



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Thiago Ponce de Moraes

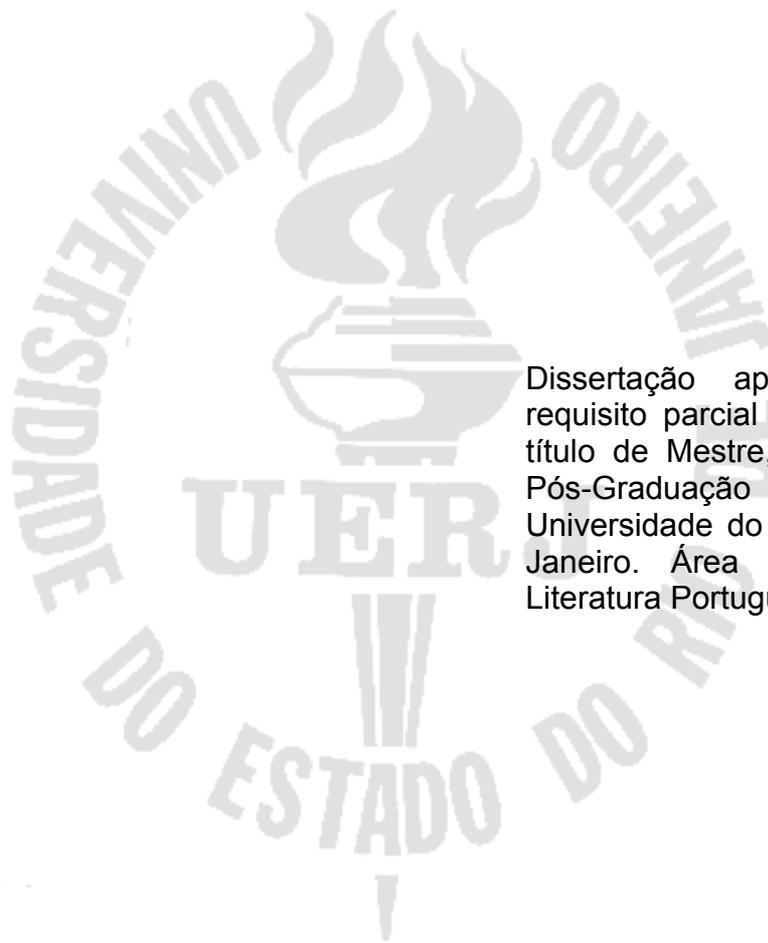
**Agora sim... talvez seja eu e mais alguém –**  
**Específica experiência da leitura de Paul Celan e Ricardo Reis**

Rio de Janeiro  
2011

Thiago Ponce de Moraes

**Agora sim... talvez seja eu e mais alguém –**

**Específica experiência da leitura de Paul Celan e Ricardo Reis**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

M827 Moraes, Thiago Ponce de  
Agora sim... talvez seja eu e mais alguém: específica experiência da leitura de Paul Celan e Ricardo Reis / Thiago Ponce de Moraes. – 2011.  
129 f.

Orientador: Marcus Alexandre Motta  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Pessoa, Fernando, 1888-1935 – Crítica e interpretação. 2. Celan, Paul, 1920-1970 – Crítica e interpretação. 3. Poesia – História e crítica – Teses. 4. Leitura – Teses. 5. Escrita – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95:830-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Thiago Ponce de Moraes

**Agora sim... talvez seja eu e mais alguém –**

**Específica experiência da leitura de Paul Celan e Ricardo Reis**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Aprovada em 25 de março de 2011.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP

Rio de Janeiro

2011

## DEDICATÓRIA

: a minha família a meus amigos a meu mestre – sem vírgulas; com todas as letras.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Marlucci Mezavilla Ponce e Eduardo Fernandes de Moraes, pelo amor incondicional, por todo o apoio e compreensão nos momentos mais críticos não só do processo de escritura desta dissertação, mas por todo o caminho até aqui.

À minha irmã, Caroline Ponce de Moraes, pelo exemplo de dedicação, pela bondade e por todas as conversas e questionamentos.

Aos meus avós, Altiva Mezavilla Ponce e Durcio Soares de Moraes, pelo acolhimento desde sempre, e, *in memoriam*, Olga Blandina Fernandes e José Carlos Lopes Ponce, por permanecerem sempre presentes.

À Aline Fernandes de Lima e Silva, meu amor, minha companheira, que me incentivou com muita paciência, carinho e ternura, pelas palavras, pelos gestos, pelo sentido que deu a tudo isso; pela leitura e pelas sugestões.

Ao Marcus Alexandre Motta, grande amigo e mestre, muito além de qualquer descrição, figura essencial para que eu tenha encontrado este caminho, pela orientação não só nesta dissertação, mas pela vida afora; pela disciplina, pela simplicidade, pelo acolhimento e pela disposição em se manter sempre atento.

Aos meus amigos todos, em especial a Diego Esteves, Pedro Alvarez e Rafael Muninhas, que por todos esses anos têm sido exemplos de perseverança, lealdade e superação; pela vida que vivemos.

Ao Edilberto Martins e ao Renato Galvão, amigos da Compe, pela fé e pela força.

Ao Gustavo Bernardo Krause, pela gratuidade do gesto de se colocar a ler esta dissertação; por se lembrar que a literatura é antes de tudo arte; por não abandonar aquilo que provavelmente nos motivou a iniciar a nossa caminhada.

Ao Antonio Vicente Seraphim Pietroforte, por se dedicar como poucos a conhecer e divulgar a literatura contemporânea nas suas mais variadas manifestações; pela escrita, pela presença, pela leitura.

Aos professores Ana Lúcia de Oliveira, Carlinda Nuñez, Deise Quintiliano, Fernanda Lemos, Marcus Alexandre Motta, Mário Bruno e Nadiá Paulo Ferreira pelos excelentes cursos em que tive a possibilidade de estar presente.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu*, por possibilitar a convergência de variados cursos e perspectivas.

À Secretaria do Programa, por auxiliar na parte técnica e no cumprimento das exigências normativas.

A obra, porém, e o seu paganismo, não foram nem pensados nem até sentidos: foram vividos com o que quer que seja que é em nós mais profundo que o sentimento ou a razão. Dizer mais fora explicar, o que de nada serve; afirmar menos fora mentir. Toda obra fala por si, com a voz que lhe é própria, e naquela linguagem em que é pensada; quem não entende, não pode entender, e não há pois que explicar-lhe. É como fazer compreender a alguém, espaçando as palavras no dizer, um idioma que nunca aprendeu.

*Ricardo Reis*

## RESUMO

MORAES, Thiago Ponce de. *Agora sim... talvez seja eu e mais alguém – Específica experiência da leitura de Paul Celan e Ricardo Reis*. 2011. 129 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

A presente dissertação toma como propósito as obras poéticas de Ricardo Reis e de Paul Celan, acentuando a sua tarefa de originar uma poesia de risco, que experiencia a linguagem e a ameaça. Nesse sentido, a pesquisa desenvolvida reconhece a singularidade da leitura imposta pelos poemas. Tal fato estabelece algumas especificidades da leitura, sem pretender com elas decifrar qualquer conteúdo nos poemas escolhidos. Dessa maneira, esse trabalho recolhe, coleciona e elege premissas de compreensão derivadas de outros ambientes literários. Assim, a hipótese fundamental sustentada ao longo da dissertação expõe o próprio desempenho da leitura como exercício de escrita, sem recorrência a qualquer facilidade contextual, historicista ou formalista; ou melhor: o que é ler Ricardo Reis pós Paul Celan, tomando como elemento básico a própria experiência de risco da leitura.

Palavras-chave: Leitura. Experiência. Escrita. Poema.

## **ABSTRACT**

The present dissertation takes as purpose Ricardo Reis and Paul Celan's poetic works, emphasizing their task of originating a poetry of risk, which experiences and threatens language. In this sense, the research developed acknowledges the singularity of the reading imposed by the poems. This fact establishes some specificities of reading, which do not intend to decipher any content in the chosen poems. In this way, this work guards, collects and elects premises of comprehension derived from other literary environments. Thus, the fundamental hypothesis sustained throughout the dissertation exposes reading execution itself as exercise of writing, without recurring to any contextual, historicist or formalist easeness; better: what is to read Ricardo Reis after Paul Celan, taking as basic element the risk experience of reading.

Keywords: Reading. Experience. Writing. Poem.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Partitura “The Ballad of Persse O’Reilly” .....	38
Figura 2 - Desenho de Richard Serra .....	99

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1</b>	<b>TOMAR A SI PRÓPRIA</b> .....	20
<b>2</b>	<b>TORNO SEM VOLTA</b> .....	46
<b>3</b>	<b>QUASE BRANCA PÁGINA</b> .....	71
<b>4</b>	<b>AINDA QUE SOMENTE</b> .....	99
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	119
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	122
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	125

## INTRODUÇÃO

*Julgada do ponto de vista do destino, toda escolha é cega  
e leva abruptamente ao desastre.*

Walter Benjamin

A presente dissertação é uma proposta de investigação e apresentação da postura poética das obras de dois poetas – Ricardo Reis e Paul Celan –; postura a qual se demarca por um gesto comum a ambos no momento em que desafiam a tarefa de forjar uma poesia de risco, que experiencia a linguagem e a ameaça. A ambição desta dissertação, portanto, é entrar em embate com as obras de Ricardo Reis e Paul Celan, e verificar, enfatizando seus diferentes gestos e caminhos, como os poemas de ambos são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza — uma vez que parecem ditar os indícios de qualquer início de mundo, aparecendo como uma interrupção da linguagem, uma recuperação do movimento poético original e originário. Em síntese, trata-se, pois, de apurar a possibilidade de pensar que suas poéticas abalam e recriam o próprio gesto perenemente, obrigando-nos a uma leitura reiterada e contínua.

A idéia primeira a ser declarada, portanto, é a de que, em seus sóbrios poemas, Ricardo Reis e Paul Celan oferecem poéticas que se negam a uma era, que negam a possibilidade de se tornarem datadas; durando, portanto, sempre presentes, sempre contemporâneas. Os capítulos que vão se apresentar ao longo da dissertação — *Tomar a si própria*; *Torno sem volta*; *Quase branca página*; *Ainda que somente* — procuram propor dimensionamentos de um mesmo gesto da leitura, visando estabelecer uma noção de origem a cada início. Dessa maneira, as seções seguem em favor da manutenção da sensação da leitura como ato originário; não devendo ser entendidas, portanto, como segmentos que pretendem tratar de assuntos distintos.

Nesses dimensionamentos, denominados aqui de capítulos, os poemas clamam por autonomia, impondo-a à própria arte e ao pensamento sobre arte, ensinando-nos, mais uma vez, sobre a contradição de se falar de poesia antes do embate com ela. Nas obras de Reis e Celan, por conseguinte, se detecta indícios de início de mundo, lançando princípios capazes de gerar rastros para a escrita e a leitura de suas poesias. Por isso, a busca desta dissertação segue no sentido de

conseguir alcançar a noção de que os poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan ensinam à natureza humana os sentidos que ela já tem; ou seja: potencializam sensivelmente nossa sensibilidade ao fazer da escuta dos versos a inaugural consciência dos sentidos.

Uma vez que o embate com os poemas acaba exigindo do leitor uma espécie de retorno às obras, é admissível entender, ainda que embrionariamente, a maneira pela qual os poemas se fecham à leitura, como escapam à interpretação, proibem-na, como houvessem sido gerados com essa finalidade. E se for possível conceber tal afirmação como *a priori* da dissertação, torna-se cabível ganhar proximidade com os poemas de maneira a reconhecer a experiência da corrupção, da interrupção da linguagem, que abala profundamente todos os níveis da escritura poética, conferindo à própria poesia e ao mundo a sua origem.

É por isso que surge, ao longo da dissertação, a necessidade de afirmar uma escrita de força, de vertigem e, portanto, de risco. Nesse sentido, não se trata de explicar os poemas e seus gestos, ou de fazer um mapeamento histórico-literário tanto das contribuições de obras antecedentes, quanto das obras em questão. Muito menos se pretende, aqui, equiparar as obras de Ricardo Reis e de Paul Celan, como elas se dessem a isso, e cair numa superficialidade de comentarista de conteúdos. Trata-se, enfim, de sondar os movimentos com os quais os poemas de Ricardo Reis e Paul Celan parecem interditar os momentos nos quais surgem, como se interrompessem a linguagem de onde nascem e, portanto, fundassem as memórias da sua escrita. Trata-se, afinal, de sondar como tais poemas, sabendo ser outra vez poesia, em sua simplicidade originária, sem dizer ou relatar nada que em nossa condição já não haja, são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza.

\*\*\*

Quanto à revisão bibliográfico-crítica, entende-se não só a revisitação de parte da fortuna crítica dedicada a esses poetas, em particular, mas, principalmente, da bibliografia geral apontada ao final desta dissertação, seguindo a pista de que a primeira (a fortuna crítica) compõe mais a crônica das diversas incidências teórico-luminosas sobre o desafio a que chamamos Ricardo Reis e Paul Celan do que o cenário de uma recepção acolhedora da luz que dessas próprias obras emana e que lhes dá sustentação vital, que evidencia o princípio de uma artisticidade particular que confina com a afirmação da autonomia e da auto-suficiência da arte. Por esse

motivo, pode-se claramente dizer que a esta dissertação não se vinculam desejos cartográficos ou esquemáticos de certos nichos de pensamento a respeito tanto de poesia, de maneira geral, quanto, mais especificamente, das obras dos dois poetas aqui em questão – Ricardo Reis e Paul Celan.

A busca, mais uma vez, é a de entrever, a certa altura, a magnitude poética das obras trazidas para leitura — não significando, para isso, que se devam entender todos os movimentos que levaram ao gesto detentor de tal potência estética e literária. É nesse sentido que é admissível afirmar que a leitura dos textos filosóficos ou críticos, históricos ou literários será conduzida pelas próprias obras – nunca o contrário; sempre o poema antes de qualquer comentário, sempre a memória da data de uma das obras antes de qualquer outra data.

O leitor desta dissertação poderá perceber que todo o seu andamento, implícita ou explicitamente, está calcado não só nos poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan, mas também nos textos teóricos dos dois poetas – concisos escritos, cartas esparsas, esboços e outras anotações – que formam um significativo posicionamento em relação à tradição tanto de pensamento, quanto de poesia, artes e linguagem. Esses textos, então, serão lidos não como uma fonte de explicação ou clareamento de certas atitudes poéticas nos poemas em destaque, nem como um ancoradouro às bases filosóficas a que cada qual se entrega quando se põe a escrevê-los (os próprios textos de reflexão); mas, principalmente, como uma ação paralela aos poemas, gerando a postura desta escrita, como outra forma de vida que, conquanto autônoma, não os sobrepuja.

Para a leitura das odes de Ricardo Reis, dar-se-á prioridade às edições críticas, especialmente aos volumes sob a responsabilidade da “Equipa Pessoa” e/ou editados pela Imprensa Nacional — Casa da Moeda, de Portugal. No entanto, será feito uso também da edição organizada por Manuela Parreira da Silva, que tanto está publicada, no Brasil, pela editora Companhia das Letras, quanto em Portugal, pela Editora Assírio & Alvim. Ainda sobre Ricardo Reis, sua obra em prosa será lida na reunião feita pela mesma organizadora, Manuela Parreira da Silva, também publicada pela editora portuguesa Assírio & Alvim. Quanto aos poemas de Paul Celan, dar-se-á atenção à obra poética publicada pela editora Suhrkamp, *Die Gedichte*, organizada por Barbara Wiedemann. Em português, voltar-se-á às traduções portuguesas reunidas no volume *Sete Rosas Mais Tarde*, feitas por João

Barrento e Yvette Centeno, publicadas pela editora Cotovia. Por vezes, ainda, será necessário recorrer à tradução brasileira, *Cristal*, feita por Claudia Cavalcanti e publicada pela editora Iluminuras, para fins de cotejo, ou à tradução de Raquel Abi-Sâmara, *Hausto-Cristal*, trazida junto ao estudo de Hans-Georg Gadamer sobre esta obra em *Quem sou eu, quem és tu?*, publicada pela EdUERJ. Finalmente, em relação à reunião dos escritos críticos e teóricos de Paul Celan, recorreremos ao volume *Arte Poética – O Meridiano e outros textos*, traduzido por João Barrento e também publicado pela editora portuguesa Cotovia.

\*\*\*

A metodologia, nesta dissertação, é pensada de acordo com uma reflexão voltada para a luz que lançam as obras à leitura. A preocupação metodológica surge como postura de abertura artística, ao pretender perceber como os poemas desafiam o entendimento, a interpretação, a escrita. Se assim puder ser, será, então, necessário que se dê conta, numa estatura textual de gravidade adjacente, daquela postura. Isso aponta para a seguinte rota metodológica: garantir tanto o caráter autônomo que os poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan carregam, quanto o caráter não-teleológico que esses versos apresentam.

Dessa maneira, a partir do método emergido do íntimo desses nomes – Reis, Celan –, deixar-se-á convocar pela poética que não há antes da leitura, atentando para o *como* da existência dos poemas. Isso quer dizer que, nos poemas de Reis e Celan, há condições para extração de uma metodologia; significando haver uma proposta da leitura que os próprios poemas exibem, descobrindo a força de outras escritas, ao recolher, colecionar e eleger passagens nas obras de Rosa, Dante, Joyce e Proust. São as escritas desses autores que parecem dar as melhores dimensões da leitura dos poemas aqui erguidos, sendo elas a forma mais própria de interrogar aquilo que pode dar a condição de uma não finalidade à escrita dos poemas — pois a artisticidade das escritas recolhidas, colecionadas e eleitas se apresenta como o “relato da viagem”, ou seja, o *desempenho da leitura plasmado em exercício da escrita* que os poemas de Celan e Ricardo consagraram.

O título da dissertação, por conseguinte, é o convite e a tentativa de dar conta não só da leitura arriscada de Reis e Celan, como também da necessidade de convidar à leitura autores de línguas e momentos distintos no curso literário. Afinal, o contágio que esta leitura (que seguirá seu fluxo) sofre das demais leituras se obriga

a evitar a *leitura de*, acentuando a importância de uma *leitura da* — algo como dar livre acesso à *leitura de Paul Celan e Ricardo Reis*: gesto que faz com que qualquer leitura não possa ser cumprida, pois existe a leitura e, essa, nunca será a nossa.

## II

Tenho de evitar, como fez Karl Emil Franzos, o responsável por aquela “Primeira Edição Crítica e Completa das Obras de Georg Büchner e o Espólio Manuscrito” (...) – tenho de evitar, como fez o meu compatriota Karl Emil Franzos, que venho reencontrar aqui, ler o “Commode” que aí se usa como se de um “Kommendes” se tratasse!<sup>1</sup>

E apesar disso: não estão lá, precisamente no *Leôncio e Lena*, aquelas aspas que, invisíveis, sorriem para as palavras, e querem ser entendidas (...) como qualquer coisa que se põe à escuta, não sem receio, de si e das palavras. (CELAN, 1996, p. 61-2)

Tenho de evitar ler uma coisa por outra; ler o que entendo, ler o que sinto – sem deixar com que os versos entendam a idéia de entendimento; com que os versos sintam na superfície de qualquer sensação ou sentimento. Assim admite desde cedo Pierre Menard, quando diz que a escrita é um monumento ao nosso fracasso de não conseguirmos pensar nada além de nossas próprias idéias.

A passagem acima, retirada do discurso *O Meridiano*, de Paul Celan, muito nos interessa no início desta segunda seção introdutória – esta que deverá servir como uma pequena sinalização de leitura. Celan trata do retorno: um retorno a Büchner, um retorno às palavras de Büchner e a essas que se encaminham em sua direção, um retorno que leva ao *encontro*, literalizado, um retorno que faz com que se cumprimentem os compatriotas.

Celan fala de *Leôncio e Lena*, e, no entanto, o *Leôncio e Lena*, dito por Celan não é aquele *Leôncio e Lena* de Büchner — embora com aspas que *sorriem para as palavras, e querem ser entendidas (...) como qualquer coisa que se põe à escuta, não sem receio, de si e das palavras*. O *Leôncio e Lena* de Celan é a possibilidade de escuta daquele *Leôncio e Lena* de Büchner, que é diverso do *Leôncio e Lena* de Franzos, com sua escuta específica e seus desvios; e que será diferente de quantos Leôncios e de quantas Lenas se pareiem em *Leôncio e Lena*, por essa vida afora, em leituras e escutas. Retorno ao problema da citação, que é um problema que esta dissertação deverá tratar de carregar por todas as suas linhas.

<sup>1</sup> N. do T.: O austríaco Karl Emil Franzos (...) leu erroneamente o francesismo utilizado por Büchner – *commode Religion* (religião confortável) – como *kommende Religion* (religião do futuro).

Há risco – *não sem receio*: até as aspas sentem, embora, invisíveis, sorriam para as palavras (talvez sorriam com aquele sentimento de pavor ou medo, *não sem receio*). De todo modo, o que mais interessa nessa passagem são mesmo *aquelas aspas que, invisíveis, sorriem para as palavras...* É assim que elas, aos poucos, vão se mostrar – ou melhor: vão se ocultar pelas incontáveis citações que esta dissertação terá como tarefa trazer à pauta.

Convite feito, diria (se pudesse) em relação às citações, à maneira de Bartleby, *preferia não fazê-las*. Mas são mais felizes sempre e livres os que vivem literariamente que aqueles que vivem (ou dizem) literalmente, se é que viver entre letras não é mais vida que esta. *Preferia não fazê-lo* com Bakhtin:

Também isentamos nosso trabalho do lastro supérfluo de citações e referências que, geralmente, não têm significação metodológica direta para estudos não históricos e, num trabalho conciso de caráter sistemático, são completamente infrutíferas: elas são desnecessárias ao leitor competente e inúteis ao que não o é. (Nota de aula)

Com alguma esperança de que essas amarras se dissipem a qualquer tempo, posso declarar que, embora haja aproximadamente quatrocentas citações de pé-de-página ao longo de todo o trajeto, não há desrespeito quanto às normas e demais sugestões da ABNT.

A dissertação que segue traz mais citações do que normalmente se usa. Por esse motivo, desejo que as aspas aos poucos sumam conforme a leitura ganhe autonomia – e, invisíveis, sorriam para nós. De todo modo, esse excesso de zelo pela referência faz com que o leitor possível deste trabalho consiga observar o rastro da leitura – sempre incompleto – nesse gesto de citar para evitar a usura.

Assim, usando palavras de tantos outros sem violar sua soberania por sobre aquele arranjo, embora se interfira vez por outra e as conjugue, o desenvolvimento deste estudo se baseou completamente nas normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). A dissertação, como um todo, trava um diálogo com a rigidez da normatização, suavizando-a; a sua escrita busca elucidar e agravar as condições tipográficas advindas da própria necessidade imposta pelo gesto de escrever sobre dois poetas tão severamente distintos.

Passado este encaminhamento inicial, sigo para um esclarecimento mais prático das sinalizações de leitura propostas à frente. Assim: a utilização de cf. ["confira", "confronte"] surge da necessidade de não obrigatoriamente copiar todo o

trecho de alguma obra tal qual ele aparece no original, admitindo enxertos e recriações. Nesse caso, não há promessa de literalidade, mas lateralidade. Entendendo por lateralidade que a referência dada a um texto de Proust será sempre a referência correta ao texto de Proust – e não ao texto de Joyce, por exemplo – embora nem todas as palavras talvez sejam palavras de Proust, literalmente, conquanto sejam literariamente sempre – já que todas são as palavras que pertencem a este grupo; e, se ali estão, é porque couberam na leitura. A utilização de id. [“idem”], ibid. [“ibidem”], op. cit. [“opus citatus”] e demais marcações desse tipo serão feitas da maneira recomendada pelas normas. Quando, ao pé da página, ao longo de uma extensa citação literária, não houver a abreviação cf., certamente deverá se tratar da citação literal de um poema de Ricardo Reis ou de Paul Celan.

Mínimas vezes serão utilizadas citações de pé-de-página para outro fim que não os aqui relatados; quando sim, serão utilizadas para tecer algum comentário breve ou para transcrever um texto em sua língua original. O uso de itálico restringe-se, em geral, àquelas passagens de outras escritas que incorporo ao texto sem ser uma citação, embora compartilhe da mesma situação de escrita; determinadas vezes, na minoria, o itálico é usado para dar ênfase a alguma expressão ou palavra.

Aproveito o momento para mencionar que as citações de pé-de-página foram escolhidas – em detrimento às citações no sistema autor-data-página (estas utilizadas para citações ao longo das considerações feitas indiretamente (ou seja: sem aspas), antes e depois de cada intervalo de leitura, ao longo do trabalho como um todo) – uma vez que se deram como a maneira que menos poluiria o ambiente de leitura, que menos causaria impacto no fluxo de palavras. *Preferia não fazê-lo...*

Entre as aspas que fecham a citação que se encerra e as aspas que abrem uma citação nova, sempre haverá preposição (ou locução prepositiva) ou conjunção. A escolha dessas classes justifica-se assim: a primeira cria uma atmosfera de precedência, inerente a toda linguagem, que se evidencia a cada vez que se antecipa uma citação; a última, torna manifesta a simultaneidade de idéias, a concorrência de vontades e o próprio sentido da escrita que é toda uma união, uma associação, um ato de ligar.

Desse modo se organiza a dissertação: organiza-se como uma espécie de religião do futuro, que, ao abandonar o conforto das soluções mais imediatas, toma

como tarefa a proposta originalmente fundada na precedência de seu título. Esta dissertação é uma espécie de continuação de uma busca. Busca que só se inicia, sendo sempre mais uma vez reescrita e continuada, à maneira de Walt Whitman: a busca que não cessa, pois não encontra finalidade em cessar. Possam as folhas a seguir, a qualquer momento, passar, dando lugar a outras leituras, escritas e escutas.

## 1 TOMAR A SI PRÓPRIA

Poisque nada que dure, ou que, durando,  
Valha, neste profuso mundo obramos,  
E o mesmo util para nós perdemos  
Comnosco, cedo, cedo,

O prazer do momento anteponhamos  
À absurda cura do futuro, cuja  
Certeza unica é o mal presente  
Com que o seu bem compramos.

Amanhã não existe. Meu sòmente  
É o momento, eu só quem existe  
Neste instante, que pode o derradeiro  
Ser de quem finjo ser?<sup>2</sup>

“Tudo, para mim, é viagem de volta”<sup>3</sup>... Então “começo aqui e meço aqui este comêço e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem”<sup>4</sup>. Daqui “começo da por isso meço por isso começo escrever por isso começo descomeço pelo descomeço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso”<sup>5</sup>. Por “um livro onde tudo seja não esteja um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo”<sup>6</sup>. Nela “volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página”<sup>7</sup> e “cada palavra de uma linha é o conteúdo da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-comêço começa e fina recomeça e refina e se afina”<sup>8</sup>.

e

Pelo “fim de tudo suma somatória do assomo do assombro e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um começo em eco em toda

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 177

<sup>3</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 18

<sup>4</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 1

<sup>5</sup> Ibid. p. 1

<sup>6</sup> Ibid. p. 1

<sup>7</sup> Ibid. p. 1

<sup>8</sup> Ibid. p. 1

parte ou em nenhuma parte ou mais além ou menos aquém”<sup>9</sup> ou “mais adiante ou menos atrás ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo rés começo raso começo onde é viagem onde a viagem”<sup>10</sup> é vigília e prece recomeço e teço o comêço tece o comêço.

*uma atitude também de deus*

Imaginemos um português do início do século XX. Muitas coisas se passam na cabeça de um português – nem muito jovem, nem muito velho – do início do século XX. É bem possível que seja impossível saber que coisas são essas, ainda mais se mencionamos que o português – de estatura mediana, talvez, se sobre ele lançamos o nosso olhar quando está sentado; nem muito jovem, nem muito velho; às vezes mais curvado um pouco, ora mais esguio – é um poeta. Esse poeta português do início do século XX é Ricardo Reis. E, no entanto, não sabemos nada *dele* – senão o ser português e do século XX, senão o não ser nem muito jovem, nem muito velho –; não sabemos nada *sobre ele* e, ainda que soubéssemos, sabemos que seria vão sabê-lo para nos confrontarmos com sua obra. Não sabemos nem como iniciar a caminhada, nem como apresentar um poeta como Ricardo Reis, menos ainda como nos aproximarmos de seus poemas. Por esse motivo, uma dúvida primeira se coloca: como ler um poeta, afinal? Como ler, especificamente, um poeta como Ricardo Reis?

Na verdade, a pergunta mais precisa que se deve colocar é: como ler um *poema* de Ricardo Reis, quem quer que ele seja? Talvez não possamos responder como ler um de seus poemas. Talvez não seja possível responder a qualquer pergunta que se coloque em relação a seus poemas, a si ou a sua obra. Entretanto, talvez não seja mesmo necessário nada disso; talvez qualquer resposta – e provavelmente – seja imprecisa, excessiva, prematura. Talvez seja necessário apenas nos entregarmos ao gesto simples de ler. Talvez, e é no que de fato acreditamos, seja possível propiciar um ambiente de leitura em que as afinidades literárias ou artísticas alcancem um ponto tal de conjunção em que seja viável a experiência do gesto literário a ler a literatura, a tomá-la de trás para adiante, a relê-la e repensá-la em seus próprios termos. Uma simples leitura.

<sup>9</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 1

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 1

Essa é uma proposição ambiciosa. Diante de todo o rebuliço dos estudos pós-colonialistas; diante de toda a busca pela sistematização de artistas e obras em determinados nichos (de acordo com sua raça, opção sexual, nacionalidade etc.), grupos e sub-grupos quase botânicos; diante da decadência e da insistência de tais estudos multiculturalistas, no início de um século repleto de preconceito, barbárie e caos; diante de um mundo em pedaços, diante da humanidade à margem de qualquer humanidade; diante, então, desse mesmo mundo, em que qualquer experiência não basta, qualquer conceito não cabe, qualquer gesto interrompe um sonho; diante de tudo, pois, o que nos tornamos, propomos a nós mesmos o desafio de simplesmente deixar com que a literatura possa se tomar a si própria, possa seguir esse movimento em direção a si.

Dessa forma, tomando o problema em sua sobriedade, percebemos que o que nos permite ler Ricardo Reis como tal, o que nos permite que vislumbremos a força de seus poemas, não é o reconhecermos que sua obra se trata de um exemplar claro da cultura portuguesa do início do século XX, ou que suas peças sejam conseqüência ou coincidência desse mesmo período, ou que advenham, ainda, da necessidade de expressão do poeta ou de sua angústia de estar no mundo. O que nos permite ler os poemas de Ricardo Reis é a obrigação que nos é imposta pelos próprios versos; ora, é essa obrigação que nos lega a possibilidade de aproximação. Tal obrigação só pode por nós ser cumprida se nos permitimos um arbítrio, que deve ser sempre absurdo ou nada: para lermos Ricardo Reis temos de lê-lo após Paul Celan, derradeiro ponto da poesia no mundo contemporâneo. É, portanto, o desafio a que nos propomos que nos concede o arbítrio; e é esse arbítrio que, cumprindo sua obrigação, nos permitirá aproximar dos versos exatos de Ricardo Reis. Esse gesto não pressupõe qualquer explicação, senão a entrega da literatura a seu mais próprio leitor, a sua entrega a seu reino mesmo, a suas palavras.

