 1988. Cf. *Trilogia do controle*, 2007.

A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa, 1989 (esgotada).

Pensando nos trópicos (Dispersa demanda II), 1991 (esgotada).

Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka) (1993); 2ª ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

Vida e mímesis. 1995 (esgotada)

Terra ignota. A construção de Os sertões. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Mímesis: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000 (esgotada).

Intervenções, São Paulo: EDUSP, 2002.

O redemunho do horror. As margens do Ocidente (2003). 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

História. Ficção. Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; reimpressão, 2011.

O controle do imaginário e a afirmação do romance. Dom Quixote, As Relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Escritos de véspera (org. de Aline Magalhães Pinto e Thiago Castañon). Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

TRADUÇÕES

Control of the imaginary. Reason and imagination in modern times. Minnesota: University of Minnesota Press, 1988 (esgotada).

Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1990.

The dark side of reason. Fictionality and power. Califórnia: Stanford University Press, 1992.

The limits of voice. Montaigne, Schlegel, Kafka. Califórnia: Stanford University Press, 1996.

COLETÂNEAS, ORGANIZAÇÃO

Teoria da cultura de massa (A. Moles, Erwin Panofsky et al.). São Paulo: Paz e Terra, 7ª ed. revista, 1ª impressão, 2010.

Teoria da literatura em suas fontes, 2 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; 3ª ed., 2002 (esgotada).

Mimesis e a reflexão contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

EM HOMENAGEM

Máscaras da mimesis. A obra de Luiz Costa Lima. H. U. Gumbrecht e J. C. de Castro Rocha (orgs.). Rio de Janeiro: Record, 1999.

Luiz Costa Lima: uma obra em questão. Dau Bastos (org.). Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2010.

Copyright © 2012 by Luiz Costa Lima

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Capa

Rita da Costa Aguiar

Preparação

Jacob Lebensztayn

Revisão

Renata Del Nero

Marise Leal

ISBN 978-85-8086-349-9

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone (11) 3707-3500

Fax (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

www.blogdacompanhia.com.br