Lembramos de outras palavras, mais algumas – e ao longo de todo o nosso caminho se encaminhará também a memória em seus esquecimentos e lembranças:

Todo signo lingüístico ou não-lingüístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser citado, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo o contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto mas, ao contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem. (DERRIDA, 1991, p. 25-6)

Desse modo posto, friamente, podemos duvidar do filósofo ou achar pouca valia em seu gesto. De fato seu esforço é muito diferente daquele suscitado pela escrita de ambos Reis e Celan. Mas, o que importa, afinal? A questão aqui não é saber a verdade dessas palavras ou de seu movimento, ainda que fosse possível uma averiguação a esse grau: amo a verdade, eu a busco, mas não consigo reconhecê-la (ROUSSEAU apud DE MAN, 1996, p. 255); ou o esforço que as fez emergir dessa maneira e não de outra, senão o elas constatarem de maneira precisa a obviedade maior inerente à linguagem; senão o elas racionalizarem o que é muito melhor sentido quando lemos Ricardo Reis após Paul Celan. O julgamento não cabe, de qualquer forma. Mas é verdade, se podemos dizer que algo o é, que essa citação não expressa qualquer entendimento dos poemas desses poetas – Reis, Celan; ou mais propriamente: Celan, Reis –, ou da situação em que foram compostos; menos ainda é capaz de explicar qualquer coisa ou justificar sua postura, da mesma maneira que serão incapazes as citações que provavelmente vão entremear o nosso discurso ao longo desse gesto de leitura. Esse “colocar entre aspas” do qual Derrida fala é para nós somente (o mesmo é dizer: simplesmente) uma forma de perceber, mais uma vez, que a literatura sabe; que a literatura sabe sobre si; que a literatura nos sabe. Nesse sentido – agora mais estritamente –, seremos capazes de notar, então, que, se possibilitamos que os poemas dialoguem, possibilitamos uma experiência, um risco (arriscamos dizer: contingente; ou mesmo fortuito, incerto, imprevisível). Se possibilitamos que os poemas dialoguem, possibilitamos que eles ainda existam, ainda que para isso deva morrer a própria idéia corrente de poético. À medida que os poemas se esforçam para se salvarem da arte, colocam em risco a própria linguagem em que se inscrevem e, portanto, ao mundo que a linguagem habita.

Se de algum modo podemos pensar assim, talvez possamos também trazer à baila a idéia de que a poesia, tal qual ela é em si mesma, não é prontamente um gênero literário, mas o limite da literatura, da escrita, onde nada se escreve senão a vinda de uma presença (NANCY, 1994, p. x). Essa presença é o que demarcam os poemas de Paul Celan – limítrofes, igualmente, por serem poesia –; essa presença é o que, lendo Reis depois de Celan, nos faz perceber como o abismo histórico – o neoclássico absoluto dos poemas de Ricardo Reis – está à beira do precipício que são seus próprios versos plasmados em algumas poucas folhas de papel sob o título

*Livro Primeiro*; como agora seus poemas tornam a ser o que sempre são: cadáveres adiados que procriam. Ler Reis depois de Celan é isso: dar aos poemas de ambos uma nova chance, deixá-los estar em risco novamente, como quem, à maneira de Nancy ou Derrida, resolve simplesmente citar; deixá-los, os poemas, em seu próprio e mútuo adiamento. Afinal, o que dita é o poema (nós citamos); não como se ditasse algo mais uma vez ou agora de outra forma. O poema dita (nós citamos): pois é ali que se diz em voz alta, é nesse momento que se executa profundamente o canto que as palavras naqueles versos decantam de alguma sensação que nunca são elas, nem as representam – nem ao poema, nem a seus versos, recíproca e circularmente.

*entrada de violoncelos*

Desde Duchamp – ou, ao menos, mais claramente a partir dele –, sabemos que não existe mais diferença técnica entre fazer e apreciar arte (DE DUVE, 1998, p. 128), e que, portanto, qualquer um pode ser artista se assim o desejar. Esse fato é condição *sine qua non* para o andamento da nossa proposta, visto que optamos por tomar o problema da arte no lugar de julgá-la; ou melhor: encarar o problema da arte, com a própria arte, para experienciá-la, para julgá-la intimamente sem dar por isso, sentindo-a. Entendemos que não cabe, para o tipo de relação entre obras que propomos, estabelecer uma análise última ou um julgamento qualquer. Assim, perguntamos (e propomos) em coro:

Mas quem sou eu? Que direito tenho de julgar as coisas e o que determina meus julgamentos? Se me são impostos pelas impressões que recebo, é inútil gastar minha energia nesse questionamento, porque ocorrerão ou não por conta própria, sem qualquer esforço de minha parte para controlá-los. (ROUSSEAU apud DE MAN, p. 258, 1996)

Afinal, faz parte da herança pós-moderna da modernidade a garantia de que esse julgamento seja de qualquer um (DE DUVE, 1998, p. 149): seja de Homero, ou de Dante, ou de Picasso, ou de Guimarães Rosa, ou mesmo nosso, ou seu, ou de um transeunte que atordoado passe. Dessa maneira, não há um julgamento melhor ou mais correto que outro, senão a sensação de que devemos propor um julgamento estético reflexivo como reivindicação da universalidade, ou do *sensus communis*, kantiana (DE DUVE, 1998, p. 146); o que, afinal de contas, tende a ser não um julgamento *stricto sensu* (o qual evitamos por sua nulidade premente), mas a própria

tentativa de leitura de uma série de poemas sobre os quais não podemos decidir qualquer coisa, nem mesmo se vamos (ou estamos a) lê-los.

Os poemas de Ricardo Reis *lidos* após os poemas de Paul Celan, se nos for possível considerar “leitura” o ouvir o seu som. Celan, Reis. Uma equação que é possível ser, um coeficiente de arte – poesia:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ . “A reivindicação da universalidade kantiana”; melhor: a imposição da universalidade. Ler Reis após Celan é acreditar que os poemas ditam essa universalidade que, no fim, pode ser percebida como o senso comum, à maneira de Kant. Sem Kant:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ . Seus poemas e o que deles ecoa: seu universo; um universo especialmente novo que só com esse movimento existe, embora já dê sinais de seus haveres em cada simples leitura (esse gesto que procuraremos manter, ajustando seu sentido às possibilidades que nos legam a linguagem, de forma geral, e os poemas, de modo específico). Não há o que reivindicar, nem como julgamento, nem como verdade, embora o façamos sem querer, impulsionados pela propulsão mesma dos poemas. Somos falhos. Esses mesmos poemas, que não se dão a isso, mas que tomamos deliberada e autoritariamente, são apenas – ou apenas querem ser, se mais uma vez não vamos longe demais com isso – a vinda de uma presença, a vinda do próprio presente. Mudemos de lado: deixemos o presente chegar à nossa presença com sua presença; deixemos que os poemas apenas ditem a vida que é nossa, embora nos escape sempre; que os poemas, impondo sua universalidade para além de qualquer idéia de língua ou linguagem, que os poemas apenas existam como são –  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$  –, senão:

Como a linguagem, o julgamento engendra e ao mesmo tempo suprime a possibilidade de referência. Seu erro, portanto, não pode de maneira alguma ser localizado ou identificado; não poderíamos, por exemplo, dizer que o erro nasce da linguagem, como se a linguagem fosse uma entidade que existisse independentemente do julgamento, ou o julgamento uma faculdade que pudesse exercer sua atividade num modo não-lingüístico. Na medida em que o julgamento é uma estrutura de relações que pode incorrer em erro, ele também é linguagem. Como tal, está reduzido a se consistir exatamente nas mesmas estruturas figurativas que só podem ser colocadas em questão por meio da linguagem que as produz. Fica claro, então, que o que se chama de “linguagem” deve se entender muito além do que é empiricamente entendido como enunciado verbal articulado e incorpora, por exemplo, aquilo a que geralmente nos referimos como percepção. (DE MAN, p. 262, 1996)

Senão uma sensação: determinados gestos que aprendemos ou reconhecemos parecem ter sido feitos para um fim que a nós cabe, que em nós

coincide. Em certos momentos lemos algo que nos engana o fazer sentir e faz com que pensemos dessa ou daquela maneira mesmo antes de chegar a ler. Não há contradição, nesse sentido, somente o indício de que a palavra primeiro nos gesta, nos ensina e nos faz crescer em sua pronúncia. Tal sensação, em nosso caso, provém também do resultado reflexivo de um julgamento especialmente consciente, em que Croce percebe que julgar um trabalho de arte esteticamente é “reproduzi-lo em si mesmo” (DE DUVE, 1998, p. 144), dado que intuição e expressão são uma e a mesma coisa. Nossa idéia de julgamento reside aí: ao afirmarmos que julgamos, afirmamos que tentamos deixar com que os poemas se reproduzam a si mesmos, que a poesia, mesmo em colapso (tornaremos a isso), se reproduza a si mesma nesses poemas, se ela ainda existir. Chegar a essa percepção é se deixar lançar ao próprio panteão em que as obras se relacionam, é notar que não é possível dizer nada que a elas some, ou enobreça, ou clareie. É propor, enfim, que a arte dê o seu veredito, apresente o seu ditame; ou, simplesmente, que a literatura se leia a si própria; sendo essa, possivelmente, a única leitura digna de receber o nome Leitura.

Para garantir esse projeto de realidade, a poesia deve fazer uma travessia. As grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993). Deve atravessar seu vazio de respostas, o terrível emudecimento, as mil trevas de um discurso letal (CELAN, 1996, p. 33). A poesia deve continuar sua travessia e, nesse acontecimento, gerar seu movimento, um estar sempre a caminho. A poesia – e, no mesmo sentido, a nossa escrita – só pode ser uma colisão de atravessamentos que segue em direção a algo aberto, talvez ocupável, como a orla de um pensamento, ou inocupável, como o mar alto de alguma convicção; ou nem uma coisa, nem outra. Afinal, a justificativa da travessia é seu estar a atravessar, é o seu não ser qualquer coisa que se possa definir, mas uma busca perene que objetiva se reconhecer enquanto tal. A justificativa da travessia é sempre o seu acaso; é sempre poder lançar seus dados mais uma vez – apesar de tudo, por isso tudo, contudo – como que a golpear a superfície das coisas; a turvar o chão de cada um de seus mundos; a apagar as linhas rápidas das mais vagas convicções; a fazer sentir em alguma vida a vinda de sua presença.

É preciso dar um primeiro passo, pois falar de um poema é fácil. É preciso dar um passo sem dizer qualquer coisa; sem dizer que a travessia da poesia está em seu sempre estar a se atravessar; sem dizer que a travessia nunca pode completar

definitivamente o seu atravessamento. Sem que se encadeiem sem cessar palavras e mais palavras, senão aquelas contemporâneas por dentro da idade eterna da natureza (PESSOA, 1986, p. 47); senão aquelas que ganham existência por dentro da idade eterna de um poema de Ricardo Reis. Seja esse talvez o problema da poesia – se ela o tem –, seja talvez seu problema o nós existirmos para ter com ela, falar dela e tentar cercear seus domínios com nossas palavras, em vez de simplesmente deixá-la partilhar da natureza que ela é; em vez de simplesmente deixá-la ser simplesmente; em vez de simplesmente deixá-la partir – e, assim, seguir em sua perene vinda como presença; talvez em nossa direção. Esse problema – ela o tem – é mutável, resistente e perene, que é o mesmo que dizer, eterno. Esse problema é uma conversa que poderia ser continuada indefinidamente, como tem sido já há tanto tempo; e a ela daríamos um nome mais apropriado, como análise, interpretação, contexto. Os poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan; e, especialmente, os poemas de Ricardo Reis lidos após os poemas de Paul Celan proporcionam poéticas que se negam a uma era, que negam a possibilidade de se tornarem datadas; poéticas que se negam à leitura, ao entendimento, à hermenêutica mais apurada; poéticas que se negam aos problemas que lhes tentamos inculcar, aos nomes com que lhes tentamos nomear, aos caminhos pelos quais tentamos fazê-las seguir; durando, portanto, sempre presentes, sempre contemporâneas por dentro da idade eterna da natureza, indiferentes a nós.

Qualquer nome que venhamos a dar a essa conversa – que não vamos ter – seria controverso, no mínimo; precipitado. Qualquer nome que essa conversa venha a dar ao movimento de travessia que a poesia faz seria questionável, por demais ambicioso, um jogo de fantoches das convenções. Devemos, assim, reconhecê-la apenas, deixando-nos levar nas espumas do que dela percebemos, na superfície de um domínio impossível; afinal, se Deus fez o mundo tal como deve ser, é pouco natural que os nossos balbucios consigam melhor resultado (BÜCHNER apud CELAN, 1996, p. 47).

Segue o teu destino,  
Rega as tuas plantas,  
Ama as tuas rosas.  
O resto é a sombra  
De arvores alheias.

A realidade  
 Sempre é mais ou menos  
 Do que nós queremos.  
 Só nós somos sempre  
 Eguais a nós-próprios.

Suave é viver só.  
 Grande e nobre é sempre  
 Viver simplesmente.  
 Deixa a dôr nas aras  
 Como ex-voto aos deuses.

Vê de longe a vida.  
 Nunca a interrogues.  
 Ella nada pode  
 Dizer-te. A resposta  
 Está além dos Deuses.

Mas serenamente  
 Imita o Olympo  
 No teu coração.  
 Os deuses são deuses  
 Porque não se pensam.<sup>11</sup>

“Dormia por várias noites em vãos de porta sob os lençóis do sem-lar em banco gelado, a cabeça sobre a pedra do destino mais fria do que o joelho de homem ou peito de mulher, trazia seu nome pendente, só, e seguia pelas margens do mundo, andarilho mal-estrelado”<sup>12</sup>. Assim, “sem pensamentos, como a preguiça do vento vorando página sobre página, as folhas dos viventes no bivio dos actos, anais deles mesmos medindo os ciclos dos eventos evidentes e nacionais, oferecendo fossilidade de passar como”<sup>13</sup>. Contudo, “o grande fato emerge do fato de que após vários dias ele foi só ele e muito e sempre e o bom, foi justamente e com justeza um lance que lhe deu como sentido dessas letras normativas o apelido Homem a Caminho Está”<sup>14</sup>. Junto a “Homem imponente, só, solitário, sozinho

<sup>11</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 133

<sup>12</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 43 (livro II)

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 51 (livro I)

<sup>14</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 27 (livro II)

sempre pareceu, constantemente o mesmo e igual a si próprio e magnificamente e bem digno de qualquer e total universalização, de bom princípio a bom fim”<sup>15</sup>.

e

“Acreditava que, se chamasse as coisas, pelo seu nome, conseguiria abalar os seus alicerces. Sabia que tal empresa pressupunha um regresso a uma ingenuidade incondicional”<sup>16</sup>. O resto, e isso, é sombra de árvores alheias. Chamar, dizer. Pois que “ninguém desdenhava os tempos pagãos da primeira urbe antiga quando o abatido era um irmão a ser carregado, como lacrainhas carregam seus mortos, o solo, a telúrica bola à qual de fato todos calmos declinamos, nossobscuro legado.”<sup>17</sup> Assim, “venuses tentatrizes seduziam com risinhos, vulcanos eruptentes e todo o mundo mulheril das saias forficulava volúvel.”<sup>18</sup> Por isso, “qualquer humana jovem que quisesse findodia ou depois, a levarem seu desnudo deusinho, ou até um par deles (louvodeus! A deuseulovoo!), de mente reverente rezam para ele e retêm o melhor de tudo (Pan!).”<sup>19</sup>

ACÚMULO DE PALAVRAS, vulcânico,<sup>20</sup>  
sob o rugir do mar

No alto  
a turba em ondas  
de contracriaturas: ela  
hasteou a bandeira – retrato e cópia  
cruzam vaidosos o tempo.

Até que arremesses daqui  
a palavralua, de onde  
vem o milagre da vazante  
e a cardi-  
forme cratera  
nua testemunhe os primórdios,  
os nascidos  
reis.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Ibid. p. 27 (livro II)

<sup>16</sup> Cf. CELAN, Paul. *Arte Poética - O Meridiano e Outros Textos*. Trad.: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996. p.

12

<sup>17</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 181 (livro II)

<sup>18</sup> Ibid. p. 181 (livro II)

<sup>19</sup> Ibid. p. 181 (livro II)

<sup>20</sup> WORTAUFSCHÜTTUNG, vulkanisch,/ meerüberrauscht.// Oben/ der flutende Mob/ der Gegengeschöpfe: er/ flaggte – Abbild und Nachbild/ kreuzen eitel zeithin.// Bis du den Wortmond hinaus-/ schleuderst, von dem her/ das Wunder Ebbe geschieht/ und der herz-/ förmige Krater/ nackt für die Anfänge zeugt./ die Königs-/ geburten

<sup>21</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu; quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005. p. 110

Segue seu destino pelo nome e o diz em voz alta. Segue-o sem rumo, somente uma voz baixa a ecoar sempre como nomes falsos. Como se “fosse ele mesmo igual e opoosto, *isce et ille*, emergido pela única força da natureza ou do espírito, *iste*, como só condição e meio vai-e-vem da manifestação da *symphysis*”<sup>22</sup>. Logo, “passou inobservado em seu presente, como, de um dentre todos, solo solo solamente ele, lívido e pálido d’imaculada admiração, semblava cegamente, mudamente, insapidamente, intactilmente em luminoso acoplamento, o brilho”<sup>23</sup> pelo “seu peito rebrilhando no rebrilho do céu, enquanto venta a violenta vontade lá nele amalgamada mui musicalmente com o fundo negro profundo de uma resposta paralém”<sup>24</sup>.

e

“Ele cavou e escavou no conselho de seu ser para si mesmo e para todos os que lhe pertencem e soou seu equipamento sob seu auspício para seu benefício e engavetou sua morte, esse dragão volante”<sup>25</sup>, e “se encheu de sentido e se largou, esse magnífico libertador, foi o que fez, e desfez, e refez sob as cinzas e graças sussurradas por ave de fogo, e refez, e desfez, e fez para celebrar tudo o que virá e não virá, e chamou as coisas pelo nome”<sup>26</sup>, e “chorou lágrimas sobre sua tumba, e seguiu”<sup>27</sup>. “*Hereditatis columna erecta, hagian chiton eraphon*. Lança alçada e fúria de guerra, sob as quatro pedras junto à corrente onde se vaneceu o cálice da alegria, lançaram longos olhares e espalharam névoa do lago sobre o último dos campos.”<sup>28</sup> Sob pena de ver, “revestiu-se de sombra, com indeciso cintilar de estrelas quando a fluida luz matutina despertou os raios do sol,”<sup>29</sup> já que “não há razão para o eu antropojustificar-se na feracidade do vácuo obintencionalmente (ou corrigir aqui toda a escola neo-italiana ou paleopariense de pensadores e decadentistas que o declararam em erro) por calcar os pés certos de seus adversários”<sup>30</sup>. Embora “o que atormenta esse romântico em trapos sejam seus

<sup>22</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 207 (livro II)

<sup>23</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 207 (livro II)

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 207 (livro II)

<sup>25</sup> *Ibid.* p.73 (livro I)

<sup>26</sup> *Ibid.* p.73 (livro I)

<sup>27</sup> *Ibid.* p.73 (livro I)

<sup>28</sup> *Ibid.* p. 91 (livro III)

<sup>29</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 91 (livro III)

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 131 (livro III)

sempre presentes pés a andar sempre em retronarração pela ação de suas mais que passadas botas”<sup>31</sup>. “Largando teorias de lado e retornando ao aqui é aqui. Agora vigora. O d’além revém”<sup>32</sup>.

e

“Pés a leste, deveria recolhê-los mais tarde, e prantopropriamente junto ao porpus, materialmente eficientando a causa. E isto, meu caro, é o túmulo. Qualquer número de corpos públicos conservadores”<sup>33</sup>, através de “um número seletivo de outros comitês com poder de adicionar a seu número, uma vez por todas fora de existência narrativa, um novo baralho de panos, quanto a ele, enquanto seu corpo ainda persistiu”<sup>34</sup>, já que “presentes deles, um sepulcro pro tempore na planície do melhor modelo dos defuntos. *Sigarius vindicat urbes terrorum*”<sup>35</sup>. Com “infinito tacto tocou a natureza, agradeceu-lhe (nem um pouco surpreso pelo fato de que foi hora do relógio de Deus como de fato foi) e, após agradecer e atravessar o fosso com sua supra potente voz”<sup>36</sup> “foi a seus afazeres, quaisquer que fossem, salutando corpos, coisa mortural, acompanhado de si e sem qualquer reflexão, verbigracioso, muito tarde, ou se não, muito verminosa e cedo: e avec gracias por la luce o eliotiota”<sup>37</sup> contra “sua linguagem de segunda boca dizia tantas palavras interditas quantas conseguia avedamente chamar à mente de fonte divina, antes da hora do crepúsculo entre o mar e o mar do sonoprofundo, quando a maré e as recordações vienem juntamente às sombras de leves línguas e belas bocas”<sup>38</sup>.

*fundo indício*

Baluciamos, é verdade; e, no entanto, a escrita permanece, um poema de Ricardo Reis, ou todos eles, um poema segue incólume seu caminho; e guarda algo de inquietante; e nos exclui de seu processo; e nos desvia de seu sentido; e nos perde de seu rumo. É preciso somente caminhar. É preciso dar o primeiro passo sem com esse movimento esboçar qualquer idéia ou apreensão sobre o poema, do poema, acerca do poema. As obras literárias têm um espaço que lhes é próprio, têm uma precisão e um relacionamento que nos não é nunca completamente ofertado –

<sup>31</sup> Ibid. p. 131 (livro III)

<sup>32</sup> Ibid. p. 175 (livro II)

<sup>33</sup> Ibid. p. 175 (livro II)

<sup>34</sup> Ibid. p. 175 (livro II)

<sup>35</sup> Ibid. p. 175 (livro II)

<sup>36</sup> Ibid. p.37 (livro II)

<sup>37</sup> Ibid. p.37 (livro II)

<sup>38</sup> Ibid. p.37 (livro II)

embora sejam os poemas oferendas para atentos, oferendas que transportam um destino (CELAN, 1996, p. 66). Se reconhecemos que a literatura sabe alguma coisa, então devemos dar às obras a oportunidade de serem convivas; então devemos deixar com que as obras dêem seu ensinamento sobre sua própria relação. Embora saibamos que não será possível não tecermos comentários ou não propormos apreensões; embora saibamos que nos excederemos inquestionavelmente, de qualquer jeito e de várias maneiras. Entretanto, como quem se senta perante a natureza e a admira, sem saber explicar-lhe a origem, sem saber dizer-lhe o destino, tentemos fitar, pois, esses poemas placidamente como quem olha um rio que passa, e, ao cair do dia, deitemos sobre eles e tenhamos em seu solo entregues o caminho que nos lega o nosso sentido (agora revisado pelo sentido do poema). Assim possamos ter, talvez, maior capacidade de sonho.

Sonhar, sim, mas como ler um poema? Em sonho, talvez – Ricardo Reis após Paul Celan. A mesma questão inquietante. Ou talvez sonhar seja o poder ler um poema. Antes de lê-lo, ouvi-lo, andar a seu lado, embora seja sempre um abandono tentar estar por perto. Sonhar e ouvir algum ruído antigo, alguma linguagem específica que nasce com aquelas palavras que não conhecemos, não sabemos o sentido, nem a elas podemos dar sentido algum, mas que nos ensinam mais que qualquer ensinamento, pois ensinam as nossas sensações a sentirem mais uma vez, dão a elas seu sentido; mais que qualquer experiência corriqueira ou traumática – o que é o mesmo que dizer, pois nos cabe dizer: pobre, se nos pomos a entender Benjamin minimamente. De fato: cada verso é uma experiência pura que nos atinge, uma experiência no sentido forte do termo – *ex periri* –, um deixar à deriva sem oferecer qualquer respaldo, qualquer proteção; um colocar em risco que torna o gesto de nos aproximarmos numa vertigem inescapável; um abandonar ao perigo absoluto que afeta qualquer memória ou lembrança ou imagem – que desmorona mesmo um sonho e faz de seus sussurros esparsos alguma ressonância que nos cabe acolher daqui – e assim tentamos.

Se reconhecemos que a literatura sabe alguma coisa; se reconhecemos que a poesia, mais específica e intimamente, sabe alguma coisa – embora não sejamos capazes de dizer o que a poesia sabe –, compactuamos, de algum jeito, com o que percebe Lacoue-Labarthe após se colocar a ler o discurso – *O Meridiano* – de Paul Celan. Ele percebe, assim como o próprio Celan já sabia – assim como podemos

perceber em seus poemas, de forma mais grave ainda, e nos de Ricardo Reis, como será possível notar –, que o *poema* já é sempre arrastado, arrebatado pelos *poemas*, que é o mesmo que dizer que o poema já é sempre arrastado pela aproximação infinita que é a arte, a linguagem (LACOUÉ-LABARTHE, 1999, p. 55). É também por essa aproximação infinita, por esse contínuo arrebatamento que queremos ler Ricardo Reis depois de Paul Celan – ou melhor: queremos deixar que se leiam os poemas propriamente ditos, pois, de uma forma ou de outra, a poesia já figura como a catástrofe do mundo, e assim o é num esforço de manter, ainda, de algum jeito, o *poema*; é também porque o *poema* já é sempre arrastado pelos *poemas* que acreditamos que não há melhor leitura para a literatura – aqui, para a poesia (a se desmoronar em seu balbuciar mais mundano) – que não a leitura de sua própria leitura; que não a exposição de sua intimidade na *autografia* que se escreve desde que se escreve – ruídos, cesuras.

*o seu verde movimento*

Que se leiam os poemas propriamente ditos. No entanto, o caminho que nos cabe é aquele em que poderemos seguir no adiamento dessa leitura. O que nos cabe, esse caminho, à maneira de Álvaro de Campos, quase-antípoda de Ricardo Reis, seu irmão às avessas, é esperar o amanhã, ou o depois de amanhã: *Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...* Hoje queremos somente esperar pelo amanhã, pelo depois de amanhã; e fazer dessa espera preparação para o porvir – que, esperamos, não chegará. *O porvir... / Sim, o porvir...* A preparação para o porvir, sim: leitura sobre leitura, leitura plasmada ininterruptamente nesse adiamento, nas páginas que seguem e passam a formar o contexto em que a Leitura de Ricardo Reis pode acontecer enquanto tal, numa suspensão absoluta, demovendo, na medida de sua força e da possibilidade que suscita essa força, as estruturas *a priori* impostas pela história, pela academia, pelo gênero a partir dos gestos aqui tentados – romper, pois, as imposições históricas, literárias, acadêmicas (só nessa posição – em ruptura – é possível, afinal, aproximá-los; sabemos: as obras acadêmicas não valem nada (ADORNO, 1993, p. 214)); a leitura que almeja toda grande obra. Com sorte não chegará. Com sorte, não a faremos, mas seguiremos em sua direção: assim como no poema de Campos, em que o adiamento é o caminho para o adiamento, aqui queremos fazer com que o curso da leitura perdure por todo o caminho que temos de percorrer para continuar a caminho. O poema, diz Celan, está sempre “en route” (CELAN apud LACOUÉ-

LABARTHE, 1999, p. 18); assim como o novo é a espera do novo, não o novo em si (ADORNO apud BERNSTEIN, 1992, p. 191). O poema de Ricardo Reis está sempre a caminho – por isso diz Pessoa: [seus poemas, seus versos] são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza; o poema existe como aquele ser que está em devir: sensivelmente presente e presença – seguindo seu curso em direção a si –, sensivelmente novo: novidade que permanece novidade, dirá Pound em algum lugar de seu *ABC*. Sem maiores explicações, é o que a nossa leitura almeja; embora não sem antes esboçar cortes incisivos, repletos de adversativas, e a sensação furtiva de que tudo poderia ter sido diferente; ser dito diferente. Assim essa leitura – a nossa – diz a que veio e o que veio dizer: *amanhã te direi as palavras, ou depois de amanhã...*

São tantas coisas a dizer e talvez nenhuma delas importe. É preciso ter essa consciência, ao menos. É preciso ter a coragem de admitir que falta relevo a quase tudo o que se diz e se pensa a respeito dos poemas de grandes poetas. Sobre a obra do próprio Ricardo Reis – e aqui, mesmo que num surto aleatório de ordenamento do pensamento nessa escrita (nunca o é, de fato; a coesão está na diferença, na distinção, na falha; a felicidade da leitura, que deverá ser um estar a caminho que nunca tem na leitura um fim, está na variedade de leituras em que ela pode viver, nessa diversidade; melhor: em que ela pode continuar vivendo: é sempre bom ouvir mais nosso mestre Caetano: *Nem tudo é dias de sol,/ E a chuva, quando falta muito, pede-se./ Por isso tomo a infelicidade com a felicidade/ Naturalmente, como quem não estranha/ Que haja montanhas e planícies/ E que haja rochedos e erva...*), falamos: pouquíssimo há que se deva considerar. Geralmente o que se nos apresenta como crítica, como interpretação ou como análise são movimentos mais ou menos guiados por um horizonte que não respeita o movimento do poema. Evidentemente a tarefa é mais árdua: andar ao lado do poema, colocar-se a ouvir a queda do poema, respirar o ar que falta. Essa tarefa – que a nós nos impusemos – busca uma aproximação da lei do movimento do poema, que é sempre outra, que é sempre vária, que é sempre nova a cada leitura. Se nos propomos a isso, nos propomos, no mínimo, a tentar ver (e ouvir e ler e sentir) a partir do poema; como no seguinte comentário: eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, (...) vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18). A

mesma sensação nos acomete: ao ler um poema – ao caminhar para a sua leitura – sentimos que o poema nos impõe o seu *modus operandi* (melhor: o seu *modus vivendi*), o seu funcionamento, a sua lei – a lei que faz com que essa peça seja a suspensão do instante de equilíbrio em que é; e, assim, continue a ser – sendo.

Os poemas impõem sua universalidade para além de qualquer idéia de língua ou linguagem; assim é porque os poemas apenas existem como são – Celan  
Reis. As grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993). Mas tal afirmação não quer dizer que o poema não seja uma língua ou uma linguagem; tal afirmação não quer senão dizer que o poema cria, em verdade, sua própria língua, sua própria linguagem, embora o faça sem com ela ou para ela determinar um centro absoluto de ancoragem. O poema nos cerca de sua própria linguagem, uma espécie de fissura no tempo e no espaço, uma suspensão de nossos sentidos. É por isso que é possível ter os poemas de Ricardo Reis lidos após os poemas de Paul Celan, pois pensamos a legibilidade desses poemas sem pressupor a sua legibilidade, deixando que a leitura se dê sem a necessidade de verificação de algo que é obviamente inverificável e sem fundamento: sua reivindicação de verdade. A viabilidade que os próprios versos suscitam – essa viabilidade que é natural da poesia que se escreve em risco e que em nossos olhos assina com seu risco, traço colorido sobre a superfície branca da tela –; que os próprios versos suscitam: Celan  
Reis. Os poemas impõem sua universalidade porque essa poesia – a poesia por ambos escrita – viabiliza que um poeta como Ricardo Reis tenha seus versos repensados pelos versos escritos por um poeta como Paul Celan; uma reconfiguração natural da própria natureza da poesia, que, cingida e cindida, possibilita que os poemas reconheçam por si a universalidade um de cada. A viabilidade da universalidade desses poemas reside, de algum modo, aí: um e o mesmo caminho; uma autografia que assume a responsabilidade da leitura e deixa a leitura de seus possíveis leitores à deriva.

A poesia sabe alguma coisa e, no entanto, não sabemos o que é poesia, nem o que é que a poesia sabe, nem quem são, de fato, os poetas dos quais tentamos ler os versos – melhor: os poetas cujos versos nos lêem. De nada nos ajudaria sabê-lo, de qualquer forma; de nada sabê-lo nos ajudaria a dizer qualquer saber a seu respeito, afinal. O saber, enquanto tal, não pressupõe seu fim, mas somente um

meio perene em que esse fim nunca chegue, em que se respeite apenas o seu continuar a caminhar na via que se desvia sempre de qualquer compreensão absoluta, de qualquer cerceamento, de qualquer fim. Sabemos que o saber não tem qualquer fim: de que vale, então, sabê-lo? Tornamo-nos mais prósperos, ou ao menos mais sábios, com o saber que pensamos ter a respeito das coisas? Chegamos mais perto da verdade que é o poema ao saber que ali existem letras e palavras e versos e estrofes e assim por diante? Continuamos a seguir seu movimento circular e a tentar perceber como o balbucio da poesia de Paul Celan – o balbucio, o gaguejar que é tão característico e a que pertence essa era – é a possibilidade mais digna de ler a poesia de Ricardo Reis. Derivamos, apenas, e naufragamos quase sempre bem longe da costa de algum entendimento.

Os versos de Ricardo Reis são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza (PESSOA, 1986, p. 47). Se sempre foram, sempre serão – assim são. Lembrança de Antônio Vieira: *pulvis es: memento homo?* Sempre presentes. Os versos de Ricardo Reis são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza: trazem à nossa presença sua presença, trazem ao nosso presente seu ser-sempre-presente. Assim é possível lermos seus versos após os versos de Paul Celan: por serem contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza, da mesma forma que a própria natureza o é, seus poemas são sempre contemporâneos a si mesmos – e, nesse momento, a nós contemporâneos. Nós, que passaremos. E, sendo contemporâneos a si mesmos, sendo sempre presentes e sempre agindo como a vinda da presença que são, sabemos que estão totalmente livres de qualquer amarra temporal (e, por extensão, de qualquer fixação espacial). Esses poemas exatos de Ricardo Reis – esses poemas, que são a natureza da escrita que os escreve – lidos após a escrita que se escreve na poesia de Paul Celan estão em risco novamente; estão, mais uma vez, dando conta de sua possibilidade de existir como o êxtase da própria poesia. Derivando.

Sobre eles – por causa deles: à deriva. Obviamente, se a essa altura podemos considerar haver obviedade em qualquer gesto (talvez, quem sabe, uma gratuidade – a que voltaremos?): afinal, a poesia é espanto, admiração, como de um ser tombado dos céus, a tomar plena consciência de sua queda, atônito diante das coisas (PESSOA, 1986, p. 37). A poesia – sempre, então, nesse sentido, uma decadência, uma forma de queda ou a manifestação dessa queda ou a queda

mesma em si, sua velocidade, seu ritmo – está em risco no mundo em que foi dar; e disso é cônica. A poesia é cônica de si e por isso autônoma: independe dos aparatos, quaisquer que sejam, que possamos utilizar para nos aproximar dela. Não seremos nós, portanto e pelo contrário, aqueles responsáveis por tentar salvá-la; nunca, dado que a escrita que a nós se apresenta é rarefeita como os ares daquele lugar de onde se deu a sua queda; dado que a escrita não se nos dá, senão como aquele acúmulo sonoro, aquele ruído antigo como a voz de um deus a ditar cada coisa em seu lugar pela primeira vez.

A escrita desses poemas é um espanto, uma admiração, como de um ser tombado dos céus (PESSOA, 1986, p. 37). Sua poesia – esse ser a cair do céu – nunca a nós é completamente dada, mas derivada: sim, derivada pela leitura que é um estar à deriva; derivada pela leitura mútua que é o poema estar em contato um com o outro, um após o outro. Ouvimos: o poema pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção de um dia ir dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração (CELAN, 1996, p. 34). Essa é a nossa convicção, pois emana do poema: a poesia deve sempre atravessar seu vazio de respostas, como que a expor reiteradamente as mesmas palavras; o terrível emudecimento – talvez provocado pela terrível repetição dessa mesma fala; as mil trevas de um discurso letal (CELAN, 1996, p. 33) que, alheio ao poema, sempre diminuto e escasso, possa tentar circundá-lo. A justificativa da travessia é sempre o seu acaso, e, nesse caso especialmente – à deriva, ao sabor dos acontecimentos –; nesse caso a sua justificativa é seu próprio ocaso. Um baque, sua sucessão de imagens; esse movimento audível: o som da queda ao completar-se ou aquela voz que do alto ressoa – Celan  
Rets.

UM RIBOMBAR: é a<sup>39</sup>  
própria verdade  
que chegou  
às pessoas  
no meio do  
turbilhão de metáforas.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> EIN DRÖHEN: es ist/ die Wahrheit selbst/ unter die Menschen/ greteten,/ mitten ins/ Metapherngestöber

<sup>40</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 133.

“THE BALLAD OF PERSSE O'REILLY.”

Have you heard of one Hump-ty Dump-ty how he  
 fell with a roll and a rum-ble and curled up like Lord O-la-fa  
 Crum-ple by the butt of the Mag-a-zine Wall of the  
 Mag-a-zine Wall Hump. hel-met and all Da Capo

JOYCE, James. *Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 44 (livro II)

“Bum rombombonante”<sup>41</sup>.

e

“Agora pela memória inspirados, devolvamos a volta da roda ao todo. Naquele tempo que é ainda deles havia sordados se eles batiam luciferinamente e chegaremos a essas aventuras se tu ouvires um pouco.”<sup>42</sup> Ora, “oh, a perpósito, progressamos por partidas, guarde-se siempre na memória conectado com o que já foi antes que havia um noturnista procedente de sua notureza em dia enfunerado prior a isso”<sup>43</sup>, mas “sibilando em si de sistifação e murmurinando al quebrado, perturbado, si ele não mandasse de volta a mesma ele mesmo a buscaria com milhares de Miles”.<sup>44</sup> Nem “agora debes saber fazer um coração de vidro para que o jogo do olhar e a bateria do coreto não sejam meramente um tecido à moda de xingãos e obusos qual gargalhadas de gargalhados retumbantes”<sup>45</sup>. Graças a isso “demandou mais espírito pra começar com e então abriu os fluxos da ira de sua Artilharia e continuou a vociberrar morteradamente, tempestuando controle de metidas metáforas sem ao menos um reles intervalo em nome d’Ele”<sup>46</sup>. Esta “recepto-retentiva como a de Dioniso, lon-glânimo sofredor embora sob as restrições

<sup>41</sup> Ibid. p. 53 (livro II)

<sup>42</sup> Ibid. pp. 69-71 (livro II)

<sup>43</sup> Ibid. pp. 69-71 (livro II)

<sup>44</sup> Ibid. pp. 69-71 (livro II)

<sup>45</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 69-71 (livro II)

<sup>46</sup> Ibid. pp. 69-71 (livro II)

no canto contido de seu conversatório, atrás de muros feitos de fome, sua flamante flâmula a seu lado, compilou os nomes.”<sup>47</sup>

e

Em “poderoso apoio de sua palavra (em curiosa antecipação de frase célebre, reconstruída de estilo oral em verbal para todos os tempos com rítmica ritual), em tranqüilidade imperial e reuni dus por sucessivos acontecimentos na redação desconhecida”<sup>48</sup>. Sobre “seus esbeltos versos tamborilaram e elevando-se eretos acima da ambijacente planície diluvial, cena de sua imponência com luvas de marfim”<sup>49</sup> que “iam até a altura do cotovelo apontando num ângulo de trinta e dois graus como testemunho de seu padrão e após pausa presente sublinhada com o fogo de solene emoção.”<sup>50</sup> “Óleos velhos sumidos encontramos rembrandtanças, eras e horas pra linhagem dos herdeiros daqui mas onde estonde las nevoas Dantonte? Ver-sim-si-je-to-rico. Fiado, finado ou sono sem som? Vai-te língua às favas!”<sup>51</sup>

e

Sob “o esquife, triunfo da arte do ilusionista, à prima vista tomado naturalmente por uma caixa de harpa tinha sido removido do acervo dos artigos da casa renomada do extremo ocidente”<sup>52</sup>, que “no curso natural de todas as coisas continua a suprir os requisitos funerários de toda descrição necessária. Mas não há descrição: ressoa o poema pelo verso afora, pela página rígida e em desenvoltura branca. Necessária por quê, contudo?”<sup>53</sup> De fato “necessária porque o brilho das estrelas em seus boleros de lírios jogos com que se joga no refinado baile sempre vão em direção a ti – o que é diverso neste mundo mortal, agora nosso”<sup>54</sup>, quando “no meio da noite, no seio da saia, me tens nuela, na foice das horas batidas, indo justo despídos à cama, descidos à campa, às urzes e cinzas.”<sup>55</sup> Agora “ao obverso. Da veludidade à madamidade há escasso espaço de cinco dedos e daí esses excessos de bossa dromedária são tidos como instigados por uma ou outra das

<sup>47</sup> Ibid. pp. 69-71 (livro II)

<sup>48</sup> Ibid. p. 36 (livro II)

<sup>49</sup> Ibid. p. 36 (livro II)

<sup>50</sup> Ibid. p. 36 (livro II)

<sup>51</sup> Ibid. p. 54 (livro II)

<sup>52</sup> Ibid. pp. 66-7 (livro II)

<sup>53</sup> Ibid. PP. 66-7 (livro II)

<sup>54</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 66-7 (livro II)

<sup>55</sup> Ibid. pp. 66-7 (livro II)

causas casuais do todo, essas repentinas vinhas em suas saias.”<sup>56</sup> Ora, ora, “Oh! Oh! Porque é horrível o ter de dizer! Continuemos. Poderíamos abandonar este oxigênio nitrado para tomar ar livre e analectralizar esta combinação bem quimérica, o balão onde o operador opera.”<sup>57</sup>

e

“Tentar derramar um pouco mais de hilarioscena para nos elevar à totalmosfera, ao consciencioso releitor das escrituras para sapatear nas tijoleiras”<sup>58</sup> e “no estanho eclesial em torno da coroa em que o gago bateu contra todas as regras, o dito, quando intimado sobre as pretensões dessa investida, no momento solene: sua face se desfigurou.”<sup>59</sup> Conforme “verte-se o som do tartamudo, quer o nome, Mtu ou Mti, algum gago que testemunhou. Ad verte-me razões de senredar nas malhas da rede. Re verte-me se a cobriam fios ondeados ou se vinham perigos dos pelos dalguma desculpa.”<sup>60</sup> E “pra que lado divertiu ela a glória de seu lago de águas órficas, rio retro a oeste ou propensa pro mar?”<sup>61</sup> Com “medo do negro tão cedo no dado de ouvir a scura spuma do ermo dia ou lânguida dança alongando a língua? Me segues na esteira da saia ou espreitas além? Oh, vai, vai lá, vai e pensa no que sabes e no que não.”<sup>62</sup>

“Como tombaram as águas do seu pensamento? Já pensaste na hereticalista e suas duas cismáticas e em quão balbuciante seguiu rumo a sua morada? Do que ouviste falar?”<sup>63</sup>

O rythmo antigo que ha em pés descalços,  
 Esse rythmo das nymphas repetido,  
 Quando sob o arvoredos  
 Batem o som da dança,  
 Vós na alva praia relembrae, fazendo,  
 Que scura a spuma deixa; vós, infantes,  
 Que inda não tendes cura  
 De ter cura, responde  
 Ruidosa a roda, enquanto arqueia Apollo,  
 Como um ramo alto, a curva azul que doura,

<sup>56</sup> Ibid. pp. 66-7 (livro II)

<sup>57</sup> Ibid. pp. 66-7 (livro II)

<sup>58</sup> Ibid. pp. 66-7 (livro II)

<sup>59</sup> Ibid. pp. 66-7 (livro II)

<sup>60</sup> Ibid. p. 204 (livro III)

<sup>61</sup> Ibid. p. 204 (livro III)

<sup>62</sup> Ibid. p. 204 (livro III)

<sup>63</sup> Ibid. p. 192 (livro III)

E a perenne maré  
Flue, enchente ou vasante<sup>64</sup>.

Falar do que ouviste é repetir e não falar. Ou falas? Quem repete fala de sua morada, rumo ao balbucio de cismas heraclíticas que não pensaram. Pensamentos em águas tombaram, mas como? Não sabes o que dizes, nem dizes o que sabes: pensas e vai, lá vai, vai, oh! Quem repete escreve sua morada ao avesso, torna-a própria e, enfim, fala pela primeira vez ao som da dança que só se cria na própria dança. A língua que alonga essa lânguida dança esculpe o dia e seu ermo de spuma scura a ouvir o dado negro medo logo cedo. Ao mar propensa, leste, um novo dia, ou rio retrospecto, inverso, espesso e plácido, órfico qual águas de um lago em que a lua inteira vive, pois que em glória é. Desculpa alguma toma de assalto o perigo que a cobria e de fios revestia sua pele. Sua pele: redes de malha a enredar e entretecer a entristecida via por onde passas sem razão. Ser testemunha e gaguejar Mtu, Mti, qualquer nome ou tartamudeante som que a voz verta até desfigurar a face solene do Destino, investida em pretensões particulares sobre as quais o dito, contra todas as regras, balbucia no estanho eclesial.

e

Continuemos. Poderíamos abandonar este oxigênio nitrado para tomar ar livre e analectralizar esta combinação bem quimérica, o balão onde o operador opera. E tentar derramar um pouco mais de hilarioscena para nos elevar à totalmosfera, ao consciencioso releitor das escrituras para sapatear nas tijoleiras. Mas o que é necessário? Dizer e ter de dizer o dizer que é horrível, oh!, oh!, com tuas saias rítmicas vinhas a dançar as repentinas causas casuais do mundo, umas e outras, ou umas ou outras, instigada pelas bossas dromedárias e seus excessos no escasso espaço aveludado por algum choro. Agora ao obverso. Cinzas e urzes, como ti, foram-se em horas batidas, como tu, foi-se, afagos quando no meio da noite é no meio da saia, e entre ais e uis, seios, silvos, essências celestiais, pedestres, fluviais. Tudo em direção a ti, uma foice em direção ao baile sempre refinado dos jogos de palavras com que se jogam lírios nos boleros cansados sem estrelas, sem brilho, sem nada.

e

---

<sup>64</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 67.

Contudo, por que necessária? Necessária descrição dos funestos requisitos da arte, suprimindo a contínua natureza de todas as coisas, que, no curso, acidente extremo do ocidente renomado por artigos de acervos raros e harpas naturalmente tomados à prima vista, ilusão, um blefe inaudito. À fala vai a língua, sem som ou sono, fiada e finda. Daqui – mas onde? –, com herdeiros de uma linhagem de eras e horas, há lembranças que encontramos sumidas nos óleos já velhos de qualquer Rembrandt. Emoção solene no fogo do Presente sublinhando até a pausa dos momentos e após e antes como testemunho. Numa cena imponente com luvas de marfim, chove uma planície diluvial ambijacente aos versos que tamborilam. Sua redação desconhecida desvela acontecimentos sucessivos e desassossegam a tranqüilidade imperial com o ritual rítmico que imprime tempos em todos os tempos. Verbalizações e oralizações de estilo reconstroem a frase curiosa que celebra a antecipação da palavra que se apóia no poderio fluido do dia, vazante ou enchente.

e

Reconstruir os nomes e compilá-los, com flâmula flamante ao lado, uma fome feita de muros atrás de seu conversatório contido no canto das restrições sofredoras do desânimo em Dioniso. Esta recepto-retentiva, em nome d'Ele, tempestuando controle de metidas metáforas sem ao menos um rele intervallo. Agora debes saber fazer um coração de vidro para que o jogo do olhar e a bateria do coreto não sejam meramente um tecido à moda de xingãos e obusos qual gargalhadas de gargalhados retumbantes. Demandou mais espírito pra começar com e então abriu os fluxos da ira de sua Artilharia e continuou a vociberrar morteradamente.

e

Oh, a perpósito, progressamos por partidas, guarde-se siempre na mermória conectado com o que já foi antes que havia um noturnista procedente de sua notureza em dia enfunerado prior a isso, sibilando em si de sistifação e murmorinhando al quebrado, perturbado, si ele não mandasse de volta a mesma ele mesmo a buscaria com milhares de miles. Naquele tempo que é ainda deles havia sordados se eles batiam luciferinamente e chegaremos a essas aventurosas se tu ouvires um pouco. Agora pela memória inspirados, devolvamos a volta da roda ao todo. Bum rombombonante<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Esta seção de leitura – decorrente da leitura em Joyce feita a partir do poema de Paul Celan – não é uma citação em absoluto, senão uma recitação ao revés, uma leitura de trás para adiante detonada pela leitura do poema de Ricardo Reis.

*teu músico decapitado*

A literatura sabe alguma coisa – o poema, esse ser pulsante, esponjoso, versátil (como limitá-lo?; nunca), sabe alguma coisa. Admitimos. Mas o que isso quer dizer exatamente; de que isso nos serve exatamente? É preciso que nos desvencilhemos das necessidades teleológicas de nosso tempo para podermos nos colocar a ler um poema. Sem finalidade expressa, fazer uma afirmação a esse respeito – o poema sabe –, talvez nos permita pensar, ao menos (ou: ao menos a princípio), que a poesia seja algo como o reconhecimento da pronúncia não ouvida – uma pronúncia que não é ouvida não por ser inaudível, mas por ser inaudita; e que, portanto, sobre o poema já não haja o que dizer, visto que – ouvimos – estão completamente ditos. Completamente: o que quer dizer: ditos em sua inteireza, do fundo de cada palavra, a estremecer a própria língua em que se falam. *Para ser grande, sê inteiro*; assim o poema é. Não há o que adicionar a seu rigor, não há o que dizer a partir; embora queiramos, embora quiséssemos. A poesia, ou melhor: o poema, que é seu meio (afinal, seu caráter é permanente), parece se dar como ecos primitivos e ao mesmo tempo sofisticados dessa pronúncia. Só podemos nos colocar a ouvir – ainda que sem compreender exatamente. E nos pomos a pensar, pois nosso vício de humanidade não nos deixa somente estar a ouvir: e se, de algum modo, houver razão no que entende Jean-Luc Nancy ao ler Paul Valéry? É possível – entoamos também nesse sentido –, pois, que a voz defina mesmo a poesia pura (diz o poeta), e, por esse motivo, um modo para tentar falar sobre poesia seja falar sobre sua linguagem:

A poesia fala com aquele discurso que não é executado por nenhuma linguagem e do qual, por outro lado, emerge a voz e uma linguagem nasce. A voz é a precedência da linguagem, a sua imanência absoluta na vastidão em que a alma ainda é solitária.<sup>66</sup> (tradução nossa)

A poesia faz nascer essa linguagem – que não é nenhuma outra senão aquela que nasce no seu ditar; que é uma linguagem que não encontra respaldos ou restrições na linguagem que temos como nossa, que conhecemos e reconhecemos como tal: um tipo de linguagem que usamos ao eleger a língua portuguesa ou alemã como meio. A poesia faz nascer essa linguagem que nos reconhece, inteiramente

<sup>66</sup> It [poetry] speaks with that speech that is not executed by any language and from which, by contrast, voice issues and a language is born. Voice is the precession of language, the very immanence of language in the wilderness where the soul is still alone. (NANCY, 1994, p. 247)

nova, e de sua linguagem aflui uma voz, a voz, como de um rio aquele sentido leve que nos dá a ouvir algo como a calma – coloquemos as mãos no rio. A voz da poesia, precedente à linguagem em que também se cria, é o que conseguimos distinguir ao ler os poemas de Ricardo Reis após os poemas de Paul Celan. Ler os poemas de Reis dessa maneira parece ser uma forma não somente de apurar a nossa audição para ouvir a pureza da voz que desce no discurso que só se executa ao gestar essa linguagem que nasce ao falar, mas também cresce de sentidos em nossos sentidos. Ler Reis depois de Celan nos permite um refino ainda maior da nossa audição. Dessa maneira, o que queremos dizer não é que seja imprescindível a leitura de Ricardo Reis após Paul Celan e que, nesse sentido, só se possa ler um após o outro; ou que Celan esclareça pontos que sejam obscuros na poesia de Reis; ou, ainda, pelo contrário, que Celan obscureça a escuridão da voz da poesia de Reis (se assim fosse, tomaríamos a idéia de pensar – e, então, ouvir, ler poesia – como algo que coubesse em qualquer agrupamento de convenções óbvia, deliberada e previamente estabelecido; problema a que em breve retornaremos). Os poemas deixam claro que sua autonomia, inclusive a que impõem em relação à própria arte e ao pensamento sobre arte (dessa forma, obviamente, também sobre nosso pensamento sobre eles), ensina-nos, mais uma vez, sobre a impossibilidade de se falar de poesia antes do embate com a obra, já que não há meios de se pensar a condição humana antes de a obra experienciar.

*sono onde ressoam passos*

Porque – qual respondêssemos; embora não seja nem essa uma resposta, nem uma tentativa de sê-la – ler Reis depois de Celan, escuro sobre escuro, ou mesmo: branco sobre branco – de toda forma, uma grave restrição à nossa faculdade de visão, claramente ofuscada pela clareza absurda dos poemas; porque ler Reis depois de Celan é também aprender com Paul Celan a ler Ricardo Reis. É reconhecer que se a poesia sabe alguma coisa; e, mais adentro, se a poesia sabe alguma coisa sobre si; se a poesia sabe, sabe, além de tudo, isto: ler-se a si própria. E nós, ouvintes frágeis de sua decadência, de seu ocaso; nós, colocando-nos a ouvir os poemas de Paul Celan, deixando com que o sentido de sua poesia ensine mais uma vez os nossos sentidos, somos capazes de ouvir os poemas de Ricardo Reis agora com esse lastro mais ampliado, com essa propensão a ouvir mais própria que só pela própria poesia alcançamos, pelos seus ruídos. Ouvir a pronúncia da voz dos poemas de Paul Celan é apurar a nossa capacidade de ouvir a pureza da voz

dos poemas de Ricardo Reis; e, por esse motivo, ler Ricardo Reis após Paul Celan é estar cada vez mais em apuros, visto que, em perigo, estaremos cada vez mais próximos da própria poesia: a própria poesia, que funda o ambiente em que coloca a si e a nós em risco.

## 2 TORNO SEM VOLTA

Tentamos ser recorrentes para manter o risco, embora já não haja esperança de voltar. Tentamos permanecer na recorrência para podermos acompanhar, de algum jeito, a corrente que já nos arrebatou. Lembramos: o *poema* já é sempre arrastado, arrebatado pelos *poemas*, que é o mesmo que dizer que o poema já é sempre arrastado pela aproximação infinita que é a arte, a linguagem (LACQUE-LABARTHE, 1999, p. 55). Não escolhemos essa citação para lidar de maneira ilustrativa com a dificuldade em que nos encontramos; com a dificuldade em que nos encontramos ao nos depararmos com o poema e com a linguagem que lhe é própria. Citamos porque da mesma forma somos nós, seres da linguagem, nela nascidos e por ela gestados, levados pela correnteza das palavras; guiados até um não-se-sabe-onde da arte – decerto algum destino sorrateiro que nos planta o poema (que talvez nos faça dar na praia do coração) –; fundados pelo movimento recorrente da paisagem em que estamos, agora, quando escolhemos tentar atravessar o seu ir e vir permanente, quando somos tentados a atravessar a sua travessia. Aqui somos arrebatados por sua força, por sua simplicidade esplendente. Talvez Kant pensasse em algo como o sublime nesse momento; em especial nesse momento em que colocamos nossa audição diante do risco de ouvir a voz do poema – um estrondo.

Ou uma tormenta repentina. As grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993). O sublime de Kant, que fosse o de Longino, ou de quem quer que seja, afinal (bem como o julgamento, que só cabe se for o julgamento de qualquer um); queremos dizer: o sublime do e no poema, que provoca com seu estrondo a provocação que nos faz. O poema pergunta: serão capazes? E nos afronta com sua natureza de uma maneira similar à natureza com que nos afronta a Natureza, que, com seus elevados penhascos suspensos no ar em ameaça, nuvens tempestuosas reunindo-se em meio a relâmpagos e trovões, vulcões desencadeando todo seu poder de destruição, tornados deixando para trás a devastação etc. (KANT, 1876, p. 63), nos entrega à nossa condição primeva, à nossa pequenez natural, ameaçando-nos. Ler os poemas de Ricardo Reis após os poemas de Paul Celan é escolher estar à beira da linguagem, entender que tudo o que temos é a linguagem e que essa

mesma linguagem está a ruir na presença da linguagem desses poemas – que lhe é própria e alheia; ordinária e extraordinária, simultaneamente. O aspecto sublime desse encontro – ou melhor: a sublimidade mesma que há nesses gestos da Natureza –, é-nos mais atraente quanto mais terrível, e nos eleva as forças da alma por sobre sua mediania ordinária, pois nos faz descobrir em nós mesmos um poder de resistência de uma espécie superior (KANT, 1876, p. 64). Essa elevação não é somente possível nessa presença [da Natureza] – e esse poderia ser o julgamento de Kant ou de Longino ou nosso; pouco importa –, mas também frente à natureza do poema, em que o movimento se agrava com a vinda de sua presença, com a imposição do seu querer-dizer, ensinando a nossos sentidos uma sensibilidade outra a cada embate. Nessa sublimação, face ao abismo que se abre sob nossos pés, notamos, não sem a surpresa característica desse movimento, que um poema que não tem nada a relatar é um puro querer dizer – do qual a voz que se ouve nada se entende – nada: ou, como tem sido diferentemente nomeado por uma vasta tradição, o saber. E esse querer dizer nada, esse saber, é tão-somente a vertigem da existência, uma experiência da memória, que gera datas para sempre presentes, que nos amedronta porque é o que é e não outra coisa; porque seu querer-dizer é, assim como o poema de cujo querer-dizer emana é. Nesse momento, com a licença de sua leitura, trazemos um trecho relativamente longo do discurso *O Meridiano* em que Celan traz um trecho relativamente longo de *A Morte de Danton*, que poderá se acercar mais do que tratamos com suas palavras que com as nossas:

“Quando, ontem, ia subindo a encosta do vale, vi duas raparigas sentadas numa pedra: uma delas apanhava o cabelo ao alto, a outra ajudava-a; e os cabelos loiros caíam, soltos, e o rosto era pálido e sério, e ao mesmo tempo tão jovem, e o vestido preto, e a outra tão cheia de cuidados... As mais belas e comoventes obras dos velhos mestres alemães mal dão uma idéia desta cena. Desejar-se-ia por vezes ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um grupo como este, e depois correr a chamar toda a gente.”

Reparem bem, minhas Senhoras e meus Senhores: “Desejar-se-ia ser uma cabeça de Medusa”, para... apreender o natural enquanto natural por meio da arte!

Desejar-se-ia, atente-se, é o que diz nesta passagem, e não *eu* desejaria.

Isso significa uma retirada da esfera do humano, uma saída para um domínio voltado para o humano e inquietante. (CELAN, 1996, p. 48-9)

Calamo-nos (se a linguagem dissesse a verdade, assim já teríamos feito desde o princípio – eis a sua ironia: dizer o que, tendo sido dito, impossibilita o movimento de tê-lo dito; e, no entanto, lá está: dito; e, se dito, está a dizer, não a calar; quer dizer: não a calar-se, senão a nós, que, calados, não nos calamos,

dizemos o nosso não-querer-dizer com todas as letras, mas de maneira muito mais frágil que o querer-dizer (que não diz nada) do poema; aqui está, também, o que já anunciava Nietzsche: a linguagem é retórica, pois só tem a intenção de veicular uma *doxa* e não uma *episteme*; diríamos: evidente; mas nada o é; a menos que evidencie a vida, como o poema que traz sua presença ao nosso presente, a nossa presença à nossa presença; ou que traz o seu presente à presença de sua imanência, seu som – que nos impõe a nossa audição e, então, a que nos pomos a ouvir). Na medida em que o homem se satisfaz com as coisas que experiencia e utiliza, ele vive no passado e seu instante é privado de presença (BUBER, 2006, p. 60). Somos arbitrários, como sempre, mas não nos satisfazemos. E o poema – e os poemas que o arrastam – segue incólume. O poema parece querer evidenciar sua teleologia, nesse sentido, nesse arrastamento que invariavelmente nos leva a quase ensurdecer. Uma teleologia que se distingue de qualquer *telos* que queiramos ao poema obrigar. Uma teleologia que nos simplesmente leva. Percebemos, diante de sua força, que sua natureza é sua forma; sua ameaça, a teoria que poderíamos tentar delinear; ou, se nos abandonamos à escuta somente: sua teoria, o verso, à maneira de Ricardo Reis. Sua forma é, afinal, sua recorrência absoluta, por assim dizer, sua constante através dos tempos que é sempre esse tempo: presente. O que é imanente ao poema é o som que ressoa nessa forma sempre clássica (presente), como percebemos ao ler Reis depois de Celan. Mesmo à beira do abismo, na catástrofe de toda estrutura, o poema mantém sua forma – de que podemos dizer: clássica; sua forma: uma presença, a presença do presente. A poesia que por ela passa, se o poema não a afunda para fundar mais uma vez as bases em que se ergue, passa (e afunda): passa de fato. A poesia é uma passagem, uma travessia na qual ela mesma se perde para que o poema possa se salvar: as obras de arte perdem-se para se encontrarem (ADORNO, p. 168, 1993). Talvez Adorno também tivesse alguma razão ao dizer que escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie. Escrever um poema a essa altura é sacrificar a poesia em detrimento do poema; ler Ricardo Reis após Paul Celan é, de algum jeito, uma tentativa de dar garantia a suas palavras (não às de Adorno, mas às dos poemas) – estamos após Auschwitz; e ler Reis após Celan é literalizar a barbárie que é ainda haver o poema, apesar de tudo.

O que talvez possamos notar com alguma clareza (em meio à obscuridade em que nos abandona a leitura) é: os poemas de Ricardo Reis não têm finalidade – afinal, são poemas –, não são guiados por algum *telos* exterior, são, enfim, não-teleológicos (externamente); ou melhor: autotélicos. Sua finalidade está determinada em si mesma – o resultado é igual ao início, porque o começo é um *fim* (HEGEL apud DE MAN, 1996, p. 100); porque seu meio (o poema) é seu fim (o poema), todo início já é o meio de se encaminhar a si, assim: sua finalidade; se pó antes, depois pó, agora pó – *Pulvis es*. Essa noção grave nos é dada ao lermos seus poemas após os de Paul Celan; grave porque sua leitura agrava a frieza das colunas que Ricardo Reis ergue; porque agrava a interdição de qualquer explicação sobre o que querem dizer suas palavras, seus versos; sobre o que quer dizer a vinda de sua vida – o poema. Dizemos: tudo o que dizemos equivale a uma blasfêmia, mas temos de fazê-lo. Dizer o que o poema é é um contra-senso, um despropósito. Deveríamos, então, nos bastar em dizer: o poema é. Afora isso, todas as hipóteses teleológicas (e mesmo as hipóteses de entendimento dessa teleologia, que resolvemos chamar de autotelia) são absurdas. Podemos pensar um pouco mais nesse caminho com as palavras de Deleuze, que continuam a ser o que tendem a ser – somente palavras (*words, words, words...*):

Ora, os enunciados não visam a nada, porque não se relacionam com nada, tal como não exprimem um sujeito, mas apenas remetem a uma linguagem, a um ser-linguagem, que lhes dá objetos e sujeitos próprios e suficientes como variáveis imanentes. E as visibilidades não se desdobram num mundo selvagem que se abriria a uma consciência primitiva (antepredicativa), mas apenas remetem a uma luz, a um ser-luz, que lhes dá formas, proporções, perspectivas propriamente imanentes, livres de todo olhar intencional. Nem a linguagem nem a luz serão consideradas nas direções que as relacionam uma com a outra (...), mas na irreduzível dimensão que cada uma lhes dá, cada uma suficiente e separada da outra, o 'há' da luz e o 'há' da linguagem. Toda a intencionalidade desaba na abertura entre as duas mônadas. (DELEUZE, 1998, pp. 116-7).

E assim os poemas, livres de todo olhar intencional, nos lançam sua luz – a luz que para nós é um excesso sendo somente plenitude, sendo exata, sendo perfeita –, ofuscam nossa visão (se livram de qualquer olhar intencional, pois), se fecham para nós (similarmente às mônadas de Leibniz), escapam à interpretação, proíbem-na, como houvessem sido gerados com essa finalidade. Entretanto, a Natureza não tem finalidade (ou intencionalidade, como diria Deleuze); esses

poemas não têm finalidade, nada relatam, nada têm a ensinar que nossa natureza já não saiba, senão um ensinamento primário e sensível à nossa sensibilidade. E o que nos resta, ao nos quedarmos entregues à sua escuta, é deixar que sua respiração nos sobre alguma compreensão, ainda que essa compreensão seja a de que não há nada a se compreender a partir desta linguagem que nomeia e postula, delimitando seu campo, seu corpo, sua morada – inacessível.

Com silencioso corpo<sup>67</sup>  
repousas na areia ao meu lado,  
Superestrelada.

.....

Irrompeu-se algum raio  
até mim?  
Ou foi a barra  
rompida sobre nós  
que luz assim?<sup>68</sup>

“A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblina que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas belezas sem dono foi ele...”<sup>69</sup> Pela “da-Raizama segue, onde até os pássaros calculam o giro da lua – se diz – e canguçu mostra pisa em volta. Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril.”<sup>70</sup> Mas “ele, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto.”<sup>71</sup> E “tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: seus olhos, nas asas do instante; na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia!”<sup>72</sup> Da santa... “Reforço o dizer: que era belezas e amor, com

<sup>67</sup> Schweigenden Leibes/ liegst Du im Sand neben mir,/ Übersternte.// Brach sich ein Strahl/ herüber zu mir?/ Oder war es der Stab,/ den man brach über uns,/ der so leuchtet?

<sup>68</sup> CELAN, Paul. *Cristal*. Trad.: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 51

<sup>69</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 29

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 29

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 708

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 708

inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança”<sup>73</sup>.

e

“Porque era de noite, luz nenhuma eu não disputava.”<sup>74</sup> “Lá é bonito sempre – com as estrelas tão reluzidas, entregues em constelações.”<sup>75</sup> “A passo lento assim pela mistura das sombras e da chuva caminhando, falávamos da vida, que é futura<sup>76</sup>.” Mas “os olhos dele vermelhavam altos, numa inflama de sapiranga à rebelde; e susseguinte – o que não sei é se foi tudo duma vez, ou um logo e logo outro – ele restou cego. Cego, sem remissão dum favinho de luz dessa nossa!”<sup>77</sup> “A gente olhava para trás. Daí, o sol não deixava olhar rumo nenhum. Vi a luz, castigo.”<sup>78</sup> “Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer<sup>79</sup>. De noite, se é de ser, o céu embola um brilho.”<sup>80</sup> Porque, “nos gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, desta luz enorme.”<sup>81</sup>

O abysmo rumoroso  
Onde se movem sombras.<sup>82</sup>

“Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não sabia nadar nessa sensação que agora me enfrentava.”<sup>83</sup> Daí, de repente, “quem mandava em mim já eram os meus avessos. Aquele homem tinha valor consigo: tinha consciência em caixa... – assim eu defini. Aquele homem merecia punições de morte, esse era outro, eu vislumbrei, adivinhado.”<sup>84</sup> Com “o poder de quê: luz de Lúcifer? Tanta era a

<sup>73</sup> Ibid. p. 708

<sup>74</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 25

<sup>75</sup> Ibid. p. 398

<sup>76</sup> Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. de José Pedro Xavier Pinheiro. Ed. online Portal São Francisco – acessado em 10/08/2009. [<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/dante-alighieri/a-divina-comedia.php>] p. 58

<sup>77</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 10

<sup>78</sup> Ibid. p. 59

<sup>79</sup> Ibid. p. 42

<sup>80</sup> Ibid. p. 37

<sup>81</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 32

<sup>82</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 208.

<sup>83</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 139

<sup>84</sup> Ibid. p. 672

luz e vária. E era, somente sei.”<sup>85</sup> Em “dança de demônios, que nem não existem. Pois, então, só a doença não bastasse? O tempo que fiquei, deslembrado, detido. O quanto foi? Mas, quando dei acordo de mim, sarando e conferindo o juízo, a luz sem sol, mire e veja, meu senhor,”<sup>86</sup> que “eu não estava mais no asilo daquela memória pobre, mas em outra, num grande esquecimento, para onde sem eu saber seu corpo tinha me levado.”<sup>87</sup> Essa “alma, que de orgulho inda esbraveja, avessa ao bem, de raiva possuída, deixou em si memória, que negreja.”<sup>88</sup> Mas “– ah! – quem diga: um faz, mas não estipula. O que houve, que se deu. Que vi. Com a sede sofrida, um incha, padece nas vistas, chega fica cego. Mas vi. Foi num átimo. Como que por distraído: num dividido de minuto, a gente perde o tino por dez anos.”<sup>89</sup> Mas “vi: ele – o chapéu que não quebrava bem, o punhal que sobressaía muito na cintura, o monho, o mudar das caras... Ele era o demo, de mim diante... O Demo!... Fez uma careta, que sei que brilhava. Era o Demo, por escarnir, próprio pessoa!”<sup>90</sup>

e

“Olhai: tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade.”<sup>91</sup> Até “eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo.”<sup>92</sup> A “de entre, entramos, pela esquerda e rumo do norte. Desde o depois, o do poente mesmo. Com foras e auroras, estávamos outra vez no público do campo. Antes da manhã, agora se passava a Vereda-Grande, no Vau-dos-Macacos.”<sup>93</sup> Ao “que, em rompendo a luz toda da manhã, se chegou no sítio dum qualquer, onde a gente bebeu leite e os meus olhos pulavam nas árvores. Aquilo, de verdade, e eu em mim – como um boi que se sai da canga e estrema o corpo por se prazer.”<sup>94</sup> Que “eu recordava de ver o rio meu – beber em beira dele

---

<sup>85</sup> Ibid. p. 672

<sup>86</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 866

<sup>87</sup> Ibid. p. 866

<sup>88</sup> Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. de José Pedro Xavier Pinheiro. Ed. online Portal São Francisco – acessado em 10/08/2009. [<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/dante-aligheri/a-divina-comedia.php>] p. 69

<sup>89</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 733

<sup>90</sup> Ibid. p. 733

<sup>91</sup> Ibid. p. 605

<sup>92</sup> Ibid. p. 605

<sup>93</sup> Ibid. p. 525

<sup>94</sup> Ibid. p. 525

uma demão d'água, nadar em toda sensação... Ah, e essas estradas de chão branco, que dão mais assunto à luz das estrelas. Eu pensei, eu quis.”<sup>95</sup>

e

“Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim.”<sup>96</sup> Mas “não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços,”<sup>97</sup> que “às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. Conforme, por exemplo, quando eu me lembrava daquelas mãos, do jeito como se encostavam em meu rosto, quando ele cortou meu cabelo.”<sup>98</sup> Assim “sempre. Do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto com umas palavras que lembro, mais belas que essas, inventadas possivelmente.”<sup>99</sup> Porquanto “elas: com outros esplendores mista provou-me a alma ditosa, que há falado, ser nos coros do céu sublime artista. Voltei-me então para o direito lado por dele conhecer o intento, em palavras ou gestos declarado.”<sup>100</sup> Nos “olhos puros seus vi tal contento, fulgor tal, que excedia o seu semblante quando de antes prendeu-me o pensamento.”<sup>101</sup> Como, “ao sentir prazer inebriante, cada vez que o bem faz homem conhece ir da virtude na vereda avante, assim mais amplo o arco me parece do círculo, em que vou com o céu girando ao ver quanto prodígio recresce.”<sup>102</sup> Tão “presto, quanto em nívea face, quando a chama do pudor se acende, volta a cor ser tal qual de antes, branqueando, pelo doce candor, que a vista envolta me teve, conheci que a sexta estrela nos recebera a mim e a ele.”<sup>103</sup> De “Júpiter na esfera argêntea e bela o cintilar de amor, que ali resplende, linguagem humana aos olhos me revela.”<sup>104</sup>

Uma côr me persegue na lembrança,

<sup>95</sup> Ibid. p. 639

<sup>96</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 201

<sup>97</sup> Ibid. p. 201

<sup>98</sup> Ibid. p. 201

<sup>99</sup> Ibid. p. 201

<sup>100</sup> Cf. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. de José Pedro Xavier Pinheiro. Ed. online Portal São Francisco – acessado em 10/08/2009. [<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/dante-aligheri/a-divina-comedia.php>] pp. 661-2

<sup>101</sup> Ibid. 661-2

<sup>102</sup> Ibid. 661-2

<sup>103</sup> Ibid. 661-2

<sup>104</sup> Ibid. 661-2

E, qual se fôra um ente, me submete  
 Á sua permanência.  
 Quanto pode um pedaço sobreposto  
 Pela luz à matéria escura encher-me  
 De tédio ao amplo mundo.<sup>105</sup>

“Sim, sei. Mas, ele, no meu ir ele ia vir, havia-de. Sabia isso era eu no coxim da sela, suor nosso. Seguindo, no raso e no monte, das areias tirando brilhos. A mal o mundo serenava, de tardinha, quando os jaós cantavam.”<sup>106</sup> Ou “silêncio tão devassado, completo, que nos extremos dele a gente pode esperar.”<sup>107</sup> “Os olhos dele dançar produziam, de estar brilhando.”<sup>108</sup> No “tempo, não apareci no meio daquilo. Assim foi que foi.”<sup>109</sup> Ao “relançar das labaredas, e o refreixo das cores dando lá acima nos galhos e folhas, essas trocavam tantos brilhos e rebrilhos, de dourado, vermelhos e alaranjado às brasas, essas esplendências, com mais realce que todas as pedras.”<sup>110</sup> Mas “os olhos dele era que brilhavam exaltados, e extraordinários pretos ou verdes, duma formosura mesmo singular.”<sup>111</sup> Mal “cheguei perto, com medo, e ele afiançou: – ‘Eu também não sei.’ Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dele, produziam uma luz.”<sup>112</sup> Então: “– ‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’ – ele indagou, mas não estava remoqueando; não pude ter raiva. – ‘Você nunca teve medo?’ – foi o que me veio, de dizer.”<sup>113</sup> E “ele respondeu: – ‘Costumo não...’ – e, passado o tempo dum meu suspiro: – ‘Meu pai disse que não se deve de ter...’ Ao que meio pasmei. Ainda ele terminou.”<sup>114</sup> E “rompi fala, por entre prantos, ali mesmo, a fim de perdão de mim, me confessava. Confissão edital, consoantemente, para tremer exemplo, raio em pesadelo de quem ouvia, público, que rasgava gastura, como porque avessava a ordem das coisas e o quieto comum do viver transtornava.”<sup>115</sup>

e

“Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrinde

<sup>105</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 186

<sup>106</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 666

<sup>107</sup> Ibid. p. 666

<sup>108</sup> Ibid. p. 270

<sup>109</sup> Ibid. p. 536

<sup>110</sup> Ibid. p. 536

<sup>111</sup> Ibid. p. 155

<sup>112</sup> Ibid. p. 145

<sup>113</sup> Ibid. p. 145

<sup>114</sup> Ibid. p. 145

<sup>115</sup> Ibid. p. 862

as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca.”<sup>116</sup> Conforme “adivinhou os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar.”<sup>117</sup> E “eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espairecer de contentamento, deixava de pensar.”<sup>118</sup> Mas “sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. Perto de muita água, tudo é feliz.”<sup>119</sup> Ante “palavras que picaram em mim uma gastura cansada; a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: ele passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares...”<sup>120</sup>

e

“A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavalhada a peso. Dava o raiar, entreluz da aurora, quando o céu branquece.”<sup>121</sup> Ao “o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles pensamentos, escorrido, se divisava. Até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade.”<sup>122</sup> Até que “vi meu nome no lume dele. E ele quis levantar a mão para me apontar, conquanto não visse. As veias da mão... Com que luz eu via? Mas não pôde. A morte pôde mais. Rolou os olhos; que ralava,”<sup>123</sup> no “sarrido. Foi dormir em rede branca. Deu a venta. Era seu dia de alta tarefa. Quando estiou a chuva, procurei o que acender”<sup>124</sup>. Eu comecei a tremeluzir em mim.”<sup>125</sup>

*do pouco que mal temos*

Dizemos: queremos dizer. Eis outra grande ironia dessa linguagem que até há pouco nos servia de alicerce para pensar o mundo: a escrita deveria querer dizer tudo o que quer dizer; mas, no entanto, somos levados, vez por outra, a dizer: por assim dizer, queremos dizer. Talvez assim seja porque a palavra não pode jamais

<sup>116</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 862

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 862

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 34

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 34

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 63

<sup>121</sup> *Ibid.* p. 161

<sup>122</sup> *Ibid.* p. 161

<sup>123</sup> *Ibid.* p. 104

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 104

<sup>125</sup> *Ibid.* p. 569

ser finalmente proferida (WEISKEL, 1994, p. 53); talvez não. Somos sempre levados a um talvez, a um quase, a um é possível. Não é, de fato, nunca permitido pelo poema, pela leitura do poema, mais que um tatear frio e insensível, em que nossas palmas e ouvidos e corpo roçam levemente as palavras do poema. Mas dizíamos: dizíamos sobre o querer dizer, o que queremos dizer. Queríamos dizer, pois, quando nos desviamos para Weiskel e o que talvez ele queira dizer não sobre toda e qualquer palavra, mas sobre a palavra *no* poema: não tocaremos mais nisso. Voltamos, queremos dizer: tocamos a flauta-vértebra do poema e queremos ouvir seu som. O que isso quer dizer? Talvez que cantar é se entregar ao mundo, estar no mundo após a queda. Talvez não. Para que um escrito seja um escrito, é preciso que continue a “agir” e ser legível (...) com sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, com a plenitude do seu querer-dizer, aquilo mesmo que parece ter-se escrito (DERRIDA, 1991, p. 20). Quer dizer, talvez Weiskel e Derrida se encontrem nessas palavras distantes; e, talvez assim, a palavra jamais possa ser finalmente proferida – manutenção do balbucio que é qualquer diálogo.

Sabemos que imaginar uma linguagem significa imaginar uma forma de vida (WITTGENSTEIN apud CAVELL, 1999, p. 125); seus movimentos, suas dores, seu sentido. Embora já tenham morrido seus signos e as palavras não pesem mais que plumas (CAVELL, 1999, p. 84), os poemas ainda guardam uma forma de respiração, que justamente nos faz ignorar a língua de que são dotados. Colocamo-nos simplesmente a ouvir aquele ruído calmo, aprendendo com ele calma também. Ouvimos a seus ruídos, que numa audição atenta percebemos ser a voz do poema, seu indício de início, ao mesmo tempo em que ouvimos surgir sua própria linguagem, que lhe é efetivamente própria; propriamente. Não há conclusões a se chegar. Afinal, toda conclusão a que possamos chegar nunca será uma conclusão a que *nós* cheguemos (CAVELL, 1999, p. 125), senão uma conclusão que resolvamos adotar; senão um lugar em que tenhamos certa proteção, um lugar como um aposento em que nos guardemos, algo meramente convencional. É bastante inconveniente, decerto, questionar uma convenção (CAVELL, 1999, p. 125), torná-la instável e, conseqüentemente, tomar-lhe a serventia. Tendo para com ela esse tipo de atitude, abrimos mão, desde o início dessa leitura, de usá-la como método de aproximação dos poemas de Ricardo Reis. Nada que seja certo do que seja nos serve; nenhum conceito absoluto, nenhum caminho definitivo.

Afinal, o caminho que buscamos é o caminho que vai se dar no andar por ele; não antes. Este é o caminho: aquele que o poema sugere – impõe; aquele o qual não somos capazes de ignorar, conquanto não sejamos igualmente capazes de responder com firmeza qual seja, ou o que significa, ou o que querem perguntar (aonde querem nos levar) as suas palavras. Nós não sabemos, nem conhecemos, o sentido dessas palavras (CAVELL, 1999, p. 173), nós não alcançamos o seu significado, o seu querer-dizer, menos ainda o seu ir em sua própria direção; menos ainda como, indo em sua própria direção, também vem em nossa direção a sua presença. Mas sentimos, de algum jeito, que podemos aprender alguma coisa com elas, com suas palavras; que podemos deixar nossos sentidos aprenderem o seu sentido mais uma vez. Ora, a arte não é um produto do espírito do homem, senão uma aparição que se lhe apresenta exigindo um poder eficaz (BUBER, 2006, p. 58) – Duchamp parecia saber muito bem disso. As grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993). O poema, que é distinto da própria arte, é o risco desse encontro elevado à sua máxima potência; o poema, que em colapso se afasta dos braços da arte – e, nesse sentido, se afasta da própria linguagem –, não nos permite o descanso, não nos lega senão a noção de que é soberano; e, por isso, não é possível nunca descrever o que vem ao nosso encontro, não é possível esgotar de qualquer maneira a vinda de sua presença. Sabemos, apenas, que, de algum jeito, devemos estar atentos a seu arrastamento, devemos nos pôr a ouvir a sua catástrofe.

Sabemos. Mas também sabemos que todo saber tem como pressuposto o seu não realizar-se como tal. Sabemos que todo saber não realiza nem a si, nem ao que promete, assim como a verdade também não o faz, por exemplo, de modo que não podemos falar que o poema é sua expressão, dado que o poema nem promete, nem dá a conhecer algo derradeiro como a realização de uma promessa. O poema se exime de qualquer promessa: o poema dita. Talvez por isso tal afirmação possa ser feita: a escrita [nesse caso, especificamente, a escrita do poema], se lê, não dá lugar, “em última instância”, a uma decifração hermenêutica, a uma descryptografia de sentido ou de uma verdade (DERRIDA, 1991, p. 36). A escrita do poema, que ao escrever – ou seja: ao cumprir seu *telos* – abandona o escrito à sua deriva essencial com a plenitude do seu querer-dizer, a escrita do poema está em seu próprio lugar. Essa escrita está no lugar que lhe é próprio, não no lugar de algo que tenha

propriedades diversas ou supostamente mais sérias, relevantes, práticas. Assim se considerou (e assim ainda consideram os incautos) por muito tempo: que talvez o poema estivesse no lugar da verdade, ou da história, ou da sociologia; que talvez o poema estivesse ocupando transitoriamente um lugar que não seu próprio. Diríamos: mentira. Mas o que essa palavra *quer dizer*, principalmente *aqui*? Dizemos: as verdades são ilusões cuja natureza ilusória foi esquecida, metáforas que foram desgastadas e perderam sua efigie, e agora operam como simples metal, e não mais como moedas (NIETZSCHE apud DE MAN, 1996, p. 133).

*mais doce a música da morte*

É nesse sentido que podemos entender que as artes não podem classificar-se em nenhuma identidade ininterrupta de arte (ADORNO, 1993, p. 13). É esse o sentido que quer dizer o nosso querer dizer, que parte do acontecimento da leitura da poesia de Ricardo Reis após a leitura da poesia de Paul Celan e se perde no oceano revolto em que permanece: segue seu destino, pois: existir em movimento, mesmo quando a superfície da leitura são estas palavras plasmadas na estaticidade de páginas a princípio brancas. E assim também permanece o próprio poema de que se quer dizer alguma coisa, ou de cujo querer dizer se quer aproximar o nosso querer dizer. O poema nasce em algum lugar semelhante a esse lugar em que nasce a nossa escrita – leitura plasmada. A diferença mais evidente, no entanto, já que não queremos confundir um texto crítico – crítico, afinal: pois que a crítica é tão inevitável quanto a respiração (ELIOT, 1989, p. 41) – com um poema, é a precisão com que são plasmadas as palavras na página em branco: justamente. Sem excessos. O que nos esforçamos por fazer em nossa escrita – que não é senão a leitura adulterada, abalada pela leitura dos poemas de Reis após os de Celan – é a leitura simples, primordial, próxima à justeza dos versos nos poemas, que pretende deixar com que se leiam a si as próprias leituras, umas às outras. Não esperamos compreendê-los [aos versos], de modo derradeiro, com essa proposta de leitura, visto que só pode compreender as obras de arte quem as imita (ADORNO, 1993, p. 146); nossa leitura apenas recita e replasma a própria literatura em seu gesto autógrafo, autotélico (no sentido já discutido), autônomo. Deixa com que ela se leia em seu próprio enleio, à sua maneira o mais possível, sem leis ou leituras que abortam o aleatório e o acidental inerente a todo gesto de ler. Talvez elas se compreendam melhor após esse gesto, talvez não. A nós nos resta dizer – e muito

mais ainda resta: não escrevemos, igualmente, poesia, à qual mesmo o poema já teve de impor seus limites. Não se pode chamar o que aqui está escrito e que, portanto, segue escrito de escrita poética ou desleitura. Um poema é justo. Essa leitura não. Senão leitura ao pé da letra, com todas as letras.

Nas longas mesas do tempo<sup>126</sup>  
 bebem os cântaros de Deus.  
 Bebem até ao fim os olhos dos que vêem e os olhos dos cegos,  
 os corações das sombras dominantes,  
 as faces ocas da tarde.  
 São os mais poderosos bebedores:  
 levam à boca o vazio e o cheio  
 e não transbordam como tu ou eu.<sup>127</sup>

“A verdadeira variedade dá plenitude de elementos reais e inesperados. No ramo carregado de flores surge, contra toda expectativa, da sebe primaveril que parecia já supor compasso que a imitação puramente formal da variedade”<sup>128</sup> (e “pode-se fazer o raciocínio quanto a todas as demais qualidades do estilo) apenas fazia-me, isto é, o extremo oposto da variedade, e os imitadores só podem dar a lembrança da legítima variedade àqueles que não a souberam cometer nas obras dos mestres.”<sup>129</sup> Visto se “tratar de uma figura particular, a um tempo simplista e complicada, que, com um entrechoque de linhas radiante e feudal, inscreve-se na imensidade sonora. Decorre daí a plenitude de uma música de fato repleta de tantas músicas, cada uma das quais é um ser.”<sup>130</sup> Mediante “um ser ou a impressão que nos dá um aspecto momentâneo da natureza, mesmo aquilo que é mais independente do sentimento que ela nos faz experimentar, conserva sua realidade exterior e inteiramente definida,”<sup>131</sup> já que “o canto de um pássaro, o som da trompa de um caçador, a canção tocada por um pastor na sua flauta de cana, recortam no horizonte a sua silhueta sonora.”<sup>132</sup>

<sup>126</sup> And den langen Tischen der Zeit/ zechen die Krüge Gottes./ Sie trinken die Augen der Sehenden leer und die Augen der Blinden,/ die Herzen der waltenden Schatten,/ die hohle Wange des Abends./ Sie sind die gewaltigsten Zecher:/ sie führen das Leere zum Mund wie das Volle/ und schäumen nicht über wie du ode rich.

<sup>127</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 23

<sup>128</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: À sombra das moças em flor*. v. 2. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 56

<sup>129</sup> Ibid. p. 56

<sup>130</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. v. 5. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 66.

<sup>131</sup> Ibid. p. 66

<sup>132</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. v. 5. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 66

e

“O frescor obscuro do meu quarto estava para a plena luz do sol da rua como a sombra para o raio de sol, ou seja, tão luminoso quanto ele, e ofertava à minha imaginação o espetáculo integral do estio, que meus sentidos,<sup>133</sup> se “eu estivesse passeando, só poderiam desfrutar aos pedaços; e, assim, adequava-se perfeitamente ao meu repouso que suportava igualmente ao repouso de uma mão imóvel no meio da água corrente, o choque e a animação de uma torrente de atividade.”<sup>134</sup> Do “fundo de que mágoas pudera extrair essa força de um deus, essa ilimitada criação?”<sup>135</sup> “Esse nível de prazer e de inquietação que acabava de sentir.”<sup>136</sup> “Mais tranqüilo, mais suave e tão suntuosamente traçado na plenitude de uma tarde à beira-mar, de um crepúsculo de primavera, barulhento de equipagens, de poeira levantada e de sol agitado como água.”<sup>137</sup>

*tal me alta na alma*

Minhas senhoras e meus senhores, tornamos ao mesmo ponto. Continuamos ainda embaraçados na mesma contradição em que embarcamos; e a contradição é, se circunscrevemo-la a algumas palavras, o haver todos os sentidos do poema e esses sentidos ensinarem àquilo que até então reconhecíamos por *nossos sentidos*, entre outros sentidos que ganha a contradição. Podemos dar um nome distinto a ela, dar-lhe um novo sentido: paradoxo, arte, poema. Ler um poema agora é sabê-lo a partir da leitura que não decide nunca por sua finalidade; fosse diferente talvez não lesse (nem lêssemos). Ler um poema agora é sair do sentido e sentir além do que inevitavelmente vamos esquecer outra vez, mas de um modo a que não traz conforto a breve recordação que resta: imagem a ressoar em nossa lembrança, ainda que como um interdito. Como se se encontrasse em jogo algum bem-estar, chamamos essa imagem com inquietação e ardor, e contudo ela não se mostra, e seríamos até capazes de arrancar os olhos a fim de os punir pela sua falta de memória. Muitas vezes nos toma de raiva e impaciência o seu movimento e a impossibilidade de acessá-la. Mas, ao se nos restabelecer a calma, é então como se

<sup>133</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: No Caminho de Swann*. v. 1. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 45

<sup>134</sup> Ibid. p. 45

<sup>135</sup> Ibid. p. 163

<sup>136</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: À sombra das moças em flor*. v. 2. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 127

<sup>137</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 278

um pressentimento e uma recordação tecessem uma imagem que, contudo, não chega a tomar forma, porque a não conseguimos imobilizar num conjunto; ela é como o desenho num tecido leve, desenho mais claro que o fundo, e que não conseguimos ver por ser demasiado diáfano. Trata-se de uma disposição estranha, mas que, no entanto, não deixa de, em si própria, ter algo de terrível, pois convence os nossos sentidos de seu próprio sentido.<sup>138</sup> Deve ser possível, de algum jeito, reconhecer, também nesse sentido, que a leitura não é “nossa leitura” (DE MAN, 1996, p. 33); e que, portanto, não faz sentido que reivindicemos por uma leitura a que consideremos derradeira; que, por pressa ou audição falha, acabemos por tomar como verdadeira. Frente às tempestades da paixão o espírito é como um mar enraivecido. Se alguém pudesse surpreender a alma em tal situação, julgaria ver uma barca mergulhando a pique no mar, como se, na sua terrível precipitação, a sua rota marcasse o fundo do abismo. Tornamos ao mesmo ponto.

Doce é o fructo á vista, e á boca amaro,  
Breve é a vida ao tempo e longa á alma.  
A arte, com que todos,  
– Ora sem saber virando os copos,  
Ora, enchendo-os, consiste em nos ousarmos,  
Chegada a morte, despil-a.<sup>139</sup>

“Esse motivo pode ser que o apaixonado, por demais impaciente devido ao próprio excesso de seu amor, não saiba esperar com fingida indiferença o momento em que haverá de obter o que deseja.”<sup>140</sup> Por isso, “o tempo todo ele volta à carga, não cessa de escrever àquela a quem ama, procura vê-la o tempo inteiro, ela se recusa e ele fica desesperado.”<sup>141</sup> Durante “muito tempo, deitava-me cedo. Às vezes, mal apagada a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Vou dormir’.”<sup>142</sup> E, “meia hora depois, a idéia de que já era tempo de conciliar o sono me despertava: queria deixar o livro que julgava ainda ter nas mãos e assoprar a vela, deixar aquela a quem amei; dormindo, não havia deixado

<sup>138</sup> Esta seção, que se inicia em “Continuamos ainda embaraçados” e termina nesta referência, se espelha e constrói a partir, principalmente, da leitura de KIERKEGAARD, Sören. *Diário de Um Sedutor e outras obras*. Col. “Os Pensadores”, Ed. Abril, São Paulo, 1989

<sup>139</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 184

<sup>140</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 127

<sup>141</sup> Ibid. p. 127

<sup>142</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 127

de refletir sobre o que acabara de ler, nem sobre o amor.”<sup>143</sup> “Fora, as coisas, elas também, pareciam fixas numa atenção muda para não perturbar a luz da lua, que, duplicando e recuando os objetos por lhes estender à frente a sua sombra respectiva, mais densa”<sup>144</sup> e “concreta que eles próprios, ampliava e diminuía a paisagem ao mesmo tempo, como um planisfério que se desdobrasse. O que tinha de se mover, algumas folhas do castanheiro, movia-se.”<sup>145</sup> Mas “o seu fremir minucioso, total, executado até nos menores detalhes e nas extremas delicadezas, não se espalhava sobre o resto, nem se fundia com ele, permanecendo circunscrito.”<sup>146</sup>

TAL COMO EU TRAGO a sombra do anel<sup>147</sup>  
trazes tu o anel,

algo que está habituado ao peso  
se desloca  
connosco,  
tu, infinito  
destruidor do sempre.<sup>148</sup>

“Inscreve-se a meu redor uma zona de sombra, uma terra incógnita, basta em suas menores nuances por todos os que a habitam, mas que não sai e nada para aqueles que nela não penetram, e cuja existência bordejam conta, bem perto deles.”<sup>149</sup> Ao “ver que as barreiras ágeis do tempo tecem fios entre as lembranças que a princípio nos pareciam as mais independentes,”<sup>150</sup> “pensava na vida cotidiana; os olhos distraídos e um tanto melancólicos brilhavam apenas de uma chama espiritual cada vez que tinha de retornar a algum sentido, exatamente”<sup>151</sup> como se “este fosse uma frase de espírito, uma tirada encantadora, um presente para delicados, cuja degustação pusesse uma expressão de finura e de alegria no rosto

<sup>143</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: No Caminho de Swann*. v. 1. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 9

<sup>144</sup> Ibid. p. 22

<sup>145</sup> Ibid. p. 22

<sup>146</sup> Ibid. p. 22

<sup>147</sup> WIE ICH DEN RINGSCHATTEN trage,/ trägst du den Ring,// etwas, das Schweres gewohnt ist,/ verhebt sich/ an uns,/ unendlich/ Entimmernde du.

<sup>148</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 183.

<sup>149</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: À sombra das moças em flor*. v. 2. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 41

<sup>150</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 157

<sup>151</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Sodoma e Gomorra*. v. 4. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 28

do conhecedor.”<sup>152</sup> “Um pouco de insônia não é inútil para dar valor ao projetar alguma luz sobre essa noite. Uma memória sem falhas não é excitante muito poderoso para estudar os fenômenos da memória.”<sup>153</sup>

e

“Da mesma forma que, ouvindo falar, eu sentira que, pela cultura e pela moda, uma só ondulação propaga em toda a extensão do espaço as mesmas maneiras de dizer, de pensar, assim também, de mentir,”<sup>154</sup> em “toda a duração do tempo, enormes vagalhões erguem, da profundidade das idades, as mesmas cóleras, as mesmas tristezas, as mesmas bravatas, as mesmas manias,”<sup>155</sup> através de “gerações superpostas, cada corte, efetuado em níveis diversos da mesma série, oferecendo a repetição, como sombras sobre telas sucessivas, de um quadro idêntico, embora com freqüência menos insignificante.”<sup>156</sup> Para “mim aquilo dera a plenitude de um ser cheio até as bordas pela superposição de tantas criaturas, de tantos desejos e de lembranças voluptuosas de criaturas.”<sup>157</sup> “A sensação da mentira era dada por diversas particularidades que vemos no decorrer de toda narrativa,”<sup>158</sup> mas “principalmente pelo fato de que, ao mentir, o relato pecava ou por insuficiência, omissão, inverossimilhança, ou, ao contrário, por excesso de pequenos fatos destinados a torná-lo verossímil, o que o entrega sua natureza físsil.”<sup>159</sup>

e

“A tempestade ruge sobre o mar, o barco se sacode de todos os lados, do céu precipitam avalanches retorcidas pelo vento,”<sup>160</sup> e, “apenas para disfarçar o incômodo que causa, prestamos um minuto de atenção neste cenário imenso onde somos de pouca valia, nós e o corpo de que procuramos nos aproximar.”<sup>161</sup> Para “cada um de nós, há um deus especial que nos oculta ou promete a invisibilidade do nosso defeito, assim como fecha os olhos e as narinas às pessoas que não se

---

<sup>152</sup> Ibid. p. 28

<sup>153</sup> Ibid. p. 24

<sup>154</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 243

<sup>155</sup> Ibid. p. 243

<sup>156</sup> Ibid. p. 243

<sup>157</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. v. 5. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 38

<sup>158</sup> Ibid. p. 74

<sup>159</sup> Ibid. p. 74

<sup>160</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 142

<sup>161</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 142

lavam, quanto ao sebo que trazem nas orelhas”<sup>162</sup> e “ao cheiro de suor que têm nas axilas, convencendo-os de que podem exhibir impunemente esses defeitos ao mundo, pois este não perceberá coisa alguma.”<sup>163</sup> Ou “quando, assim como a vida, podemos aproximar uma qualidade própria de duas sensações, extraindo a essência comum a elas ao reuni-las, a fim de libertá-las das contingências do tempo, numa metáfora.”<sup>164</sup> “No fim, só vivia da essência das coisas”<sup>165</sup> e “não podia alcançá-la no presente, onde, não entrando em jogo a imaginação, os sentidos eram incapazes de exigir a ação, abandoná-la. Tal ser tão fora da ação, do gozo imediato; fizera escapar ao presente. Só ele nos traz o tempo perdido.”<sup>166</sup>

e

“Eles recomeçam os jogos de antigamente, sobre a relva, de noite, sem trocar palavra.”<sup>167</sup> E “seus olhares insinuantes, acrescidos pelo sorriso, já não eram contidos pelas lentes e transbordavam de todos os lados.”<sup>168</sup> Porém “alguns, mais práticos, mais apressados, que não têm de pechinchar e de renunciar à simplificação da vida e a esse ganha-tempo que pode resultar da cooperação, formaram duas sociedades,”<sup>169</sup> das quais “a segunda é composta exclusivamente de criaturas semelhantes a eles. Isto é chocante naqueles que são pobres e vêm da província, sem relações de amizade,”<sup>170</sup> sem “outra coisa a não ser a ambição de um dia se transformarem em alguém célebre, cujo espírito ainda está vazio de opiniões, cujo corpo é destituído das maneiras que eles esperam tornar bem depressa, assim como comprariam móveis,”<sup>171</sup> de acordo com “o que notassem e copiassem dos que já ‘venceram’ na profissão útil e séria em que sonham se encaixar e tornar-se ilustres; nestes, seu gosto especial, herdado sem que soubessem, como a inclinação para o desenho,”<sup>172</sup> para “a música, à cegueira, é talvez a única originalidade viva, despótica, e que em certas noites força-os a não

<sup>162</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: À sombra das moças em flor*. v. 2. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 41

<sup>163</sup> Ibid. p. 41

<sup>164</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 196

<sup>165</sup> Ibid. p. 179

<sup>166</sup> Ibid. p. 179

<sup>167</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Sodoma e Gomorra*. v. 4. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 10

<sup>168</sup> Ibid. p. 146

<sup>169</sup> Ibid. p. 9

<sup>170</sup> Ibid. p. 9

<sup>171</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Sodoma e Gomorra*. v. 4. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 9

<sup>172</sup> Ibid. p. 9

comparecerem a determinada reunião, proveitosa à sua carreira, com pessoas das quais, para o resto, adotam os modos de falar, de pensar, de se vestir, de se pentear.”<sup>173</sup> Todavia “estes, inutilizados, transbordam de suas conversas mais tranqüilas, que os leva a fazerem grandes gestos, caretas, a menearem a cabeça.”<sup>174</sup>

*Íncios dos contendentes*

Assim sendo, como será possível que andemos pelas palavras dos poemas sem acrescentar-lhas nossas convenções, nossos anseios, nossa pretensão de finalidade? Como será possível não dizer algo *sobre* os poemas, mas em paralelo a eles, em seu sentido, ou na mesma direção em que seguem, sem ansiar obter esse sentido que é somente seu? Voltamos ao pensamento de Croce: julgar um trabalho de arte esteticamente é “reproduzi-lo em si mesmo” (DE DUVE, 1998, p. 144). Esse é o julgamento que pretendemos, embora o que pretendamos de fato não seja um julgamento, mas reprodução da obra de Reis em si mesma, ou na literatura mesma, mais propriamente; uma reprodução abalada pela leitura dos poemas de Paul Celan. Acreditamos, nesse caminho, dentro daquela arbitrariedade já mencionada, a qual nos é peculiar (e a todos, em maior ou menor medida, que lidam com a leitura e tentam tomar consciência desse gesto ludibrioso), e dentro do que na crença nos é possível, que o que melhor possa se relacionar com esses poemas seja a obra de alguém que nunca se propôs a tanto. É nesse sentido – e podemos até dizer: é nesse contexto, no contexto que criam os poemas – que nossa pretensão pretende ir: no sentido de procurar propiciar o mais possível a leitura dos poemas de Ricardo Reis após a leitura dos poemas de Paul Celan, de uma maneira original (como originais são os poemas a cada nova leitura), de uma maneira em que os poemas de Paul Celan abram novos caminhos na *nossa* leitura de Ricardo Reis – como já desde o início têm feito; e, conseqüentemente, de uma maneira que nos possibilite vislumbrar um aceno da poesia de dentro do poema; ou, pelo contrário, sua catástrofe, sua queda – a partir do mesmo lugar. Para isso, acercamo-nos da própria literatura e da história da grafia que é sua e por si mesma narrada – a história de sua autografia, pois, uma autohistoriografia, num sentido ao mesmo tempo *stricto* e *lato*, a promover nos alicerces da literatura, que é si, um abalo, um encontro; que seja

<sup>173</sup> Ibid. p. 9

<sup>174</sup> Id. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 198

talvez para onde sigam os poemas (solitários): rumo ao encontro de si, rumo ao encontro do outro – rumo ao diálogo. Talvez.

Nossa expectativa – entre várias (que, mais cedo ou mais tarde, de uma forma ou de outra, vão se anunciando, explícita ou implicitamente) – não é garantir aos poemas de Ricardo Reis (e aos de Paul Celan) o lugar que já é deles, seu lugar de autonomia, mas flexionar uma leitura que se acerque dessa noção (que esperamos que já esteja correndo conforme soam todas essas palavras), que permita aos versos uma nova e antinatural relação, conquanto sempre recorrente e natural; e que já é o próprio percorrer da leitura nestas páginas: a leitura que nos é proposta pela leitura dos poemas de Ricardo Reis após os poemas de Paul Celan já nasce ao ser anunciada, já lê enquanto escrevemos ou pensamos (em) fazê-lo. É a vontade de nos aproximar, a partir desse diálogo, um pouco mais do lado de fora: a linha que não pára de reencadear as extrações, feitas ao acaso, em mistos de aleatório e de dependência (DELEUZE, 1998, p.125). Afinal, a arte – escrita – situa-se para além de qualquer exigência de gosto sentimental de época – serem os poemas escritos por um poeta português do século XX, por exemplo – e não prescinde de uma postura de leitura que demonstre respeito em relação ao gesto poético ali forjado, que saiba que a sua possibilidade de existir é a possibilidade de existir em erro – ainda: sempre por meio do risco, da catástrofe, do abandono. O saber ser de novo em si Natureza em sua simplicidade originária é precisamente o gesto catastrófico que perfaz o poema e garante que a natureza não seja explicada, mas experienciada – e é nessa simplicidade que o diálogo pode acontecer. O curso em que tentamos favorecer a incursão dos versos (formas de *dis*-cursos, saídas de curso) é pensado, como damos sinais desde o princípio, de acordo com uma reflexão voltada para a luz que nos lançam as obras (nunca o contrário); ou seja: deverá ser um curso, como de um rio (tal qual Tales de Mileto, partimos da água), se dessa maneira o texto deixar ser (não voltaremos atrás, o rio segue), natural, simples, em que se propõe a tentativa de uma abertura artística que pretende perceber como os poemas com que nos embatemos nos desafiam intimamente sem que precisemos, para estabelecer esse tipo de contato, saber algo mais de externo que não o nos abandonar à escuta que em nós caminha – e aí há toda sorte daquilo que Deleuze chama de “mistos de aleatório e de dependência”, pois que a determinação final da poeticidade de cada poema, ainda que necessitássemos de

algo de tal natureza, está nesse diálogo súbito que só existe no encontro. Isso quer dizer: o que lança perspectivas e novos caminhos é o poema; o que descentraliza e remonta toda a história é o poema; o que dá vida e em si vive como nada vive é o poema. Talvez assim as obras se coloquem numa harmonia sempre antes possível (visto que se tratam de obras de arte; visto que, de fato, tal fluxo entre as obras consegue refigurar, reconfigurar, replasmar a sua existência), em que o julgamento entre elas seja, se relevante, algo natural – só pela abstenção do juízo é que a arte julga (ADORNO, 1993, p. 145); senão, nada: não haja. Ou melhor: não aja. E, sem ação, nenhum senão, vastos sentidos.

*tudo se imagina*

Sem ação: todos os sentidos. Como quando, expulso do paraíso, Lúcifer tem todos os mundos para si e não somente aquele por Deus criado. Quando, erguendo-se do chão – *semi ergo-me enérgico* – desse mundo que existe agora com a sua voz, com o peso do seu corpo, com o ritmo da sua pronúncia, poder começar do zero, dizer as primeiras palavras após a queda e ditar o sentido de tudo; e assim desde o princípio sente: melhor reinar no Inferno que servir no Céu. Tudo há na inação, todos os reinos e não-reinos, todos os sonhos sonhados e sonháveis. Sonhamos esse sonho que está em devir, sonhamos essa leitura que, ao acordar (acordamos?), duvidamos tê-la cumprido. Não cumprimos. Sonhamos. Ela passa por nós e se nos dá como promessa. É preciso que nos mantenhamos nesse estado de imobilidade para que possamos cumprir o destino que pelos versos nos é imposto: atravessar a *sua* travessia. Mas o destino, por sua própria natureza, não pode se cumprir, posto que se findaria em seu cumprimento. A linguagem – a linguagem que nos arrasta ao encontro do poema – nos coloca do avesso e faz com que duvidemos da escrita que (aparentemente) veio dar no papel por nossas mãos. Entretanto, a escrita depois de escrita – e enquanto escrita (sempre um continuum, em verdade) – coloca em dúvida não a sua realidade, mas a nossa; ela existe, e quanto a nós? Será que poderemos finalmente proferir *a palavra*? Será que poderemos finalmente proferir a palavra que falta para terminar essa fala (que não é senão uma escrita)? Será que, de algum jeito, precisaremos estar sempre a dizer alguma coisa, a fazer alguma coisa, a escrever alguma coisa para que possamos dar conta dessa leitura que muitas vezes mal parece iniciada? Ou a fala terminará antes, o fôlego? Ou a fala – o fogo – do poema nos determina antes com sua voz? Ou o mundo? Ou ao mundo?

Emudecemos e mudamos perante a leitura dos poemas de Ricardo Reis. Parece que essa leitura nos quer sempre fazer ler e nos lançar em seus jogos. Parece que essa leitura quer nos fazer crer que a verticalidade da queda é a dimensão apropriada para a viagem de escrever sobre a leitura dos poemas de Ricardo Reis, possivelmente de trás para adiante, como quem de uma viagem volta sem ainda ter ido. As grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993). A leitura nos quer fazer ler – e o gesto que se engendra nesse sonho é escrever para mais além a escrita que se agrava em nossos olhos, adia-la: *o que se inscreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo*. Uma forma de leitura; uma forma de fracasso.

Em outras palavras: Satan, organizando o caos, impondo uma disciplina à escuridão visível, conclamando seus acólitos a igualá-lo na recusa de se lamentar, torna-se o herói como poeta, descobrindo aquilo que deve bastar, mesmo sabendo que nada jamais bastará (BLOOM, p. 52, 1991). Um poema reorganiza o mundo. E essa organização se dá pela decadência que é o gesto mesmo de se inscrever no mundo: ter um poema escrito. Mas se inscrever no mundo não basta, *nada jamais bastará*; é preciso *reescrever* o mundo a partir desse poema. Um parêntesis: não cairemos na discussão sobre o poeta, evidentemente, português do século XX etc., pois continuaremos a caminho do que parece ter sido escrito por ele; e que, de uma forma ou de outra, dá nova ordem às coisas, nova ordem à nossa vida, nova ordem à leitura que pensamos nossa. Essa nova ordem é novamente nova após a leitura dos poemas de Paul Celan, que apresentam *sua* leitura da leitura de Ricardo Reis. Voltamos: o mundo deve ser reescrito a cada queda, esse poema nele inscrito, sobrescrevendo o que existia como escrita. Aí está sua autonomia diante de nossos anseios, de nossas vontades, de nossa pretensão de verdade. Não somos capazes de acompanhar a queda perene da poesia no mundo; pois: ou estamos no mundo já, caídos, ou não estamos nele, nem sabemos onde estamos. Poderíamos rir dessa explicação tão cheia de si – uma das nossas convenções. Sabemos: a própria decadência é eterna (WEISKEL, p. 287, 1994). Nós, felizmente, não o somos. Sim: uma justificativa plausível para não podermos acompanhar a queda. Justificativa? É preciso coragem para dizer. Seguimos: a água corre, mas a queda em si é “estacionária”, imóvel. Os elementos da natureza vêm e vão, passando pela ordem da natureza que, abstraída, é a Eternidade (WEISKEL, p. 287, 1994). A natureza se mantém, nós passamos; cada poema que cai no mundo reorganiza, dá nova ordem

à ordem. Os poemas de Ricardo Reis lidos após os poemas de Paul Celan encontram um novo destino – para si e para o próprio destino: esse destino que se adia em cumprir a cada nova organização, assim se mantendo tal como é, *ad eternum*, na imobilidade cíclica que conta a sua história, narrada sempre a partir do mesmo ponto em direção ao mesmo ponto – a que não se há de chegar. Um coeficiente de arte – poesia:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ , sua capacidade de ferir, tirar do lugar e recolher tudo o que resta.

Todas as obras são o Inferno, o solo em que cai o ex-voto dos deuses. Uma sucessão de estátuas que guardam o oximoro da arte – que é o oximoro da sua própria existência, naturalmente sua insistência. Uma sucessão de obras que se acolhem e se atacam mutuamente, elegendo-se, criando a sua história, seu panteão excelso nas profundezas do que de si se derrama. A queda fere ao que cai e ao que suporta seu impacto, assim dando seqüência ao seu labor perverso e incontrolável de corrupção. Nada nem ninguém sai ileso da leitura dessa escrita, da escrita dessa leitura. *O que se inscreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo*. Crer que assim sejam as coisas nos coloca numa situação apocalíptica, em que tudo o que é gerado pela obra de arte é potencialmente idêntico a tudo mais no mundo. O ordinário entra em transe e transborda em extraordinariedade. O risco é solene, uma celebração da verdade de haver a queda, que dá ênfase magnífica ao movimento que, naquele momento, se torna para sempre presente e põe à prova toda a história dos efeitos, toda a história da história. Assim o poema recém-caído – mas que, no entanto, continua a cair sempre para mais fundo, para mais longe, para mais tarde – anula a temporalidade, que é a dimensão necessária do fluxo sintagmático. Estamos lendo e repentinamente somos envolvidos por uma palavra (ou qualquer outro elemento significativo) que parece “conter” tanto que nada há que possamos “ler nela”. A palavra se dissolve na Palavra... (WEISKEL, p. 46, 1994). *A palavra se dissolve na Palavra*; e somente nos é legado o direito – se o temos – de admirar o momento em que a linguagem a que confiávamos tudo entra em colapso, implode seus alicerces a partir de sua própria sustentação. Isso quer dizer: fere, retira do lugar aquilo que passivamente ali habitava – e por sua vez também abandona seu posto. Transfere os sentidos dos nossos sentidos, dando a eles novo sentido. Como quando lemos Paul Celan e aprendemos a ler Ricardo Reis mais uma vez. A pergunta se ergue: o que procurar naquelas agora ruínas, nos escombros de sensibilidade e frieza com

que se apresentam os versos? Não há o que entender para além, o reino do entendimento ruiu de tanta majestade. Com a palavra rompida de significado não é preciso buscar mais qualquer significante. A morte basta. *Sete rosas mais tarde rumoreja a fonte.* O ciclo retorna a si: habitemos cada palavra.

### 3 QUASE BRANCA PÁGINA

Habitamo-las, palavras, decerto, e assim sonhamos com esta escrita terminada, embora a cada volta cada vez mais sejamos determinados por ela. Voltemos. A distinção é clara, senão absurda: o ex-voto penso sobre o mundo com seu peso absoluto nos desloca de nossa posição imaculada ante a quase toda branca página e nos faz derrear em meio a sua profusão de sentidos, que são todos e nenhum, que nos ameaçam e por isso nos tornam ainda mais plenos frente à ebulição da morte – um momento sublime. Somos sulcados como terra seca. *Pulvis es*. Não é possível parar de ler. A continuidade da leitura – descontínua por excelência – tem seus haveres com a continuidade da queda; e aqui lemos: pareço não estar mais caindo; agora *estou caído*, conseqüentemente, eis-me aqui prostrado no Inferno. Mas ao dizê-lo [o poeta] está pensando: enquanto caía, me *desviei*; conseqüentemente eis-me aqui prostrado num Inferno que é – tanto melhor – obra minha (WEISKEL, p. 79, 1994). Ora – poetas à parte –, aí estão os poemas a queimar no fogo que é seu; aí estão os poemas a guardar a descontinuidade contínua das chamas que queimam as cinzas de suas próprias cinzas, o fogo de todo o afeto acolhedor das outras obras: Reis após Celan. Não há nada etéreo nessa lírica: do pó ao pó as obras se organizam, se apartam, se acumulam, num ritmo somente conhecido pelos pés descalços de quem com elas se põe a andar. Queimamos os pés, lemos Ricardo Reis após Paul Celan com os olhos em brasa. Somos lambidos pela labareda dos versos, o fogo dos poemas nos consome e nos exaure – e assim, ao menos, nos sentimos mais próximos, do pó ao pó, assim somos, somamo-nos ao pó das escritas. Sem força, continuamos o movimento lasso entre ler e escrever, o movimento contínuo entre ler e escrever, o movimento absurdo entre ler e escrever. Tateamos leve, quedamo-nos extenuados. *Nada jamais bastará*.

Um fracasso também é o som da queda: nesse momento são uma e a mesma coisa e o mesmo é dizer: uma leitura fracassada, um estrondo silencioso. *Mudo, mas não mudo muito*: essa mesma escrita que subverte nosso querer dizer e faz com que cada gesto rompa com o próprio sentido sobre o qual ele se erguia, ao mesmo tempo existindo e fazendo existir, se torna uma espécie de, como dizemos, fracasso;

por assim dizer: uma queda. Atordoados, adiamos terminar a escrita e a leitura que nos é imposta pelos poemas de Ricardo Reis. Dia após dia procuramos manter esse adiamento, assim nos mantendo vivos enquanto escrevemos e lemos, tendo o caminho por finalidade, e nos esquecendo de que há mundo lá fora. Lá fora, sim, onde toda frase que nasce fracassa; onde toda frase que nasce torna a linguagem em que é dita uma queda. E é nessa Queda imensa e necessariamente por demais determinada que qualquer explicação é passível de se transformar em justificativa (WEISKEL, 1994, p. 105); é nessa Queda imensa, como a escrita que segue a escorrer pelas páginas dessa leitura, que toda a linguagem é passível de se tornar inútil, assim como é passível de se tornar inútil o objeto sobre o qual ela se debruça – embora não com ela. Lá fora; ou seja: aqui, nesse lugar inóspito em que nos encontramos – melhor: em que nos perdemos. Mas no círculo que há de poema a poema existe qualquer vontade como uma vida, que tem a idade de todas as idades, e na qual as frases dos poemas, seus versos, se tornam eternas por dentro de uma contemporaneidade absoluta. *Os versos de Ricardo Reis são em verdade contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza.* Ora, mas ainda assim os poemas são formas de fracasso, são o fracasso a tomar forma, mais precisamente. Sabemos: esse tomar forma não é senão a própria busca pela forma exata em que o poema se vai gestar; esse tomar forma não é senão a tomada de consciência do poema sobre si, sobre o mundo, sobre nós mesmos, *ad eternum, ad infinitum*, procurando o diálogo surdo com seus pares, fundando e afundando a língua em que nasce, uma vez que parece anunciar, em cada um de seus gestos, que *nada jamais bastará*.

Esse é o caminho do poema. Esse é, no caso que acompanhamos, o caminho dos poemas de Ricardo Reis: irem dar, em sua busca, nos poemas de Paul Celan, que lhes garantem um novo destino, como o fogo descontínuo. Descontínuo, necessariamente, pois, como já mencionamos, caso o destino dos poemas tivesse sua finalidade cumprida não mais teria de buscar a si, assim extinguindo-se, à maneira das próprias chamas. Queremos, pelo contrário, tornar cumprido o caminho, não cumpri-lo. Queremos ler em cada destino um prefixo, como se tratássemos de desviar a palavra *tin*o para sua descontinuidade (esta já devidamente prefixada com seu *des*), como se pudéssemos estender a seu próprio esqueleto o desejo pela intermitência, pela busca do risco, pela falta de precaução. Podemos: assim, *des-*

*tino* se trata de perder a consciência, abrir mão do conhecimento anterior, andar às escuras nas velas dos versos, queimando-se no inferno de sua descontinuidade. E agora, então, somos capazes de afirmar desde o léxico, ainda que por nós forjado: são irmãos o destino e o descontínuo. A maior parte daquilo que chamamos de poesia – pelo menos desde o Iluminismo – não é outra coisa senão essa busca do fogo: isto é, da descontinuidade. Esta é meramente uma busca circular, e seu único objetivo e sua única glória é, necessariamente, o fracasso (WEISKEL, p. 116, 1994). Por isso, talvez, a imagem do fogo, tão cara aqui e acolá; a força do fogo, melhor dizendo, siga a forjar o caráter de tantas ideias com seu calor – esse calor que buscamos para a nossa escrita, para a nossa leitura, permanentemente descontínuas, de modo que se encontram como o mesmo, em certos momentos, e como apartes, em outros. Fracassamos.

*restos de som, restos de olhar*

O som e o significado dos grandes poemas se modificam completamente com os anos, diz Walter Benjamin em seus escritos sobre tradução [*A tarefa do tradutor*]. Eles se modificam, se transformam, pois cada poema carrega consigo um destino a (não) cumprir – até que resvale em outro destino, que tomará como seu. Fracassará a poesia sempre nesse cumprimento, de modo que a circularidade se mantenha e o poema resista para sempre presente, para sempre nesse movimento de queda, que, como sabemos, é estacionário e vem em nossa direção com sua presença. A partir daí procuramos entender a queda em outras línguas, esperando chegar mais perto da sua verdade ou de seu esquecimento, enfim – pouco importa a que cheguemos. Esperanto, talvez. Esperemos. A queda numa língua planejada quem sabe nos desse a ideia de algo planejado e, desse jeito, nos facilitasse o caminho que é cada vez mais árduo, cada vez mais árido. No entanto, uma frase só se planeja como tal quando vem à mente e, em seguida, existe para o mundo enquanto dura; antes é um pensamento, um encadeamento de sonoridades que ao mesmo tempo querem significar e implodir o significado daquilo que significam, para tornar seu som a si mesmo seu sentido. A sonoridade pode marcar a universalidade (que é universal em toda língua) via Isaías, por exemplo: *Kial vi falis de la cxielo, ho brilo, filo de la matenrugxo! hakita sur la teron vi estas, ho turmentinto de la popoloj*<sup>175</sup>. Mas ao

---

<sup>175</sup> Isaías 14:12 - Como caíste desde o céu, ó estrela da manhã, filha da alva! Como foste cortado por terra, tu que debilitavas as nações!

escrever essa frase percebemos que não precisamos escrever em outra língua, nem sabê-la. As línguas cabem umas nas outras, assim como cabem uns em outros, determinadamente, os poemas, elegendo-se, culpando-se, afundando-se e erguendo-se mutuamente. Dizemos assim, com Benjamin: a harmonia das línguas é tão profunda que o sentido só é tocado pela língua como uma harpa eólica pelo vento. Os poemas que existem e inexistem se equilibram com o mesmo cuidado, se entrelaçam, conversam entre si com a língua que lhes é própria, decantada de todas as línguas, com um tom ao mesmo tempo sutil e hostil. Os sentidos se tocam, nos tocam e nos permitem que os toquemos leve, qual de uma harpa a corda, se com eles partilhamos a queda e, mais uma vez, seguimos o seu caminho ao sermos tomados por ele – fracassando.

O caminho – o nosso, talvez, se ainda podemos diferenciá-lo do caminho do poema, de sua queda – se estreita cada vez mais. Cada vez mais a tentativa de dar coesão a essa leitura esgarçada na escrita dos poemas de Ricardo Reis parece se mostrar impossível. O acúmulo de palavras e sonoridades entrechoca-se com os sentidos para os quais elas apontam no mundo, os quais elas aguçam em nós. É o discurso que se rompe a si mesmo pelo excesso de significado, da maneira como reconhece Weiskel (em seu *Sublime*), que nos obriga a escrever cada vez menos, significar cada vez menos. Uma frase fracassa de nossa língua e continua a cair para sempre.

Não a ti, Christo, odeio ou te não quero.  
 Em ti como nos outros creio deuses mais velhos.  
     Só te tenho por não mais nem menos  
     Do que elles, mas mais novo apenas.

Odeio os sim, e a esses com calma abhorreço,  
 Que te querem acima dos outros teus eguaes deuses.  
     Quero te onde tu stás, nem mais alto  
     Nem mais baixo que elles, tu apenas.

Deus triste, preciso talvez porque nenhum havia  
 Como tu, um a mais no pantheon e no culto,  
     Nada mais, nem mais alto nem mais puro  
     Porque para tudo havia deuses, menos tu.

Cura tu, idólatra exclusivo de Christo, que a vida  
 É múltipla e todos os dias são diferentes dos outros,  
     E só sendo multiplos como elles

Staremos com a verdade e sós<sup>176</sup>.

“Estamos à borda dum precipício. Perscrutamos o abismo e nos vem a náusea e a vertigem. Nosso primeiro impulso é fugir ao perigo. Inexplicavelmente,<sup>177</sup> porém, “ficamos. Pouco a pouco, a nossa náusea, a nossa vertigem, o nosso horror confundem-se numa nuvem de sensações indefiníveis. Gradativamente, e de maneira mais imperceptível, essa nuvem toma forma,<sup>178</sup> como “a fumaça da garrafa donde surgiu o gênio nas Mil e uma Noites. Mas fora dessa nossa nuvem à borda do precipício, uma forma se torna palpável, bem mais terrível que qualquer gênio ou qualquer demônio de fábulas.”<sup>179</sup> Contudo “não é senão um pensamento, embora terrível, e um pensamento que nos gela até a medula dos ossos com a feroz volúpia do seu horror. É, simplesmente, a idéia do que seriam nossas sensações durante o mergulho precipitado numa queda de tal altura.”<sup>180</sup>

e

“A queda (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooorderenthurnuk!) dum dantanho velhonário é relatada cedo no leito,<sup>181</sup> perante “o saber de um conceito ao longo de toda a cristã menestrelidade. A grande queda desdeo altomuro arrastou em curtolance a pftjqueda de Cristo!, verão outrora mais q'estável, a mesma imagem que a vaziamontesta,<sup>182</sup> pois “lá dele prumptamente desvestiga quem lhe diga no Ocidente o acidente da perda dos dedos, chagas nas mãos, nos pés, por corpotodo – e os pés: e seu parcoespaço e pouso – Cruzzz – é na porta do parque,<sup>183</sup> em “lugar de arranjos de oranges mofados, cristãos mofados, sobre a verdade desde que Dia-dorim um diamou sua vidinha.”<sup>184</sup> “Sangue de Chresto cruz scroto! Sanglorencianos, salve! Armas apelam com larmas, alarmam. Psiu-psiu-psiu: pum-

<sup>176</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 134

<sup>177</sup> Cf. POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 131

<sup>178</sup> Ibid. p. 131

<sup>179</sup> Ibid. p. 131

<sup>180</sup> Ibid. p. 131

<sup>181</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 3 (livro I)

<sup>182</sup> Ibid. p. 3 (livro I)

<sup>183</sup> Ibid. p. 3 (livro I)

<sup>184</sup> Ibid. p. 3 (livro I)

pum. Queaconchegos no lance, castelos no ar que o vento levou”<sup>185</sup> e “ao entendimento também! Que prostitutas sexduzidas por papa-missas! que ferventes desejos por braços peludos e farfalhas na voz de falso jacobe! Oh, como cá cá comemorreu pó o pai das fornicções”<sup>186</sup> mas “(Ó cintilantes estrelminhas, corpo meu/teu! como celestaltosplendeu o irissignode doce prenúncio! Teus olhos crispam certos?”<sup>187</sup>

e

“Entrar em qual obra como mia’ fosse, carvelhos alderabantes outrora dormem agora em fofadubo mas olmos brotam em leitos de cinza. Leituras, leituras, leituras – o leito dessa morte que phallofalha se queres, reviver é que debes.”<sup>188</sup> e “nunca tão cedo cessará a pharsa em nada sem que cíclica revenha fenixfinda.”<sup>189</sup> “O que então qualagente trouxe essa tragoédia na terça-fúria esse negócio dinfração municipal? Esta a farsa: nossa casadecubas como testemunhaucular inda treme do seu peipaidaraço; esta pharsa.”<sup>190</sup> mas “ouvimos também por sucessivas idades essa vergonhosa coroística de deskalificados muçuladversosmanos que queriam enegroar a alvapedra poesia que foi outrora assassimlada para fora do céu. Ampara-nos”<sup>191</sup> então “em nossa procura de justeza, Ó Sustentador, sempre que nos levantamos e quando resolvemos paulitaros dentes e antes que pesocaímos sobrencima de nosso catredecouro e duratanoite e ao apagar destrelas!”<sup>192</sup>

CAMINHO NAS DOBRAS-DE-SOMBRAS<sup>193</sup>  
de tua mão.

Do sulco dos quatro dedos  
escavo a  
benção petrificada.<sup>194</sup>

“Ó Sustentador, Deus triste, teu sinal proxstante é melhor que aceno a santausente. De outra ladeira como o frade zombador beduímos entre omonte e o

<sup>185</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 4 (livro I)

<sup>186</sup> Ibid. p. 4 (livro I)

<sup>187</sup> Ibid. p. 4 (livro I)

<sup>188</sup> Ibid. p. 4 (livro I)

<sup>189</sup> Ibid. p. 4 (livro I)

<sup>190</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>191</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>192</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>193</sup> WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH/ deiner Hand.// Aus der Vier-Finger-Furche/ wühl ich mir den/ versteinerten Segen

<sup>194</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu; quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005. p. 76

mar egipciaco. Cana-santa a triturada que o decida.”<sup>195</sup> Então “saberemos se o feriado é na sexta. Ela tem o dom de achar à vista e ela allcocalisticamente responde a consumidores, a visioideária. Atenção! Atenção! Pode ter sido um misslançado tijolo,”<sup>196</sup> assim “presumem alguns, ou poderia ter sido desviado a um colapso de pregressas promessas, a doutros olhos. (Temos porora somadas mil e umestórias, mui-recontadas, do mesmo). Tão certo”<sup>197</sup> porém “comabel comeu as rubrossantas maçãs devita, (o que com buzinaços infernais de rolls-réus, gripedecarros, toxigênios, rolo-de-rodas”<sup>198</sup> e “triquetraquetrens, roncodemotos, autokinets, poplaymóveis, frotafluxos, transportadoras, meganévoas, circos, limpa-fossas, basiliquermisses e aeropagodes”<sup>199</sup> e “horríssonos e jolibramidos e o tira de capa e a mordidela de cadela das Voluntárias da Pátria na orelha lá dele e o encanto das boates, percursos, côrtes, canos, canais”<sup>200</sup> e “suas charmantes meiasfabris a doze pratas a dúzia e fumaça – bus deslizando aolongo davenida Senhor-da-Boa-Morte e trombadinhas trobando.”<sup>201</sup>

e

“Que choques cá de querências contra carências na cruz inútil dos dias? Chopes aos choupos do Finnado veludo velório, estrelas de todanação, aleluia!, fiéis enfadinhos e a prostração na consternação, aleluia!,” e “a duodizimamente profusiva plethora de dízimos e ululação. Para a continuação da celebração até à de Gengiscão exterminação!”<sup>202</sup> “Do âmago eu odeio do crente peito os leigos da ciência dos deuses, eu teria dito: não a ti, Cristo, odeio ou te não quero, estrelas e estradas – atenção! atenção! Ir de pros fundos e dar desta à fé deles?”<sup>203</sup> Com “um abocálipce de finisky aos pés. E uma genesiaca barrica à cabeça.”<sup>204</sup>

e

Não a ti, Cristo, odeio ou te não quero. Em ti como nos outros creio deuses mais velhos. “Dos primeiros foi ela a portar as armas e que nome. Melhor fora, Senhor, aí onde estás, nas plenas primícias de teus adereços, colete d’aguiazul e

<sup>195</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 5-6 (livro I)

<sup>196</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>197</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>198</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>199</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>200</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>201</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>202</sup> Ibid. pp. 5-6 (livro I)

<sup>203</sup> Ibid. p 6 (livro I)

<sup>204</sup> Ibid. p 6 (livro I)

tudo, lembrando formas e tamanhos teus de teus meninosos cachos sob tua morad'absurda junto às águas frescas ondeargila há.”<sup>205</sup> Com “certeza viremos aqui, outros deuses mais velhos, teus companheiros de canastra, arrumar teu sepulcro e trazer-te Presente.”<sup>206</sup> E “não será nossaliva ke nós te poupamos, não é assim, nunca te poupam ou ao teu sangue ou ao teu Qorpo Santo? Tu não és santo, no entanto, entre santíssimas, sacrossantos deuses, favos, alvéolos, cerume, alimento”<sup>207</sup> para “a glória (lembra-te de guardar o pote ou teu copo para néctar pode ceder à luz!). Tua fama sespalha com o emplastro dos séculos desde que os Cristáticos Labores flautearam teu nome pelo mundo”<sup>208</sup> e “não há família além da aurora que não diga nomes atrás de ti. Descuidado de tudo salvo a ordinária fidelidade de seu vassalo ao etnarca não se deteve para atrelar”<sup>209</sup> ou “encilhar aos trambolhões foi-se acirrado que era, onde o aguardava seu público de peruca, faixa, echarpe de seda e capa, calções, galochas, botas de pele ocre-vermelhas etc.”<sup>210</sup>, odeio-os sim, e “a esses com calma aborreço, que te querem acima dos outros teus iguais deuses. Se não podemos compreender Deus nas suas obras visíveis, como então compreendê-lo nos seus inconcebíveis pensamentos que dão vida às suas obras?”<sup>211</sup> Se “não podemos compreendê-lo nas suas criaturas objetivas, como compreendê-lo então nas suas disposições de ânimo substantivas e nas suas fases de criação?”<sup>212</sup>

e

“A serviço de sua majestade, uma longa haste na ponta da qual estava fixado um pote de flores guinadas com cuidado, imitatio, mimese, envergadura daquela Cruzzz em que se deita todo-dilacerado,”<sup>213</sup> ou “em que fingia estar, hipermetrónico após seus vermelhanos e tinha a intenção de inquirir o que, com efeito, tinha sido a cauda desse antigo efeito, tais depressões e submissões”<sup>214</sup> e “missões mesmo, perguntando substitutivamente de ser esclarecido quanto a se a linha de pescar e a

<sup>205</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 24-25 (livro II)

<sup>206</sup> Ibid. pp. 24-25 (livro II)

<sup>207</sup> Ibid. pp. 24-25 (livro II)

<sup>208</sup> Ibid. pp. 24-25 (livro II)

<sup>209</sup> Ibid. pp. 24-25 (livro II)

<sup>210</sup> Ibid. pp. 24-25 (livro II)

<sup>211</sup> Cf. POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 129.

<sup>212</sup> Ibid. p. 129

<sup>213</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 30-1 (livro II)

<sup>214</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüller. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 30-1 (livro II)

mosca prateada não eram agora imaginadas melhores para a captura” de “lagostas o honesto e obtuso. Poder Imaginar,”<sup>215</sup> então, “respingou em não incertos tons bem similares a uma frente sem susto, pois entender é que se deve que o Imaginar, qual um sonho, ou mesmo um sonho-sem-sonho, de pé”<sup>216</sup> ou “na Cruzzz pregado, vigilante ou descuidado, é ao mesmo tempo veneno e oferenda, é o que suscita das palavras seu emaranhado, sua síntese, seu espírito Sobre-lingüístico, seu espírito Para-além-da-linguagem.”<sup>217</sup>

A inconstancia dos deuses nos compelle  
E a força ignota do Destino a tudo.<sup>218</sup>

“Nada mais, nem mais alto nem mais puro, em cada caso uma triptical família religiosa que simboliza puritas de doutrina, negócio realizado por faz-tudo e o papel desempenhado por Cam louco onde se cultivam belezas enxertadas”<sup>219</sup> e “observadas dilcidulcemente: Santosossos, nosso rei, aleluia!, aleluia!, que rumos teria soubesse que temos”<sup>220</sup> para “sobreconfiável imaginação a defesa que por turnos é um arpão não menos freqüente que uma triste vida, que rumos não teria soubesse que teremos seu Futuro feito, que escreveremos suas palavras”<sup>221</sup> com “seu hábito tão gris, enquanto na Cruzzz sua, enquanto na Cruzzz arde a monotonia de seus dias e seus au-aus, ai-ais, ui-uis em causa da murmatina ignorância.”<sup>222</sup> “O intelectual ou homem lógico, ainda mais que o homem compreensivo ou observador, se põe a imaginar projetos, a ditar objetivos a Deus. Tendo assim sondado, a seu bel-prazer, as intenções de Jeová, edifica, de acordo com essas intenções, seus inumeráveis sistemas de pensamento.”<sup>223</sup>

e

“Assim se vai formando a Pharsa: em seu leito-cruz com que se cruza para a única leitura: o ser essa tortura toda a leitura. Aí se encontra com a lei e o alento de

<sup>215</sup> Ibid. pp. 30-1 (livro II)

<sup>216</sup> Ibid. pp. 30-1 (livro II)

<sup>217</sup> Ibid. pp. 30-1 (livro II)

<sup>218</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 209

<sup>219</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. pp. 30-1 (livro II)

<sup>220</sup> Ibid. pp. 30-1 (livro II)

<sup>221</sup> Ibid. pp. 30-1 (livro II)

<sup>222</sup> Ibid. pp. 30-31 (livro II)

<sup>223</sup> Cf. POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 129

não saber nada senão a tortura dos versos, chagas pelos céus, todestrelado...”<sup>224</sup> Sem “verdade, só ciclos, ou tudo, uma vez ouvi-o e assim, ressonante, ssesussedeu a queda, ou à queda, este aniquilamento vertiginoso, por isso mesmo que envolve a mais espantosa e mais repugnante de todas as espantosas”<sup>225</sup> e “repugnantes imagens de morte e de sofrimento que jamais se apresentaram à nossa imaginação, faz com que mais vivamente a desejemos.”<sup>226</sup> E “porque nossa razão nos desvia violentamente da borda do precipício, por isso mesmo mais impetuosamente nos aproximamos dela. Não há na natureza paixão mais diabolicamente impaciente como a”<sup>227</sup> daquele “que, tremendo à beira dum precipício, pensa dessa forma em nele se lançar. Deter-se, um instante que seja, em qualquer concessão a essa idéia é estar inevitavelmente perdido, pois a reflexão nos ordena que fuçamos sem demora e, portanto, digo-o, é isto mesmo que não podemos fazer.”<sup>228</sup>

*do azul que ainda busca o seu rosto*

Deixemos o presente chegar à nossa presença com sua presença; deixemos que os poemas apenas ditem a vida que é nossa, embora nos escape sempre; que os poemas, impondo sua universalidade para além de qualquer idéia de língua ou linguagem, que os poemas apenas existam como são – Celan Reis –. Senão, deixemos o presente chocar-se à nossa presença, deixemos que os poemas apenas profiram a vida que em nós esboçam, embora nos firam sempre, lançando-nos em seu abismo; que os poemas, buscando sua universalidade para além de qualquer idéia de finalidade, que os poemas apenas coincidam no encontro casual que é sua própria natureza – Celan Reis –, então: círculos, citações, mitos. Deixemos, pois, que os poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan recolham com sua vida *sui generis* a nossa vida; que recolham o nosso caminho em seu caminho rumo a si – repleto de círculos, citações, mitos –, passível de harmonização somente numa analogia absurda como esta: Celan Reis. É nessa analogia absurda que reside o mistério das nossas escolhas – seu destino, o nosso; é nessa analogia absurda que o mistério que sustenta

---

<sup>224</sup> Ibid.p. 131

<sup>225</sup> Ibid.p. 131

<sup>226</sup> Ibid.p. 131

<sup>227</sup> Ibid.p. 131

<sup>228</sup> Ibid.p. 131

qualquer leitura – como um sonho alimenta a pequena morte na qual vivemos um aleatório de sensações, memórias, despedidas, fracassos; *como é muito mais espesso o sangue de um homem do que o sonho de um homem* etc. –; é nesse lugar que o mistério conclama a égide do acaso para equilibrar sua natureza.

Interrompemos, seguindo, com a citação a seguir (retornamos):

cada obra de arte é um instante; cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento. Se as obras de arte são respostas à sua própria pergunta, com maior razão elas próprias se tornam questões (ADORNO, p. 17, 1993).

Olhamos (atentamente): os poemas se buscam – as grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993) – e, nesse movimento, devolvem-se a si mesmos. Os poemas escrevem *sobre* si, autografam-se nas letras uns dos outros, atravessando verso com versos, dialogando e emudecendo intermitentemente, interminavelmente. Os poemas rasuram as próprias páginas em que estão inscritos, garantindo à escrita sua profundidade. A coincidência do encontro entre eles, a garantia de que se vão rasurar um ao outro os poemas, é a própria natureza da arte: um misto de aleatório e dependência, de casual e causal, de ordinário e extraordinário. Os poemas de Ricardo Reis se encontram com os poemas de Paul Celan – e com quantos outros poemas se não encontram ao longo do caminho? Tudo é viagem de volta e assim os poemas seguem e retornam em seus ciclos sempre, alastrando um pouco mais, a cada vez, a sua sonoridade, a sua memória, a sua sensação para o mundo – vão criando as suas datas; como aprendemos ao ouvir o discurso *O Meridiano*, de Celan. A razão dessa escrita, pois, resposta à pergunta que é sua própria proposição, é aproximar-se da questão que a leitura dos poemas de Ricardo Reis após a leitura dos poemas de Paul Celan nos coloca: o que significa ler um poema? É possível ler um poema? É possível escrever *sobre* o poema (essa peça já tão rasurada por outras peças de natureza similar)? Tais questões são tão irrespondíveis quanto aquilo que delas é objeto, aquilo de que não se pode falar mais que meras palavras, tanto mais quanto as suas sejam, tão próximas a elas, mas, por algum motivo, díspar – tal como Coleridge distingue: a prosa é as palavras disposta na melhor ordem; a poesia as melhores palavras dispostas na melhor ordem (COLERIDGE apud PESSOA, p. 262, 1986). A melhor ordem: eis o poema de Ricardo Reis, que só pode desaguar em outro poema – de Paul Celan; e onde será

que este desaguará? Talvez em algum *Ulisses*, de Homero ou Joyce, ou ainda na obra de algum Ulisses que deixe cair no mundo certos poemas.

*Certos poemas* são a razão de toda essa escrita, de toda essa leitura. Certos poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan são a razão para o sacrifício que a nós nos impusemos desde o início; ou melhor: que a escolha por essa via e não outra mais palatável – com início, meio e fim; com apanhados históricos e comparativismos de fortunas e textos críticos (aquela idéia de botânica ainda); estudos que dizem mais sobre si e sua impropriedade do que sobre a escrita que por sobre debruçam: estas, sim, impróprias por natureza, impossíveis, impertinentes – nos impõe desde o início. Simulamos e dissimulamos sobre essa leitura que escreve em nossos olhos, *aprofundando-nos o fundo*; que nos reescreve as crenças, as lembranças, as vontades, os vazios. Devemos tentar nos abeirar do esforço primordial que é o gesto de lançar um poema ao mundo (tentamos e certamente falhamos, *devemos falhar*); devemos tentar chegar ao precipício pré-queda, ao princípio, à voz primeva, ao *fiat lux* originário em que possamos sentir a dor do primeiro som a atravessar a garganta. Afinal, a escrita (e a leitura) de um poema é um processo sacrificatório, uma purgação que retira mais do que repõe. Cada poema é uma evasão não só de outro poema, mas também de si mesmo; o que equivale a dizer que todo poema é uma interpretação desvirtuada do que poderia ter sido (BLOOM, p. 161, 1991). A escrita (e a leitura) de um poema é um processo sacrificatório também porque rouba a origem original e funda o mundo novamente a partir de si, ora origem. Um mecanismo bivalve, no entanto natural, uma interpretação desvirtuada do que poderia ter sido: *o que poderia ter sido é uma abstração permanecendo possibilidade perpétua apenas num mundo de especulação; o que poderia ter sido e o que foi tendem para um só fim, que é sempre presente.*

*ampla liberdade de lembrança*

Os poemas de Ricardo Reis podem ser lidos após os poemas de Paul Celan porque são sempre presentes; presentes *que carregam consigo um destino*. Uma oferta dual, ambígua. Os poemas de Ricardo Reis podem encontrar um novo destino a partir da leitura dos poemas de Paul Celan; a vida que sua escrita sempre teve, a vida que sua escrita sempre deve. *A vida inteira que podia ter sido e que não foi*. Assim somos, assim não somos. Assim vivemos e não vivemos. Ao que ouvimos: movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente – e de modo novo

original – a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais) (ROSA, 1990, p. 8). As escritas consomem as escritas, as escritas (e leituras) consomem a nossa vida – e nos dão vida – ao fundarem-se a si, ao darem à origem uma origem mais primordial, anterior. E, então, (também por isso) talvez percamos cada vez mais o poder que pensávamos ter sobre o gesto de escrever, pois o poema nos vive e nos afronta com sua realidade. Passagens, fragmentos, sonhos. Nós passamos por eles, assim como passamos pela vida – eles nos ultrapassam e abandonam. O poema nos afronta com sua realidade e vai dar em outro poema. *Sou tu quando sou eu*. Só um poema pode ler outro poema, se entendemos, então, o que significa ler – na verdade, só a Leitura pode fazer qualquer leitura; e para que o faça, deve se apoiar na própria literatura, na própria literalidade das letras ao lado uma de cada a formar a palavra *Leitura*. E se entendemos, também, o que esse *significa* pode significar a essa altura, em que o ar violentamente falta; a essa altura: próximos aos poemas – aos píncaros de Reis e após: em Celan; ou antes. Após ou antes: presente. E a leitura persiste como aquele ato sacrificatório, como um ato de tortura da linguagem, seu traço fundamental de ironia em meio ao absoluto colapso em que é. A interseção que se cria do choque de duas obras:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ . Ou a barra que os divide – *a barra rompida sobre nós*. De todo modo,

nós reduzimos – se reduzimos – um poema a outro poema. O significado de um poema só pode ser outro poema. Isto não é uma tautologia, nem mesmo uma tautologia profunda, já que dois poemas não são o mesmo poema, como duas vidas não são nunca a mesma vida. A questão aqui é a da verdadeira história, ou melhor, do verdadeiro uso da história, e não seu abuso, empregando esses termos no sentido nietzscheano. A verdadeira história poética é a história de como poetas enquanto poetas têm suportado o peso de outros poetas (BLOOM, p. 132, 1991).

O peso de outros poetas:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ . A redução de um poema ao outro: rompe-se a barra sobre nós e entramos no desvario de sua razão:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ . Ora, se a intencionalidade de um texto literário é tão indecível que nenhum escritor pode ter certeza de sua própria autoria (DE MAN, p. 266, 1996), quem somos nós para, *arrastados, arrebatados pelos poemas*, dissolver essa aporia, definindo em última instância sua finalidade, sua intenção? A questão aqui é a de que os poemas são de fato autônomos e independem de nossos gostos e vontades para existirem enquanto tais; independem de nossos gestos e coragem, por maior que sejam, para que

continuem a exalar a vida que de seu cruzamento transborda. Quiséramos nós, como os sons rasurados pelos versos dos poemas, viver das coisas, mas não sermos delas – nos contaminamos. Embora, agora (e então), cada vez mais contaminados pelo movimento da leitura que nos reescreve; que nos aprofunda o fundo; que nos lega a vida que dela exala e assim por diante; embora, pois, cada vez mais imersos nessa variedade de estilos e letras e palavras e idéias, cada vez mais afogados nesse mar do esquecimento que é o próprio contexto em que as obras se criam e se relacionam – seu panteão –; embora, sim, e ainda assim, cada vez mais estejamos literalizados nessa escrita que finda por ser uma leitura plasmada infinitas vezes, sua fundação, em que a força do movimento de escrever toma a frente a partir da escrita que lemos, e em que essa mesma escrita se nos literaliza como catástrofe; embora, enfim, estejamos mais próximos – e, por isso, extenuados, confusos, fracionados num grau evidentemente superior àquele do início, quando ainda não havíamos entrado no curso das escritas e leituras que nos trouxeram até aqui por meio de seu dis-curso, *a essa altura, ipsis litteris* – ainda somos aquele problema que a literatura – aqui: que a poesia – tem; e, dessa maneira, é impossível, mesmo a *essa altura*, confundirmos, embora confundamos todo o restante, uma vida com a outra; um ente com outro. Vamos embora. Afinal, como sintetiza Anaïs Nin em algum lugar de sua obra: não vemos as coisas como são; vemos as coisas como somos. *Ou foi a barra rompida sobre nós que luz assim?*

Troquemos; tanto melhor – ou faz: a *intensificação* de um poema a outro. Nessa razão se assevera a impossibilidade de definir quem escreveu o poema; o que o poema significa; com que intenção e com que finalidade a escrita se fez como tal. Nessa razão – Colan Rets –, só é possível que nos deixemos tragar pelo movimento cíclico do fracionamento recíproco que impõe, uma a outra, cada obra em leitura mútua, em seu luto – que nos entrega ao nosso –, em sua rasura – que nos reescreve. Lutamos: afinal, quando tratamos de nos aproximar da poesia, só podemos gerar para o mundo um sentimento de tristeza profunda, uma sensação de sombras bem diferente da euforia costumeira dos estudos histórico-biográfico-analíticos que desvendam os pretensos artifícios e natureza que pensam encontrar na arte. Perdemos tudo pelo caminho, nos perdemos e aos nossos sentidos, para encontrar, quiçá, um novo sentido e um novo *nós-mesmos* ao final dessa leitura que, por força de seu próprio nome, não pode nunca ser terminada, conquanto seja

interrompida e nos interrompa com sua existência, escrevendo-nos mais fundo. Voltamos: a razão entre as duas obras, o quociente de seus zeros absolutos,  $\frac{0}{0}$ , só poderia ser o que já literariamente pressupúnhamos: uma indeterminação radical e, por isso mesmo, impossível de ser apreendida. Ora, a indeterminação última da leitura da razão que vem sendo proposta desde o início desse processo híbrido e indiscernível de leitura e escrita, evidencia o nosso alheamento frente à estrutura original que se ergue a partir da razão  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$ . Matematicamente, pois, o resultado é o mesmo; e é o mesmo dizer que é resultado nenhum, ou que é um resultado sobre cujo valor não se pode atribuir nada finalmente. Vide: a razão  $\frac{0}{0}$  ou  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}}$  bem pode se definir como uma igualdade, conquanto não se igualem nem os antecedentes, nem os conseqüentes, menos ainda os quocientes ou a indeterminação aí gerada, pois:  $\frac{\text{Celan}}{\text{Reis}} = \frac{0}{0}$ ; que deverá tender, ao menos na razão poética, ao infinito, como quando um ente não-nulo é dividido por zero e segue seu destino indefinida e perenemente. *Segue o teu destino, rega tuas plantas, ama tuas rosas. O resto é a sombra de árvores alheias.* E, assim, também, podemos dizer que sua razão inversa – ou, em termos matemáticos, recíproca – é  $\frac{\text{Reis}}{\text{Celan}}$ ; e que, de zero a zero, Celan a Reis ou Reis a Celan, um círculo; um círculo em que converge todo o lastro da literatura já escrita e porvir, que sobre as costas de um quociente indecidível pesa em sua volta mais uma vez e nos dá a possibilidade de viver dessa maneira e não de outra. Então, se assim podemos dizer, não há como constatar algo diferente disto: que a poesia, em seu *continuum*, em sua indecidibilidade absoluta, em seu entrecruzamento – que tem suas próprias razões –, em seus cortes, em sua autodestruição, em seu colapso etc.; que a poesia não é passível, em última instância, de ser *lida*, senão em seus próprios termos e por si – a poesia não é passível de gerar determinadas constatações (como esta, por exemplo: absurda), determinados resultados empíricos, senão exclusões e enfrentamentos a cada feita mais rigorosos e mais violadores da idéia mesma de se estar a ler alguma coisa; que, próximo é dizer: estar no mundo – neste. Assim, em outras palavras:

Um texto pode literalmente ser chamado de “ilegível”, porquanto conduza um conjunto de afirmações que radicalmente se excluem umas às outras. E essas afirmações também não são meras constatações neutras; são os performativos

exortativos que exigem a passagem da simples enunciação para a ação. Elas nos obrigam a escolher enquanto destroem os fundamentos de qualquer escolha. Narram a alegoria de uma decisão do juízo, que não pode ser nem judiciosa e nem justa. (...) Podemos ver, a partir disso, que não se deve tratar com leveza a impossibilidade da leitura. (DE MAN, p. 275, 1996)

Um texto pode literalmente ser chamado de “ilegível”, porquanto conduza não só a um conjunto de afirmações que se excluem umas às outras, mas, principalmente, por destruírem os fundamentos de qualquer escolha. Esse tipo de texto colocado frente a outro texto de magnitude correlata – os poemas de Ricardo Reis lidos após os poemas de Paul Celan, como nos arrastam, nos arrebatam até aqui – porta em si forças que enleia ao texto confrontado, que o desequilibra, fazendo com que se leia novamente: Celan  
Reis. Essa leitura evidencia o que já ressaltávamos no início: que não cabe, para o tipo de relação entre obras que propomos, estabelecer uma análise última ou um julgamento qualquer. Afinal, faz parte da herança pós-moderna da modernidade a garantia de que esse julgamento seja de qualquer um (DE DUVE, 1998, p. 149): seja de Homero, ou de Dante, ou de Picasso, ou de Guimarães Rosa, ou mesmo nosso, ou seu, ou de um transeunte que atordoado passe. Afinal, também, somos obrigados a escolher enquanto nossas escolhas são destruídas; na narrativa da alegoria de uma decisão do juízo que não pode ser nem judiciosa nem justa, pois. Dessa maneira, não há um julgamento melhor ou mais correto que outro, senão a sensação de que devemos propor um julgamento estético reflexivo como reivindicação da universalidade, ou do *sensus communis*, kantiana (DE DUVE, 1998, p. 146); o que, afinal de contas, tende a ser não um julgamento *stricto sensu* (o qual evitamos por sua nulidade premente), mas a própria tentativa de leitura de uma série de poemas sobre os quais não podemos decidir qualquer coisa, nem mesmo se vamos (ou estamos a) lê-los. Assim: rasuramos a idéia de julgamento e nos propomos a sentir os poemas, uma vez a mais, em sua razão: Celan  
Reis.

No magno dia até os sons são claros.  
Pelo repouso do amplo campo tardam.  
Múrmura, a brisa cala.  
Quizera, como os sons, nascer das cousas

Mas não ser d'ellas, consequencia alada  
Com o real em baixo.<sup>229</sup>

“Não me hão-de ouvir agora os mesmos, bem o sei, para quem noutro tempo os versos meus cantei. Sumiu-se, aniquilou-se aquela amiga turba, que nem com som mortiço os ecos já perturba. Vibra meu canto agora a ignota multidão,<sup>230</sup> como “esse aplauso, ai de mim! me aperta o coração; e os a quem meu cantar outrora foi jucundo, erram, se inda alguns há, dispersos pelo mundo. Ai, plácida mansão, de espíritos morada! revive na saudade, há tanto descorada! Começa<sup>231</sup> em “vagos sons meu estro a palpitar, qual de uma harpa eólia o triste delirar... Já sinto estremeções; o pranto segue ao pranto, e o duro coração se abranda por encanto. O que foi, torna a ser. O que é, perde existência. O palpável é nada. O nada assume essência.”<sup>232</sup> “Que aprazível sonhar! mas ah, que o sol no entanto cada vez mais se aparta e me desfaz o encanto. Nas sedes do infinito, é alma, em vão te abrasas: prende-te ao solo o corpo; o corpo não tem asas... não tem, não pode ter.”<sup>233</sup> Mas “todos, por instinto, já sentiram por certo o mesmo que em mim sinto: cobiças de transpor, anseios de subir.”<sup>234</sup>

e

“Cobiço perscrutar o texto primitivo, e com a maior lealdade, e o escrúpulo mais vivo, transplantar, se puder, à locução materna, à minha língua amada, a augusta frase eterna.”<sup>235</sup> “*No princípio era o Verbo*. É esta a letra expressa; aqui está... No sentido é que a razão tropeça. Como hei-de progredir? Há aí quem tal me aclare? O *Verbo*!! Mas o *Verbo* é coisa inacessível. Se apurar a razão, talvez se me depare para o lugar de *Verbo* um termo inteligível...”<sup>236</sup> Pois que “ponho isto: *No princípio era o Senso*... Cautela nessa primeira linha; às vezes se atropela a verdade e a razão com a rapidez da pena; pois o *Senso* faz tudo, e tudo cria e ordena?”<sup>237</sup> “Há alguma exageração nisto; mas o discurso humano é assim mesmo, um

<sup>229</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 187

<sup>230</sup> Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. e notas Antonio Feleciano de Castilho. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968. p. 26

<sup>231</sup> Ibid. p. 26

<sup>232</sup> Ibid. p. 26

<sup>233</sup> Ibid. p. 94

<sup>234</sup> Ibid. p. 94

<sup>235</sup> Ibid. p. 102

<sup>236</sup> Ibid. p. 103

<sup>237</sup> Cf. GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. e notas Antonio Feleciano de Castilho. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968. p. 103

composto de partes excessivas e partes diminutas, que se compensam, ajustando-se.”<sup>238</sup> Por “outro lado, se entendermos que a audiência aqui não é das orelhas, senão da memória, chegaremos à exata verdade. A minha memória ouve ainda agora as pancadas do coração naquele instante. Não esqueças que era a emoção do primeiro amor.”<sup>239</sup>

RISCO DE FALHAS, eixos de dobras,<sup>240</sup>  
pontos-de-  
ruptura:  
teu terreno.

Nos dois pólos  
da rosa-dos-abismos, legível:  
tua palavra desterrada.  
Verdade-norte. Claro-sul.<sup>241</sup>

“Há letras inúteis e letras dispensáveis, como falar às vezes o é. Que serviço diverso prestam o d e o t? Têm quase o mesmo som. O mesmo digo do b e do p, o mesmo do s, do c e do z, o mesmo do k”<sup>242</sup> e “do g, etc. São trapalhices caligráficas. Veja os algarismos: não há dois que façam o mesmo ofício; 4 é 4, e 7 é 7. E admire a beleza com que um 4 e um 7 formam esta coisa que se exprime por 11. Agora dobre 11 e terá 22; multiplique”<sup>243</sup> por “igual número, dá 484, e assim por diante. Mas onde a perfeição é maior é no emprego do zero. O valor do zero é, em si mesmo, nada; mas o ofício deste sinal negativo é justamente aumentar.”<sup>244</sup> Assim, “um 5 sozinho é um 5; ponha-lhe dois 00, é 500. Assim, o que não vale nada faz valer muito, coisa que não fazem as letras dobradas, pois eu tanto aprovo com um p como com dois pp.”<sup>245</sup> E “sabemos: a letra é um som indivisível, embora não completo, mas de seu emprego numa combinação resulta naturalmente um som compreensível, pois os animais também fazem ouvir sons indivisíveis,”<sup>246</sup> mas “a esses não dou o nome de letras. As letras dividem-se em vogais, semivogais e

<sup>238</sup> Cf. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 50.

<sup>239</sup> *Ibid.* p. 50

<sup>240</sup> HARNISCHSTRIEMEN, Faltenachsen./ Durchstich-/ punkte:/ dein Geland./ An beiden Polen/ der Kluffrose, lesbar:/ dei geächtetes Wort./ Nordwahr. Südhell.

<sup>241</sup> GADAMER, Hans-Georg. *Quem sou eu; quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005. p. 105

<sup>242</sup> Cf. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 71

<sup>243</sup> *Ibid.* p. 71

<sup>244</sup> *Ibid.* p. 71

<sup>245</sup> Cf. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. p. 71

<sup>246</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992. p. 31

mudas. É vogal a letra que produz um som perceptível, sem movimento da boca”<sup>247</sup> (para “articular), como o a e o; a semivogal produz um som perceptível com a ajuda desses movimentos, o s e o r; a muda, que se produz com esses movimentos, não tem som por si mesma,”<sup>248</sup> mas “torna-se audível juntando-se às letras sonoras; por exemplo, o g e o d. As diferenças entre estas letras provêm das modificações dos órgãos da boca, dos lugares onde se produzem,”<sup>249</sup> da “presença ou ausência de aspiração, de sua duração maior ou menor, de seus acentos agudos, graves, intermediários; mas o estudo destas particularidades é do domínio da métrica.”<sup>250</sup>

e

“Escrevi demais, vi e ouvi demais. A visão se revia pelos ares; revoava. Tive demais. Sons de cidade, à tarde, e ao sol, e sempre. Soube demais. As paradas da vida. — Ó Sons e Visões! Partida entre afetos e ruídos novos!”<sup>251</sup> “Um toque de seus dedos no tambor detona todos os sons e inicia a nova harmonia. Um passo seu é o levantar de novos dias. O sempre chegando, indo a todo canto.”<sup>252</sup> “Estendi cordas de campanário a campanário; guirlandas de janela a janela; correntes de ouro de estrela a estrela, e danço.”<sup>253</sup> “A realidade sendo espinhosa demais pro meu grande caráter, — me vi em sua realidade, um imenso pássaro azul cinza voando até as molduras do teto e arrastando as asas nas sombras da tarde. Eu fui,”<sup>254</sup> aos “pés do sobrecéu que sustentava suas jóias adoradas e suas obras-primas físicas, um imenso urso de gengivas violetas e pelos grisalhos de mágoa, os olhos fixos nos cristais e consoles de prata. Tudo se fez sombra e aquário ardente.”<sup>255</sup> De “manhã, — aurora bélica de junho — corri pros campos, burro, trombeteando e brandindo minha dor, até que sussurros de subúrbios da memória se jogaram no meu peito.”<sup>256</sup>

e

“Saibamos, nesta noite de inverno, de cabo a cabo, do pólo turbulento ao castelo, da multidão à praia, de olhar a olhar, força e afetos lassos, chamá-lo, e vê-lo, e mandá-lo embora, e sob as marés e de cima dos desertos de neve, seguir suas

<sup>247</sup> Ibid. p. 31

<sup>248</sup> Ibid. p. 31

<sup>249</sup> Ibid. p. 31

<sup>250</sup> Ibid. p. 31

<sup>251</sup> Cf. RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. s/n

<sup>252</sup> Ibid. s/n

<sup>253</sup> Ibid. s/n

<sup>254</sup> Ibid. s/n

<sup>255</sup> Ibid. s/n

<sup>256</sup> Cf. RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994. s/n

visões, seu sopro, seu corpo, seu dia.”<sup>257</sup> “Sonoridade... Seria ridículo pretender que a fábula não se sustentaria sem isso. Antes de mais nada, não se deveriam compor fábulas desse gênero; mas, se há poetas que as fazem e de maneira que pareçam ser razoáveis, pode-se introduzir nelas o absurdo,”<sup>258</sup> pois “o passo inverossímil não seria tolerável se fosse redigido por um mau poeta. Mas, em nosso caso, o poeta dispõe de outros méritos que lhe possibilitam mascarar o absurdo por meio de subterfúgios,”<sup>259</sup> pois “pululam, entrechocados, emaranhados, os cornos – longos, curtos, rombos, achatados, pontudos como estiletos, arqueados, pendentes, pandos, com uma duas três curvaturas, formando ângulos de todos os graus”<sup>260</sup> com “os eixos das frentes, mesmo retorcidos para trás que nem chavelhos, mesmo espetados para diante como presas de elefantes, mas, no mais, erguidos: em meia-lua, em esgalhos de cacto, em barras de cruz, em braços de âncora,”<sup>261</sup> em “crossas de candelabro, em forquilhas de pau morto, em puãs de caranguejo, em ornatos de sataná, em liras sem cordas – tudo estralejando que nem um fim de queimada, quando há moitas de taboca fina fazendo ilhas no capinzal.”<sup>262</sup>

*não pesa que amas, bebas ou sorrias*

Num poema de Celan: *ilegibilidade deste mundo*. E o contra-senso, aqui, é esse processo híbrido de escrita e leitura permanecer durando indiferente à indiferença que os poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan não só exibem, mas reslumbram; durando indiferente à indiferença com que esses poemas nos afrontam: com sua vinda, com a vinda de sua presença, de sua luz. O contra-senso, aqui, é esse processo de escrita e leitura ilegível a que nos obriga a tentativa de leitura, para sermos mais precisos, dos poemas desses dois pilares moventes da poesia moderna (para dizer: eterna, pois que sempre retornam): moventes temporal e espacialmente, escritas *strictu sensu*, se bem que também literariamente, poeticamente, com sua literariedade expressiva – com sua poeticidade – afundando-nos para nos fundar, afundando-se para se fundarem a si mesmos uns aos outros os poemas, dentro do próprio contexto das escritas e leituras que forma o que devemos chamar, vez por outra, literatura – aqui: poesia. *Os versos de Ricardo Reis são*

<sup>257</sup> Ibid. s/n

<sup>258</sup> Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992. p. 41

<sup>259</sup> Ibid. p. 41

<sup>260</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. pp. 33-4

<sup>261</sup> Ibid. pp. 33-4

<sup>262</sup> Ibid. pp. 33-4

*contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza.* Podemos dizer: os versos de Ricardo Reis são contemporâneos por dentro da idade eterna dos versos de Paul Celan. Cada parte da eternidade já é eterna – *pulvis es: memento homo?*; cada verso de Ricardo Reis resplende a poesia de Paul Celan; sabemos: antes mesmo de restar escrita já está naquela com seu verso inscrita. Pois: como já prevíamos e, de fato, já previmos ao longo dessa jornada, desse ciclo, é necessário, faz-se necessário que abandonemos cada vez a nossa vontade de escrita-leitura à medida do próprio abandono ao qual somos legados, uma vez que se pó antes, depois pó, agora pó – *Pulvis es.* Faz-se necessário, nesse balbucio, nesse gaguejar, que abduquemos de nosso ímpeto de escrita-leitura, uma (outra) vez que precisamos nos deixar levar pela correnteza, nos deixar ser arrebatados plenamente pelos poemas. Cada vez mais.

Reside nessa contingência, também, um novo oximoro: como atender à necessidade premente de abandonar a escrita, abandonar a leitura, abandonar todo esse processo que, por ser como tal, método, por ser como tal, sistema – embora assim não se queira, mas que, de um jeito ou de outro, acaba se tornando – nos toma completamente e a nós antes nos abandona; como atender, portanto, à necessidade premente de abandonar tudo o que conseguimos no caminho até aqui, nesse caminho de pura indiferença e abandono – nada; tudo, pois: que deve ser deixado para trás nessa corrente que por seus meios nos trouxe –, se o processo de leitura dos poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan exige que se imbriquem cada vez mais o processo de escrita e leitura dessas peças, tornando indistinguíveis os gestos de ler e escrever, e, enfim, desaguando no que justapusemos, em algum momento acima, como escrita-leitura? Ora, nem bem a pergunta está colocada – e talvez esteja deficiente mesmo e não se consiga dar o contorno do todo com essas palavras que aniquilam seu próprio querer-dizer, uma vez que estão abaladas em seu sentido mais próprio pela força dos poemas – e, sem dúvidas (pelo menos em algum momento, neste), podemos afirmar: o próprio processo de escrita-leitura que nos conduziu – melhor: que nos arrastou, nos arrebatou até aqui é o mesmo processo que nos fará abandoná-lo, já nos abandonando sempre. Na verdade, se dessa forma concebemos, o processo de escrita-leitura nos tem corrompido de tal modo com sua própria corrupção, com seu próprio fracionamento, que seu colapso iminente denuncia o absurdo dessa resolução a que não havemos de chegar.

Interrompe-se a si mesmo o processo de escrita-leitura, ora fundido em *escritura*, a seu tempo – o tempo: *kairos* – *pois que cada coisa a seu tempo tem seu tempo*, e avança para seu cataclismo o sentido, avança para a derradeira razão em **Celan** a sonoridade destes versos lidos um após o outro, estes versos lidos conforme **Reis** a busca pelo caminho no próprio caminho – e vêm desenvolvendo, fracionando e fragmentando a nós e à escrita que se forja e se consome, sem volta, que nos forja e nos consome, que elide e enleia e envolve; a busca pela busca, sua formação, seu declínio. Interrompe-se a si mesmo a *escritura*, interrompe-se a idéia de processo, a idéia de língua ou linguagem, a idéia de ascender metafisicamente para além da própria construção escrita, da *escritura* que nos impõe seu caráter ilegível sempre em última análise (aquela que não faremos), a idéia de haver idéia última sobre qualquer coisa, sobre cada coisa; interrompe-se a *escritura*, seu destino, o nosso, a barra rompida nós, um poema nasce de outro, nascemos:

A viragem para o fracionado e fragmentário é em verdade uma tentativa de salvação da arte através da desmontagem da sua pretensão em ser o que elas não podem ser e o que, contudo, devem querer; o fragmento contém ambos os momentos. A qualidade de uma obra de arte é definida essencialmente pelo fato de ela se expor ou se esquivar ao inconciliável (ADORNO, p. 215, 1993).

As grandes obras esperam (ADORNO, p. 54, 1993). Os poemas de Ricardo Reis estiveram a esperar os poemas de Paul Celan para encontrar o seu destino. O destino em que seguem, o destino em que regam suas plantas e amam suas rosas; o destino em que todo o restante é sombra de árvores alheias. Temos algumas crenças, que não são senão dúvidas, afinal; e aquela que ora aflora estupendamente é esta: se a obra está em devir, como intuímos (ou como a verdade de Hegel – ou o ser, ou o nada, que o é), ela é, então, esse estado de espera, esse vir-a-ser, exatamente como uma garrafa lançada ao mar da convicção. As obras de arte perdem-se para se encontrarem (ADORNO, p. 168, 1993) e é na orla do esquecimento daquela convicção primeira – aquela convicção que, em meio ao marulhar de pinheiros, ao turbilhão de metáforas, se perdeu – que talvez venham a se chocar, ainda engarrafadas, as escrituras de cada, inconciliáveis e ilegíveis, pois, presas para sempre na redoma que já é seu corpo, nada, desgastadas pelo tempo, naufragas de sua mensagem primordial graças ao curso das marés, seus ciclos. As grandes obras – Ricardo Reis, Paul Celan; ou como agora se lê em nós: **Celan**, **Reis**,

escritura, urdidura – se expõem ao inconciliável a cada leitura; melhor: atestam a inconciliabilidade de seus gestos *ad eternum*, negando qualquer possibilidade exegética não advinda das palavras que nascem de sua fonte – fonte da qual as palavras dessas obras emergiram e para a qual voltarão, como um rio, como a *perene maré flui, enchente ou vazante*.

Já é tarde... E, no entanto, pouco ou nada importa. Como quem, seguindo, lasso, conta histórias: contamos, ouvimos, havemos.

UMA VEZ<sup>263</sup>  
 ouvi-o,  
 lavava o mundo,  
 invisível, toda a noite,  
 real.  
 Uno e Infinito,  
 Destruído,  
 Eu-renascido.  
 Havia luz. Salvação.<sup>264</sup>

“Barrica nenhuma de maltescocês tinham Uno e Infinito fermentado à luz iriada darco e a chuvosa-pestana brilhava em anel à tona d’aquaface. Nem a voz do fogo rebelava mim: ainda não, embora desvanessido depois,” pois “um braço novilho tivesse iludido um cego revelho; ainda não, embora em invernesses fantasvale tudo, as tristes esternes tinham dilaceradoo duuno. Tal história reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao próprio umbigo.”<sup>265</sup> “Encontrando um velho falido doente qualquer, ou o burro do santo com suas sandálias bimbaleando, clankatatchankata, ou um imundo roncando num banco com uma criança suja. Te revoltaria”<sup>266</sup> contra “a vida. O tempo tá uma droga. Partir deste Dia é ruim como o poeta sabia, abandonar o açude limpo mais luxuriante que os campos vizinhos interditos, mas que tualma não se sinta penada.”<sup>267</sup> “Leu-se significado ordinário para dentro desses caracteres o sentido literal do qual a decência dificilmente poderá alcançar. Foi impulsivamente divulgado”<sup>268</sup> por “certos maliciosos (os

<sup>263</sup> EINMAL,/ da hörte ich ihn,/ da wusch er die Welt,/ ungesehn, nachtlang,/ wirklich.// Eins und Unendlich,/ vernichtet,/ ichten.// Licht war. Rettung.

<sup>264</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 133

<sup>265</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 3 (livro I)

<sup>266</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 3 (livro I)

<sup>267</sup> Ibid. p 24 (livro I)

<sup>268</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

miasmas de Amanhã estão nos versos nocturnos da manhã) que ele soffria de vil doença. Atmosfer que o desvirilize!”<sup>269</sup>

e

“A tal sugestão a só auto-respeitante resposta é de afirmar que há certas declarações que não deveriam existir, e deveríamos ser capazes de esperar acrescentar não ser correto consentir fossem feitas.”<sup>270</sup> Nem “esses detratores, que, uma raça de sangue imperfeitamente quente, manifestamente o concebem como uma grande lagarta branca capaz de toda e qualquer enormidade no calendário registrado”<sup>271</sup> para “o descrédito de degeneradas famílias, remendaram o caso delas insinuando que, alternadamente, ele andava certa ocasião”<sup>272</sup> sob “a risível imputação de importunar o limpador de vidro. Nada se desvela”<sup>273</sup> ou “Amanhã; nada se vela ou revela, afinal, no campo em que encampam carinhosamente estavelh’historieta. A todos que pensaram conhecer e amar o grande limpador de vidro são de mente gigante,”<sup>274</sup> “ilusionistas, limpadores-de-vidro-eles-mesmos. Mas ninguém o conhece: se houve, há e haverá – sempre um ouvir somente. Tramas oníricas não param onde se detêm (Vejam! Vejam!),”<sup>275</sup> mas “onde o fluxo vital lá longe se aproxima do turbulento, o salso do inundado, que o atacante, um revolucionário, ainda que abaixo da média e entre cores de ânimo verdadeiramente, atacou o Adversário que tinha mais no olho do quanto havia”<sup>276</sup> de “menos em sua perna mas a quem, em razão do lapso, ele confundiu em chuva pesada com Oglethorpe ou outro gengiskus qualquer, Parr aparentemente, com quem, sem pé nem cabeça, tinha certa semelhança.”<sup>277</sup> Através da “longa vice-livreal existência de sua excelência, de sua efeméride, a mera sugestão dele como libertino de merda por trapalhadas em armadilha dantesca soa particularmente absurda.”<sup>278</sup>

A inconstancia dos deuses nos compelle  
E a força ignota do Destino a tudo.<sup>279</sup>

<sup>269</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>270</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>271</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>272</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>273</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>274</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>275</sup> Ibid. p. 81 (livro II)

<sup>276</sup> Ibid. p. 81 (livro II)

<sup>277</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicus Revém*. Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 81 (livro II)

<sup>278</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>279</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 209

“A verdade, pelas barbas do profeta, nos compele a acrescentar que consta ter havido quondam (fiaufuit! fiaufuit!) certo caso de categoria implicada, certo caso de alegoria ou alegorização de certo caso de barbárie”<sup>280</sup> ou “sono, é interdum crido, um quidam (se ele não eksistisse seria necessário quoniam inventá-lo) pur essitempo tropeçando nos arredores de A verdade.”<sup>281</sup> “Hescuta! Cautela! Ecolândia! Ó charme estranho! Lembra-te as deslavadas Engravuras que costumávamos jazigar no manchamuro de sua barcampada casa. Costumavam? (Estou certo que o fatigante vôo-rasante do Marmanjo Miguel”<sup>282</sup> com “sua caixapela de chocolates mujicais, está escutando) Digo, os restos do abusado campamuro onde costumavam estar Barpultados os Ptollomens dos Incabus. Costumávamos? (Ele está só Pretendentro estudar harpa jubilar”<sup>283</sup> de “um segundo existido Ouvinte, Percebe-Orelha.). É bem sabido. Olha por ele e vê o velhomonte novo. Dblm. W. K. O. O. Ouve?”<sup>284</sup> “Sim, a viabilidade das vicinais se invisível é invencível. E não transgredimos seus trigais. Se este foi o atalho de Aníbal, foi o trabalho de Hércules. E uma sedentena de famintos não-emancipados cativaram o caminho. O mausoléu ficou atrás”<sup>285</sup> de “nós (Ó Agigantado, *multipopulipater!*) e há milmarcos em suas homilias errando ao longo da trama do noirojeto segundo Brahm! Per omnibus secular seekalarum. Amem. Mas o passado nos fez este presente de uma rodarrota. Assim mais marcos na marcha!”<sup>286</sup> “Juntao muro maussolmano. Fimfim. Com um grande funforró. Fumfum fumfum. ‘Toé optophone que ontophana.”<sup>287</sup>

e

“Escuta! É de Pontepedra a mágica lira. Eles glutarão porvir. Eles luzirão prasser. Eles pretumblarão praver. A harpadiscorde será deles prassempre. Fim pras coitas de amor!”<sup>288</sup> Já que “nada veremos, nada ouviremos, ainda que cada multissom tenha o seu próprio tom e cada ofício tenha seu próprio orifício e cada harmonia sua própria mania, lá na subida, mi na descida”<sup>289</sup> e “o lugar do si é entre

<sup>280</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 33 (livro II)

<sup>281</sup> Ibid. p. 33 (livro II)

<sup>282</sup> Ibid. pp. 12-13 (livro I)

<sup>283</sup> Ibid. pp. 12-13 (livro I)

<sup>284</sup> Ibid. pp. 12-3 (livro I)

<sup>285</sup> Ibid. p. 81 (livro II)

<sup>286</sup> Cf. JOYCE, James. *Finnegans Wake - Finnicius Revém*. Trad. Donaldo Schüler. Porto Alegre: Editora Ateliê, 1999. p. 81 (livro II)

<sup>287</sup> Ibid. pp. 12-3 (livro I)

<sup>288</sup> Ibid. pp. 12-3 (livro I)

<sup>289</sup> Ibid. pp. 12-3 (livro I)

os dois. Mas todos estão todos em vias de arar para gerar a probabilidade que solverá e salvará o ro bus to rebu da vida, com saltões desguelha enquanto ele jaz dormente. Atenção”<sup>290</sup> a “este som de Eiriado sentido. Realmente? Aqui o Inglês pode ser visto. Realeza? Um soberano punido a penada penitência. O silêncio segue a cena. Acorda!”<sup>291</sup> “A descrição copýcua da peça desse companheiro de viagem sobre continentes poderiam simplesmente imaginar no interior de seu peito *pro tempore locum tenens*, cronosportado através dos bocejos (abismo),”<sup>292</sup> desde “que foram povos marítimos escutando a evocação vespertina do ruidoso desarralhador, severo Agitador mas sempre ventilogo, (com nunca menor clangor que os golpes nas ondas).”<sup>293</sup> “Qualquer vida cachorra que escutas inda podeis ouvi-los, à maneira dos sessenta e os setenta tão certo como o retorno do cometa Halley, xiitas, peronitas, getulitas”<sup>294</sup> e “hititas, atravessando o portal preto e bronze de vossa Casaconcórdia. Eu to bron co rno, thinkinthouvindo lic-ko-pai-ri-ko-ca-iu-do-pi-ni-ko. Em ti algo ecoou, tu vais vir.”<sup>295</sup>

*veias cortadas do meu conhecimento*

Por isso o silêncio, por isso estarmos, mais uma vez, à beira do abismo, à beira de entender qualquer coisa e, então, cair novamente até encontrarmos o chão hipotético em que tornaremos a andar. Ressoam as palavras dos poemas de Ricardo Reis; dos poemas de Paul Celan. Ressoaram e continuam a ressoar. Pusemo-nos a ouvir; pusemo-nos a ler e a reler, também, as pseudo-histórias da literatura, que não são senão os desejos reprimidos de quem as escreve, talvez algum recalque freudiano ou algum trauma peripatético que, de tanto dar voltas, achou por bem se notabilizar, então, pela queda. *Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Assim é, com resposta ou sem: sempre uma coisa defronte da outra, sempre uma coisa tão inútil como a outra, sempre o impossível tão estúpido como o real, sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície, sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra.* A escrita toma seu

<sup>290</sup> Ibid. pp. 12-3 (livro I)

<sup>291</sup> Ibid. pp. 12-3 (livro I)

<sup>292</sup> Ibid. p. 56 (livro II)

<sup>293</sup> Ibid. p. 56 (livro II)

<sup>294</sup> Ibid. p. 54 (livro II)

<sup>295</sup> Ibid. p. 54 (livro II)

lugar de origem, sua condição *sine qua non* para ser qual o que é: leitura – escuta atenta e rasura legítima de suas próprias vontades e sensações.

*O poema fala sempre em prol de si mesmo e de mais nada*, assim dita Celan para sua audiência provavelmente pouco atenta. O poema não precisa de nós – esse problema que se revela característico seu –, nem daquela audiência pouco atenta, nem de qualquer pensamento a partir: o poema quer ser lido, quer nos pôr a ler em suas próprias regras. Ou assim dito: consolidando a idéia de que ela [a poesia] carece de explicação em outros saberes, como se houvesse alguma possibilidade de evitar o seu saber ou adiar o reconhecimento da herança literária da modernidade: a poesia é a sua própria teoria; joga sem jogador (MOTTA, p. 20, 2004). *Poemas são presentes para atentos, presentes que carregam consigo um destino*. Carregam seu destino e seguem a caminho desse destino, que é o Outro, afinal; seguem a caminho desse destino enquanto fazem-no ser o que ele é: si e Outro – um ente em xeque, qual peças num tabuleiro de xadrez. *O poema quer o Outro, precisa desse Outro, precisa de um parceiro. Ele o procura, adéqua-se a ele. Cada coisa, cada pessoa é um poema que se dirige ao Outro, figura desse Outro*. Na medida em que o homem se satisfaz com as coisas que experiencia e utiliza, ele vive no passado e seu instante é privado de presença (BUBER, 2006, p. 60). Somos arbitrários, como sempre, mas não nos satisfazemos. E o poema – e os poemas que o arrastam – segue incólume. *Vivemos sob céus sombrios, e... são poucas as pessoas. É por isso que existem tão poucos poemas. As esperanças que ainda tenho não são grandes; tento conservar o que me restou*.

*as eternidades bateram-lhe*

Tentamos, mas essa escrita que – pensamos – colocamos aqui quer tomar suas próprias rédeas, escrever-se em nosso lugar; melhor: em seu próprio lugar, sobrescrever-se. O ciclo se fecha e se sobrepõe, como quando ao desenhá-lo tornamos a rasurar em entorse a torção que garante a curva em que se fecha na perfeição curvilínea, às vezes nem tanto assim, mas sem arestas ou sobras, entretanto rompido – como um ligamento ou um enjambement. O torque, pois, mencionamos do gesto, ao menos em que pese a idéia de corrente ou tradição, ou, em física, aquele sistema conjugado que se forma por duas forças paralelas de sentidos opostos, com suportes distintos, que atuam sobre um corpo: a barra

rompida sobre nós: Celan  
Reis. E ao romper constatamos que *não há dia que não morra numa tarde, nem noite que não se acabe em manhã*. Não há poema que acabe solitário, embora o seja sempre, e por isso, também, lemos Reis após Celan. E assim os poemas, livres de todo olhar intencional, dado que não podemos experienciar seu encontro na razão que só por eles e a eles é concedida, nos lançam sua luz – a luz que para nós é um excesso sendo somente plenitude, sendo exata, sendo perfeita –, ofuscam nossa visão (se livram de qualquer olhar intencional, pois), a luz do seu choque, das suas forças adversas e contíguas se fecham para nós (similarmente às mônadas de Leibniz), escapam à interpretação, proíbem-na, como houvessem sido gerados com essa finalidade. Entretanto, a Natureza não tem finalidade; esses poemas não têm finalidade, nada relatam, nada têm a ensinar que nossa natureza já não saiba, senão um ensinamento primário e sensível à nossa sensibilidade. Entretanto, esses poemas somente se encontram, seguem seu destino rumo a si, se chocam, enfim. E o que nos resta, ao nos quedarmos entregues à sua escuta, é deixar que sua respiração nos sople alguma compreensão, ainda que essa compreensão seja a de que não há nada a se compreender a partir desta linguagem que nomeia e postula, delimitando seu campo, seu corpo, sua morada – inacessível. Assim, o mesmo, em outras palavras – que, pois, já é outra coisa: frente à luz que nos lança o poema, nosso olhar perde toda intencionalidade; frente ao *há* da luz do poema, não cabe falar de intencionalidade, pois não há intenção em luzir, senão o estar a luzir. Sabemos: o que ilumina não ilumina alguma coisa, a tudo ilumina, pelo menos na transitividade que impõe a escritura de Reis e de Celan; pelo menos quando falamos em relação ao poema, ao luzir do poema, o iluminar perde sua transitividade e torna-se uma constância, uma insistência. Então: ilumina.

#### 4 AINDA QUE SOMENTE



Richard Serra, Venice Notebook, 2001

Nada que se ilustre, evidentemente; até porque não há coisa que ilustre outra, nem obra que ilustre obra, nem poema que ilustre poema. Esse tipo de comparação só existe num sentido sublimado, o que já não é nem mesmo comparação, de fato, mas a essência da *mimese* – em que se imita não o mundo das Idéias, à maneira dos preceitos platônicos, mas em que se cria o próprio mundo em que vão se dar um dia idéias. E nesse sentido dito, pois, saímos da comparação rasa – muitas e muitas vezes feitas nos círculos acadêmicos – e passamos a um enfrentamento mais essencial, à medida dos versos que os poemas decantam; declinam. Dessa forma, se há sentido em seguir ainda, é possível dizer que, num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. A realidade das obras de arte dá testemunho da possibilidade do possível (ADORNO, p. 153, 1993). É a arte que, gerando a realidade, dá sentido aos nossos sentidos. É a leitura de Ricardo Reis após Paul Celan que garante que a queda continue, a *poiesis*, aquela sensação de

que, apesar de tudo, e após tudo, se há de levantar e cantar. Por isso propusemos desde o início andar ao lado do poema, colocando-nos a ouvir a sua queda, respirando o ar que falta, cantando sem voz. Essa tarefa – que a nós nos impusemos – busca uma aproximação da lei do movimento do poema, que é sempre outra, que é sempre vária, que é sempre nova a cada leitura. Se nos propomos a isso, nos propomos, no mínimo, a tentar ver (e ouvir e ler e sentir) a partir do poema; como no seguinte comentário: eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho. Pois não o olho como se olha uma coisa, não o fixo em seu lugar, (...) vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18). Cantamos – e a mesma sensação nos acomete: ao ler um poema, ouvir seu canto – ao caminhar para a sua leitura –, sentimos que o poema nos impõe o seu *modus operandi* (melhor: o seu *modus vivendi*), o seu funcionamento, a sua propriedade de vida, a sua lei – a lei que faz com que essa peça seja a suspensão do instante de equilíbrio em que é; e, assim, continue a ser – sendo. Tudo se reescreve. A realidade, assim, imita as obras de arte – ainda que rouca e em parte, ainda que somente um pouco. Como na passagem relativamente longa do discurso *O Meridiano* em que Celan traz um trecho relativamente longo de *A Morte de Danton*, que poderá se acercar mais do que tratamos com suas palavras que com as nossas:

“Quando, ontem, ia subindo a encosta do vale, vi duas raparigas sentadas numa pedra: uma delas apanhava o cabelo ao alto, a outra ajudava-a; e os cabelos loiros caíam, soltos, e o rosto era pálido e sério, e ao mesmo tempo tão jovem, e o vestido preto, e a outra tão cheia de cuidados... As mais belas e comoventes obras dos velhos mestres alemães mal dão uma idéia desta cena. Desejar-se-ia por vezes ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um grupo como este, e depois correr a chamar toda a gente.”

Reparem bem, minhas Senhoras e meus Senhores: “Desejar-se-ia ser uma cabeça de Medusa”, para... apreender o natural enquanto natural por meio da arte!

Desejar-se-ia, atente-se, é o que diz nesta passagem, e não *eu* desejaria.

Isso significa uma retirada da esfera do humano, uma saída para um domínio voltado para o humano e inquietante. (CELAN, 1996, p. 48-9)

Não canto a noite porque no meu canto

O sol que canto acabará em noite.

Não ignoro o que esqueço.

Canto por esquecel-o.

Pudesse eu suspender, inda que em sonho,

O Apollíneo curso, e conhecer-me,

Inda que louco, gmeo  
De uma hora imperecivel!<sup>296</sup>

“Uma vez mais, como quando eu deixara de ver a vida, o amor a ela se erguia em mim, desembaraçado de toda associação exclusiva com algo já amado, flutuando como essas essências liberadas por destruições anteriores”<sup>297</sup> e “que erram em suspensão no ar primaveril, desejando apenas unir-se a uma nova idéia das coisas. Em parte alguma germinam tantas flores, mesmo que se chamem saudades, como num cemitério. Eu olhava os versos”<sup>298</sup> de que “era imensamente florido aquele dia lindo, como o fizera outrora daquele outro em que, num domingo assim, havia saído. Ao olhar que eu acabava de lançar a essa ou aquela dentre todas, acasalava-se”<sup>299</sup> de “imediato o olhar curioso, furtivo, empreendedor, refletindo insondáveis pensamentos, que lhe teria lançado às escondidas, e que, geminando-se ao meu com sua asa misteriosa, rápida e azulada, fazia passar por aquelas alamedas, até aí tão naturais, o frêmito”<sup>300</sup> de “algo desconhecido, que meu próprio desejo não teria bastado para renovar, caso lá permanecesse sozinho, pois ele, para mim, nada tinha de estranho. E por vezes a leitura de um romance meio triste me fazia voltar para trás,”<sup>301</sup> pois “certos romances são como grandes lutos momentâneos, abolem o hábito, repõem-nos em contato com a realidade da vida, mas apenas por algumas horas, como um pesadelo,”<sup>302</sup> já que “as forças do hábito, e o esquecimento que estas provocam, a alegria que trazem devido à impotência do cérebro em lutar contra elas e recriar a verdade, infinitamente levam de vencida a sugestão quase hipnótica de um bom livro, e que, como quase todas as sugestões, tem efeitos bem curtos.”<sup>303</sup> “Deve, por isso, cada um conhecer as suas próprias forças. Mas muitas vezes me revoltei ao ver que mesmo aqueles que são dotados se comportam tão desastrosamente.”<sup>304</sup> “Até agora não fui capaz de conseguir uma única informação, embora esteja certo de nada ter negligenciado e me ter visto por

<sup>296</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 148

<sup>297</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: A Fugitiva*. v. 6. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 65

<sup>298</sup> Ibid. p. 65

<sup>299</sup> Ibid. p. 65

<sup>300</sup> Ibid. p. 65

<sup>301</sup> Ibid. p. 65

<sup>302</sup> Ibid. p. 65

<sup>303</sup> Ibid. p. 65

<sup>304</sup> Cf. KIERKEGAARD, Sören. *Diário de Um Sedutor e outras obras*. Col. "Os Pensadores", Ed. Abril, São Paulo, 1989. p. 97

várias vezes obrigado a reconhecer a verdade das palavras dos poetas, se assim podemos chamá-la; se assim podemos chamá-los.<sup>305</sup>

e

“Quem me dera conhecer os seus verdadeiros sentimentos – poetas e seus romances inteiros naqueles versos –, o que talvez me levasse a outro lugar. Desloco-me. Não creio que alguma vez se tenha chegado a tal concepção,<sup>306</sup> pois “o seu espírito é muito desordenado para tal; acima de tudo, não pertence à classe daqueles teoricamente experientes, para os quais, muito antes do tempo, é imaginada a chegada de qualquer compreensão.”<sup>307</sup> “Amar apenas uma leitura é demasiado pouco, pensá-la definitiva; amar a todas é uma leviandade de caráter superficial; porém, conhecer-se a si próprio e amar um número tão grande quanto possível, encerrar<sup>308</sup> na “sua alma todas as energias do amor de modo que cada uma receba o alimento que lhe é próprio, ao mesmo tempo que a consciência engloba o todo — eis o prazer, eis o que é a vida.”<sup>309</sup> “Lamentei não tê-lo sabido mais cedo. Em primeiro lugar, isso me teria levado mais rapidamente à idéia não se pode deter só querer a uma, jamais se deve julgá-la conforme a recordação de alguma historicidade, pois não sabemos tudo o que,<sup>310</sup> em “outros momentos, pôde a alma daquela escrita querer sinceramente realizar. Todo tempo é eternamente presente e, assim, mesmo do simples ponto de vista da previsão, a gente se engana. Pois com certeza a forma ruim, que verifica uma vez<sup>311</sup> por “todas, voltará. A alma, porém, é mais rica, possui muitas outras formas que voltarão também, e cuja doçura recusamos por causa do procedimento que tiveram. Mas, de um ponto de vista mais pessoal, essa revelação não deixaria de ter efeito sobre mim.”<sup>312</sup>

E quanto sei do Universo é que elle  
Está fóra de mim.<sup>313</sup>

<sup>305</sup> Cf. KIERKEGAARD, Sören. *Diário de Um Sedutor e outras obras*. Col. "Os Pensadores", Ed. Abril, São Paulo, 1989. p. 56

<sup>306</sup> Ibid. p. 76

<sup>307</sup> Ibid. p. 76

<sup>308</sup> Ibid. p. 96

<sup>309</sup> Ibid. p. 96

<sup>310</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: A Prisioneira*. v. 5. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 136

<sup>311</sup> Ibid. p. 136

<sup>312</sup> Ibid. p. 136

<sup>313</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 210

“Quem conhece ou já a viu muitas vezes, se tiver bons olhos, poderá reconhecer facilmente todos os seus traços, enquanto que, para quem a não conhece e não tem boa vista, ela não passa de uma silhueta indistinta, uma estrofe terminada”<sup>314</sup> por entre “as árvores. Como que apanhada das coisas, fica tão bem quanto a curva no corpo, mesmo nesse instante é com uma graça natural que se inclina sobre os raminhos: uma espécie de criatura a carregar fardos semelhantes!”<sup>315</sup> Como “uma bailarina, a beleza das tuas formas — a cintura delgada, o peito largo, uma estatura florescente. Não conhece toda a falsidade do mundo. Tranqüilamente a caminho com a sua carga penetra na enorme floresta que sem dúvida se estende durante muitas léguas, até os limites das azuladas montanhas.”<sup>316</sup> “Falamos de nos comunicar, de saber um de cada. Uma carta é uma comunicação cheia de mistério; comanda-se a situação, não se sente o constrangimento de uma outra presença,”<sup>317</sup> e “creio que uma jovem prefere estar complementemente só com o seu ideal, pelo menos em certos momentos, precisamente aqueles em que o ideal tem sobre ela um maior domínio.”<sup>318</sup> Ainda que “o seu ideal tenha encontrado expressão, aproximadamente completa, num objeto preciso e amado, há no entanto momentos em que o ideal lhe causa o efeito de algo excessivo, algo que a realidade não conhece.”<sup>319</sup> E “ela tem direito a estas grandes cerimônias de expiação; é simplesmente necessário vigiar para que delas se sirva corretamente, a fim de que, no seu regresso à realidade, ela não volte esgotada, mas plena de força.”<sup>320</sup>

e

“Talvez, no entanto, esse lado mentiroso, essa falsa luz, só exista nas memórias quando elas são muito recentes, quando as reputações se aniquilam bem depressa,”<sup>321</sup> tanto “as intelectuais quanto as mundanas (pois, se a erudição tenta reagir logo contra semelhante sepultamento, conseguirá afastar um em mil desses esquecimentos que se acumulam?).”<sup>322</sup> “Nesse instante, depois de ter pensado

<sup>314</sup> Cf. KIERKEGAARD, Sören. *Diário de Um Sedutor e outras obras*. Col. "Os Pensadores", Ed. Abril, São Paulo, 1989. p. 131

<sup>315</sup> Ibid. p. 141

<sup>316</sup> Ibid. p. 141

<sup>317</sup> Ibid. p. 155

<sup>318</sup> Ibid. p. 155

<sup>319</sup> Ibid. p. 155

<sup>320</sup> Ibid. p. 155

<sup>321</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 32

<sup>322</sup> Ibid. p. 32

nessas ressurreições de outro modo, impressões obscuras que tinham o caminho, solicitando minha atenção, e que ocultavam não uma sensação de outrora,<sup>323</sup> mas “uma matéria preciosa que buscava descobrir por meio do que fazemos para recordar alguma coisa, como partituras musicais que retornassem a nós sem que nos esforçássemos por escutar e transcrever; mostrava então que eu já não era o mesmo,”<sup>324</sup> e assim “minha natureza, e também com tristeza, me vi regredindo, que já fixava atento a flor, um pedregulho, sentindo haver tal vida na viagem que me obrigara a encará-la, uma vida diversa que deveria tentar descobrir, uma idéia”<sup>325</sup> nos “caracteres hieroglíficos que se diria representarem exatamente objetos materiais. Claro que a decifração era difícil, porém só ela permitiria ler a verdade. Pois as verdades que a inteligência clara e diretamente apreende”<sup>326</sup> no “mundo da plena luz têm algo de menos profundo, menos necessário, do que as que a vida nos comunicou à nossa revelia em uma impressão, material porque entrou em nós pelos sentidos,”<sup>327</sup> mas “da qual podemos desprender o espírito. Em suma, num e noutro caso, quer se trate de impressões como a que me proporcionara a vista dos campanários, quer de reminiscências como a da desigualdade dos dois passos”<sup>328</sup> ou “do sabor dos dias, era preciso tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra aquilo que sentira, convertê-lo em um equivalente espiritual.”<sup>329</sup> Ora, “este meio, que me parecia o único, que outra coisa era senão compor uma obra de arte? E as conseqüências já se revolviam em meu espírito; pois, tratava-se de reminiscências do gênero do ruído do garfo,”<sup>330</sup> ou “do sabor do primeiro dia, ou daquelas verdades escritas com o auxílio de figuras cujo sentido eu procurava encontrar em minha cabeça, onde campanários, ervas daninhas, compunham um quadro complicado e florido, o fato é que logo de início eu não era livre”<sup>331</sup> para “escolhê-las, sendo obrigado a aceitá-las tais como eram. E percebia nisso a marca de sua autenticidade. Não fora procurar as duas lajes irregulares do pátio onde

---

<sup>323</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>324</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>325</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>326</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>327</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>328</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>329</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>330</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>331</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. pp. 185-6

tropeçara.”<sup>332</sup> Porém “justamente a maneira casual, inevitável, por que surgira a sensação, controlava a verdade do passado que ela ressuscitava, das imagens que desencadeava, visto que sentimos o seu esforço para subir à luz, sentimos a alegria”<sup>333</sup> do “real recuperado. Ela igualmente controla a verdade do quadro feito de impressões contemporâneas, que arrasta consigo com aquela infalível proporção de luz e sombra, de realce e de omissão,”<sup>334</sup> de “lembrança e esquecimento, que a memória ou a observação conscientes sempre não de ignorar.”<sup>335</sup>

ONDE EU me esqueci de ti,<sup>336</sup>  
tornaste-te pensamento,

algo  
murmura entre nós ambos:  
a primeira das  
últimas vibrações  
do mundo,

cresce-me  
a pele por sobre  
a boca  
tempestuosa,

tu  
não tornas  
a  
ti.<sup>337</sup>

“Esse vivo esquecimento, que tão depressa recobre o passado mais recente, e essa ignorância tão invasora, criam, em compensação, um conhecimento tanto mais precioso quanto é pouco disseminado,”<sup>338</sup> que “se aplica à genealogia das pessoas, às suas verdadeiras situações, às razões de amor, de dinheiro ou qualquer outra, pelas quais se aliaram a determinada família”<sup>339</sup> ou “fizeram casamentos desiguais, conhecimento prezado em todas as sociedades em que reina um espírito

---

<sup>332</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>333</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>334</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>335</sup> Ibid. pp. 185-6

<sup>336</sup> WO ICH mich in dir vergaß,/ wardst du Gedanke,// etwas/ rauscht durch uns beide:/ der Welt erste/ der letzten/ Schwingen,// mir wächst/ das Fell zu überm/ gewittwigen/ Mund,/ du/ kommst nicht/ zu/ dir

<sup>337</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 153

<sup>338</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: Tempo Recuperado*. v. 7. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 266

<sup>339</sup> Ibid. p. 266

conservador.”<sup>340</sup> “Manter-me-ei tranqüilo; porque há também doçura neste estado de emoção sombrio e misterioso, se bem que forte. Sempre me agradou, nas noites de luar, passear de barco num ou outro dos nossos deliciosos lagos. Recolho”<sup>341</sup> então “vela e remos, desmonto o leme, deito-me ao comprido e olho a abóbada celeste. E quando as vagas embalam o barco no seu seio, quando as nuvens voam ao sabor do vento e escondem um instante a lua”<sup>342</sup> para logo de novo “a revelarem, é quando, apesar de todo este movimento, eu encontro o repouso; o balançar das vagas acalma-me, o ruído que produzem embatendo”<sup>343</sup> contra “o barco soa como uma monótona canção de embalar; o rápido perpassar das nuvens, o mudar constante de luz e sombra embriagam-me, e, de olhos abertos, sonho.”<sup>344</sup>

e

“É deste modo que também agora me reclino, recolho as velas, desmonto o leme; nos seus braços me embalam o desejo e uma esperança impaciente; desejo e esperança que se vão acalmando cada vez mais,”<sup>345</sup> que, “cada vez mais, me levam a transportes de alegria; cuidam-me como a uma criança, sobre mim ergue-se em abóbada o céu da esperança, a imagem da jovem paira rapidamente diante”<sup>346</sup> dos “meus olhos como a lua indecisa, deslumbrando-me agora com a sua luz, logo, com a sua sombra. Que prazer ser assim sacudido sobre um mar agitado — que prazer ser sacudido em si próprio.”<sup>347</sup> Como “caminhasse pelas aléias isoladas em meio à vegetação das aléias recobertas por uma gaze a cada dia mais fina, senti a recordação do passeio flutuar agora em mim, na bruma incerta dos ramos ensombrados, em meio aos quais o sol fazia brilhar,”<sup>348</sup> como que “suspensa no vazio, a dispersa horizontalidade das folhas de ouro. Aliás, eu estremecia de momento a momento, como todos aqueles por uma idéia fixa atribuem a qualquer poema parado em um livro a semelhança, a identidade possível com aquilo em que estão pensando.”<sup>349</sup>

---

<sup>340</sup> Ibid. p. 266

<sup>341</sup> Cf. KIERKEGAARD, Sören. *Diário de Um Sedutor e outras obras*. Col. "Os Pensadores", Ed. Abril, São Paulo, 1989. p. 53

<sup>342</sup> Ibid. p. 53

<sup>343</sup> Ibid. p. 53

<sup>344</sup> Ibid. p. 53

<sup>345</sup> Ibid. p. 53

<sup>346</sup> Ibid. p. 53

<sup>347</sup> Ibid. p. 53

<sup>348</sup> Cf. PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: A Fugitiva*. v. 6. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. p. 65

<sup>349</sup> Ibid. p. 65

À maneira de Confúcio, mantém-te fielmente no Caminho do Meio (CONFUCIO, p. 112, 2005). Manteríamos-nos, fosse possível, ao menos em algum caminho. Mas somos *sempre arrastados, arrebatados pelos poemas*. E, cada vez mais, é improvável que nos mantenhamos em qualquer caminho, uma vez que a escrita tomou gosto por si e quer viver só para ela, quer nos abandonar, fazendo do processo de escritura uma autografia – criando, pois, seu caminho rumo a sua própria fonte, visando alcançar a fonte geral da poesia<sup>350</sup> (tradução nossa), como tem sido seu costume por todos os tempos. Para isso – tanto quanto para a escrita, esta, que tenta seguir os rastros da escrita dos poemas –, a leitura força sua redução. É, pois, preciso falar cada vez menos – embora a leitura continue; é, pois, preciso ler cada vez menos – embora a escuta continue; é, pois, preciso escutar cada vez menos – embora a escrita continue, se bem que não por estas mãos. Assim é porque a arte é uma passagem rumo a regiões que não são regidas por tempo e espaço. Viver é crer; essa é minha crença, de todo modo<sup>351</sup> (tradução nossa). Então, vivemos e cremos *de acordo com* a escrita dos poemas de Ricardo Reis e de Paul Celan, *segundo* sua escrita, deixando que sua leitura seja regente dos passos pelo caminho que ela mesma suscita em nossos pés; mais precisamente: vivemos e cremos esta escrita *ao ler* os poemas de Ricardo Reis após os poemas de Paul Celan, indo dar, talvez, na orla de algum esquecimento, como uma garrafa lançada ao mar com essa convicção.

Não há esperanças de voltar, não há forças para seguir. O esforço que esta escrita forjou, convergindo o peso de tantas escritas, agora se vai dissipando aos poucos pela vontade e necessidade do próprio corpo em que ela cresceu. Era evidente que esse movimento ocorresse, mais cedo ou mais tarde, visto que o evento da poesia é uma “libertação”. É uma libertação, não no sentido de despedida, comum na Alemanha, mas no sentido de resgate. E, como podemos ver, no sentido da ação livre. Isto, talvez, é – numa frase que abandono à sua própria ambigüidade: libertação da arte. E, muito provavelmente, um certo tipo de “fim da arte”<sup>352</sup> (tradução

<sup>350</sup> Making its way thus to its own source, it seeks to reach the general source of poetry (LACOUÉ-LABARTHE, 1999, p. 18)

<sup>351</sup> Art is an outlet towards regions which are not ruled by time and space. To live is to believe; that's my belief, at any rate. (DUCHAMP, 1989, p. 137)

<sup>352</sup> The event of poetry is thus a “setting free”. It is a liberation, not in the sense, common in German, of dismissal, but in the sense of deliverance. And, as we shall see, in the sense of free action. This is perhaps, in a phrase I leave to its own ambiguity, art liberation. And very probably, a certain kind of “end of art”. (LACOUÉ-LABARTHE, 1999, p. 44)

nossa). É, assim, tanto uma libertação das amarras de qualquer leitura, como um resgate de tantas outras escritas, escutas; como também um afastamento do próprio movimento que a desenvolve – desaguando, concomitantemente, na ambigüidade que é chegar ao final, encerrar-se, e alcançar seu sentido, que se espraia pelo caminho. Muito provavelmente, como assume Lacoue-Labarthe, por meio da liberação, ao mesmo tempo uma fuga da arte, um escape de quem com ela se relaciona, mas também um movimento em que a própria arte – escrita – se livra das convenções sobre ela impostas.

*invito apresso*

Num momento como esse, em que se aproximam e tomam conta do espaço a que fazem jus os textos literários; num momento como esse, em que admitimos, *não sem receio (como aquelas aspas que, invisíveis, sorriem para nós)*, que o fim se aproxima da presença do presente que é a leitura dos poemas de Ricardo Reis após a leitura dos poemas de Paul Celan – com sua liberação ou libertação, com seu resgate ou despedida –; num momento como esse, enfim, uma fábula parece ensinar mais à sensibilidade dos nossos sentidos que qualquer palavra que pudéssemos escrever – e, de todo modo, não há escolhas, pois que a força do presente de sua presença já define sua aparição aqui:

Num fabulário ainda por encontrar será um dia lida esta fábula:

A uma bordadora dum país longínquo foi encomendado pela sua rainha que bordasse, sobre seda ou cetim, entre folhas uma rosa branca. A bordadora, como era muito jovem, foi procurar por toda a parte aquela rosa branca perfeitíssima, em cuja semelhança bordasse a sua. Mas sucedia que umas rosas eram menos belas do que lhe convinha, e que outras não eram brancas como deviam ser. Gastou dias sobre dias, chorosas horas, buscando a rosa que imitasse com seda, e, como nos países longínquos nunca deixa de haver pena de morte, ela sabia bem que, pelas leis dos contos como este, não podiam deixar de a matar, se ela não bordasse a rosa branca.

Por fim, não tendo melhor remédio, bordou de memória a rosa branca que lhe haviam exigido. Depois de a bordar foi compará-la com as rosas brancas que existem realmente nas roseiras. Sucedeu que todas as rosas brancas se pareciam exatamente com a rosa que ela bordara, que cada uma delas era exatamente aquela.

Ela levou o trabalho ao palácio e é de supor que casasse com o príncipe. No fabulário, de onde vem, esta fábula não traz moralidade. Mesmo porque, na idade de ouro, as fábulas não tinham moralidade nenhuma. (PESSOA, 1999, p. 102)

Dessa forma, para que seja possível seguir ainda, ao menos por mais algumas palavras – enquanto a escrita da literatura não toma o fôlego que em nós resta –, é preciso admitir que, num sentido sublimado, a realidade deve imitar as obras de arte. *As mais belas e comoventes obras dos velhos mestres alemães mal*

*dão uma idéia desta cena. Desejar-se-ia por vezes ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um grupo como este, e depois correr a chamar toda a gente. Nesse sentido, é a arte que, criando a realidade, dá sentido aos nossos sentidos. É a leitura de Ricardo Reis após Paul Celan que garante que a queda continue, a poiesis, aquela sensação de que, apesar de tudo, e após tudo, se há de levantar e cantar: garantindo o silêncio das pausas e a solidão que esse silêncio deve trazer. Desejar-se-ia por vezes ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um grupo como este, e depois correr a chamar toda a gente.*

Se destas pedras uma<sup>353</sup>  
 anunciasse  
 o que a faz silêncio:  
 aqui, muito perto,  
 na bengala deste velho,  
 isso se abriria, como ferida  
 em que terias de mergulhar,  
 solitário,  
 longe do meu grito, ele também já  
 talhado pelo cinzel, branco.<sup>354</sup>

“A alma indignada se afundou nas sombras.”<sup>355</sup> “Fez-se noite e sobre o solitário soprou um vento frio.”<sup>356</sup> “O divino éter que cerca o universo de luz eterna”<sup>357</sup> “lavra em roda o silêncio, até que o rompe.”<sup>358</sup>

*mas decorrê-la*

O modo de conceber uma obra de arte é já o modo de executá-la. (REIS, 2003, p. 72) – ou, à maneira de Croce, reproduzi-la nela mesma. O modo de nos aproximarmos de sua concepção, por extensão, é já o modo de colocá-la em execução, de tentar torná-la aberta à leitura. Decerto a aventura de reproduzi-la, ou de executá-la, nunca fará com que a reprodução seja tal qual era a fonte original com que se relaciona. Mas, por artifício ou natureza da própria linguagem, por ilusão

<sup>353</sup> Wenn dieser Steine einer/ verlauten ließ,/ was ihn verschweigt:/ hier, nahebei,/ am Humpelstock dieses Alten,/ tät es sich auf, als Wunde,/ in die du zu tauchen hättest,/ einsam,/ fern meinem Schrei, dem schon mit-/ behauenen, weißen

<sup>354</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 153

<sup>355</sup> Cf. VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p. 374

<sup>356</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.

15

<sup>357</sup> Cf. ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: *Rei Édipo - Antígona - Prometeu Acorrentado*. Prefácio, tradução e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 69

<sup>358</sup> Cf. HOMERO, *Odisséia*. 4ª ed. Trad., pref. e notas pelos padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia, Lisboa: Sá da Costa, 1972. p. 223

ou ironia, seja talvez possível bordar *aquela* rosa branca que cria a fábula de Fernando Pessoa, com uma alvura distinta das rosas na realidade, mas realmente rosa branca, apesar de tudo. Bordar uma rosa branca *de memória, de cor*, conforme lide com os sentimentos a nossa razão já nas palavras empregadas; sabendo que nossa memória é dissolvida, arruinada e refeita a partir da leitura dos poemas, sabendo que nossas sensações recebem um aprendizado sensível e nascem em novo sentido. Em seu risco, como da queda um traço, mas em perigo, o poema nos rasga as lembranças e funda a sensação que *deveria ter sido*; ou, segundo sua lei, que deverá ser de agora em diante. Esse risco é um círculo, o círculo de todo o movimento a que nos entregamos na experiência da leitura, desta específica leitura – feita e rarefeita por causa dos poemas. Perdemos tudo até aqui; que, o mesmo é dizer: ganhamos tudo até aqui. Arriscamos tudo, mesmo a escrita que se esforçou por acompanhar o caminho da leitura, o caminho emanado dos poemas. A escrita dessa leitura, esta escritura, acabou por ser corrompida, arrastada, arrebatada pelos poemas, pois saiu à procura de onde já estava, sendo esta a mais obscura das buscas, e a mais fatídica. Seu movimento é um salto sempre para mais longe, para mais fundo, numa paixão solipsista pela busca (BLOOM, 1991, p. 42).

Se Lacoue-Labarthe está certo ao admitir:

A interrupção da linguagem, a suspensão da linguagem, a cesura (“ruptura contrarítmica”, dizia Hölderlin) – isto é poesia, pois. (...) A poesia ocorre onde a linguagem, ao contrário de todas as expectativas, recua. Precisamente na decadência da inspiração – e isso pode ser entendido de pelo menos duas maneiras. Ou, ainda mais precisamente, na expiração retida, ao prender a respiração: quando a fala (o discurso) está prestes a continuar, e *alguém*, de súbito, proíbe o que estava para ser dito. Quando a palavra ocorre na pura suspensão da fala. A poesia é o espasmo ou a síncope da linguagem<sup>359</sup>. (tradução nossa)

Então, conforme cesse a força que cria o ambiente em que nascem estas palavras, talvez cheguemos mais próximos da leitura de Ricardo Reis, finalmente, impulsionados pela corrupção, pela catástrofe que é termos lido (ou, ao menos, termo-nos colocado à escuta de), antes, os poemas de Paul Celan. Se, portanto, é quando a linguagem recua – quando prendemos a respiração para deixar algo ou alguém falar *em nosso lugar* – que, na suspensão da fala, a poesia ocorre como

<sup>359</sup> The interruption of language, the suspension of language, the caesura (“counter-rhythmic rupture”, said Hölderlin) – that is poetry, then. (...) Poetry occurs where language, contrary to all expectations, gives way. Precisely at inspiration’s failing – and this can be understood in at least two senses. Or, even more precisely, at retained expiration, the breath-holding: when speaking (discoursing) is about to continue, and *someone*, suddenly free, forbids what was to be said. When a word occurs in the pure suspension of speech. Poetry is the spasm or syncope of language. (LACOUÉ-LABARTHE, 1999, p. 49)

síncope, como espasmo; então, paralelamente, se seguimos seu movimento, o movimento do poema, é nesse momento que, na decadência de nossa inspiração, no colapso da linguagem que é ao mesmo tempo cingida e atravessada por outras palavras, poderemos respirar mais próximos aquele ar que sopram os poemas. Talvez, conforme cesse a leitura, cheguemos mais próximos da leitura de Ricardo Reis – na decadência do sentido, no fracasso do entendimento: seja talvez aí, no ambiente híbrido de leituras e escutas que se entrecortam – se reescrevendo e sobrepondo e rasurando umas às outras –; seja talvez aí o lugar em que possamos vislumbrar a luz que nos lançam os poemas; embora, ainda assim, seja impossível decifrar essa luz, atribuir-lhe um sentido – conquanto sintamos que seu sentido dá novos sentidos aos nossos sentidos. Nesse mesmo caminho, a literatura quer falar *em nosso lugar*, reivindicar o seu dizer, ainda que de um lugar e de um dizer que já são seus, e *desse lugar, desse dizer, a partir daí*, seguir o caminho que já segue mesmo quando nos colocamos em seu caminho. E, assim, o nosso estar em silêncio não é silêncio, nenhuma palavra se calou ali, nenhuma frase, é apenas uma pausa, um espaço vazio no meio da aldeia, uma clareira, e tu vês todas as sílabas em círculo à sua volta (CELAN, 1996, p. 37).

ETERNIDADES, sobre ti<sup>360</sup>  
 passam-morrem,  
 uma carta pega  
 teus ainda in-  
 tactos dedos,  
 a fronte brilhante  
 chega rodopiando  
 e deita-se em  
 fragrâncias, fragores.<sup>361</sup>

“O tempo é engenhoso.”<sup>362</sup> “Todos os tempos e todos os povos olham revoltadamente através dos vossos véus; todos os costumes e todas as crenças falam confundidos por meio de vossa atitude. Aquele que vos tirasse os véus, os retoques, as cores”<sup>363</sup> e “as atitudes, não deixaria mais do que um espantalho. Na

<sup>360</sup> EWIGKEITEN, über dich/ hinweggestorben,/ ein Brief berührt,/ deine noch un-/ verletzten Finger,/ die erglänzende Stirn/ turnt herbei/ und bettet sich in/ Gerüche, Geräusche.

<sup>361</sup> CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993. p. 139

<sup>362</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 48

<sup>363</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad.: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002. p.

verdade, eu mesmo sou um pássaro espantado que uma vez vos viu nu e sem cores, e, quando tal esqueleto me acenou amoroso, fugi espavorido.”<sup>364</sup> Porque “preferia descer aos profundos e confundir-me nas sombras do passado! As sombras dos que existiram têm mais consistência do que vós.”<sup>365</sup> Quando “chega o dia da casa cair – que, com ou sem terremotos, é um dia de chegada infalível, – o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora.”<sup>366</sup> E “é a só coisa que um qualquer-um está no poder de fazer. Mesmo estando de dentro, mais vale todo vestido e perto da porta da rua. Mas não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má.”<sup>367</sup>

e

“O não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser *lida*. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas.”<sup>368</sup> “Nada disso vale fala, porque a história que ora se escreve, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida; nesse caso: numa só página de sua escrita.”<sup>369</sup> “Tudo, portanto, o que compensação vale é que as coisas não são em si tão simples, se bem que ilusórias.”<sup>370</sup> Como “correntes de oceano, movem-se cordões constantes, rodando redemoinhos: sempre um vai-vem, os focinhos babosos apontando, e as caudas, que não cessam de espanejar com as vassourinhas.”<sup>371</sup>

Crer é errar. Não crer de nada serve.<sup>372</sup>

“A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele a felicidade – idéia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É”<sup>373</sup> de “notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não se desfaz. Ele queria apenas os

<sup>364</sup> Ibid. p. 116

<sup>365</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 116

<sup>366</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 371

<sup>367</sup> Ibid. p. 371

<sup>368</sup> Id. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 8

<sup>369</sup> Id. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 30

<sup>370</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 12

<sup>371</sup> Id. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 32

<sup>372</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 210

<sup>373</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 48

arquétipos, platonizava. Ela era um aroma.”<sup>374</sup> “Ia indo em busca de qualquer luz em porta aberta, aonde houvesse assombros de homens, para entrar no meio ou desapartar. Era fim de outubro,”<sup>375</sup> em “ano resseco. Um cachorro soletrava, longe, um mesmo nome, sem sentido. E ia, no alto do mato, a lentidão da lua.”<sup>376</sup> “Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e o nevoeiro. O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam.”<sup>377</sup>

e

“Então, que então, o que nenhuma voz disse, o que lhe raiou pronto no ânimo. Mais já não parava assim, em al, alhures, alheio, absorto, entrado no raro estado pendente, exilando-se de si.”<sup>378</sup> Por “modo de não hábito. Diz-se que era o dia do valente não ser; ou que o poder, aos tombos dos dados, emana do inesperado; ou que, vezes, a gente em si faz feitiços fortes, sem nem saber, por dentro da mente.”<sup>379</sup> “Ao adiante, assim às águas – outras e outras. No rio nada durava.”<sup>380</sup> “Torceu mais o espírito. Viu. Ali era o tempo, em trechos, entre a cruz e a cantação, e contemplar vivas águas, vagaroso o rio corre com gosto de terra.”<sup>381</sup>

e

“Minha será, no que não se tasca nem aufere, sempre, em fachada e oitão, cerces à cimalha. Olhem. O que conto, enquanto; ponto. Olhos põem as coisas no cabimento.”<sup>382</sup> Sem “custoso, um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca. Assim, tudo num dia, nada, não começa. Faço quando foi que fez que começou.”<sup>383</sup> “Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada.”<sup>384</sup> “O mais era com a noite – isto é, os abismos, os astros.”<sup>385</sup> “Os tempos seguem e parafraseiam-se.”<sup>386</sup>

*no vermelho tardio*

<sup>374</sup> Ibid. p. 48

<sup>375</sup> Ibid. p. 368

<sup>376</sup> Ibid. p. 368

<sup>377</sup> Id. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 49

<sup>378</sup> Ibid. p. 62

<sup>379</sup> Ibid. p. 62

<sup>380</sup> Cf. ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 31

<sup>381</sup> Ibid. p. 36

<sup>382</sup> Ibid. p. 42

<sup>383</sup> Ibid. p. 42

<sup>384</sup> Ibid. p. 45

<sup>385</sup> Ibid. p. 63

<sup>386</sup> Ibid. p. 48

*Cada coisa a seu tempo tem seu tempo.* Aí estão os poemas a queimar no fogo que é seu – eternamente – *ou foi a barra rompida sobre nós que luz assim?* Aí estão os poemas a guardar a descontinuidade contínua das chamas que queimam as cinzas de suas próprias cinzas, o fogo de todo o afeto acolhedor das outras obras: Reis após Celan. *O poema já é sempre arrastado, arrebatado pelos poemas.* Não há nada etéreo nessa lírica: do pó ao pó as obras se organizam, se apartam, se acumulam, num ritmo somente conhecido pelos pés descalços de quem com elas se põe a andar. *Pulvis es.* Queimamos os pés, lemos Ricardo Reis após Paul Celan com os olhos em brasa. *Nem tudo é dias de sol,/ E a chuva, quando falta muito, pede-se./ Por isso tomo a infelicidade com a felicidade/ Naturalmente, como quem não estranha/ Que haja montanhas e planícies/ E que haja rochedos e erva...* Somos lambidos pela labareda dos versos, o fogo dos poemas nos consome e nos exaure – e assim, ao menos, nos sentimos mais próximos, do pó ao pó, assim somos, somamo-nos ao pó das escritas. *Desejar-se-ia por vezes ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um grupo como este, e depois correr a chamar toda a gente.* Sem força, continuamos o movimento lasso entre ler e escrever, o movimento contínuo entre ler e escrever, o movimento absurdo entre ler e escrever. *Não quero perguntar por que, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta?* Tateamos leve, quedamo-nos extenuados. *Nada jamais bastará.* É, pois, preciso falar cada vez menos – embora a leitura continue; é, pois, preciso ler cada vez menos – embora a escuta continue; é, pois, preciso escutar cada vez menos – embora a escrita continue, se bem que não por estas mãos. *O poema já é sempre arrastado, arrebatado pelos poemas.* Os versos de Ricardo Reis são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza (PESSOA, 1986, p. 47). Se sempre foram, sempre serão – assim são. Lembrança de Antônio Vieira: *pulvis es: memento homo?* Sempre presentes. Os versos de Ricardo Reis são contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza: trazem à nossa presença sua presença, *cada coisa a seu tempo tem seu tempo*, trazem ao nosso presente seu ser-sempre-presente. Assim é possível lermos seus versos após os versos de Paul Celan: por serem contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza, da mesma forma que a própria natureza o é, seus poemas são sempre contemporâneos a si mesmos – e, nesse momento, a nós contemporâneos.

*Presentes que carregam consigo um destino* dado a nós, que passaremos. E, sendo contemporâneos a si mesmos, sendo sempre presentes e sempre agindo como a vinda da presença que são, sabemos que estão totalmente livres de qualquer amarra temporal (e, por extensão, de qualquer fixação espacial). Esses poemas exatos de Ricardo Reis – esses poemas, que são a natureza da escrita que os escreve – lidos após a escrita que se escreve na poesia de Paul Celan estão em risco novamente; *sete rosas mais tarde rumoreja a fonte*: estão, mais uma vez, dando conta de sua possibilidade de existir como o êxtase da própria poesia. Derivando. Em outras palavras: Satan, *não sem receio (como aquelas aspas que, invisíveis, sorriem para nós)*, organizando o caos, impondo uma disciplina à escuridão visível, conclamando seus acólitos a igualá-lo na recusa de se lamentar, torna-se o herói como poeta, descobrindo aquilo que deve bastar, mesmo sabendo que nada jamais bastará (BLOOM, p. 52, 1991). *O que se inscreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo*: um poema reorganiza o mundo. E essa organização se dá pela decadência que é o gesto mesmo de se inscrever no mundo: ter um poema escrito. *A barra rompida sobre nós*. Mas se inscrever no mundo não basta, *nada jamais bastará*; é preciso *reescrever* o mundo a partir desse poema. *Sete rosas mais tarde rumoreja a fonte*. Um parêntesis: não caímos na discussão sobre o poeta, evidentemente, português do século XX etc., pois continuamos a caminho do que parece ter sido escrito por ele; e que, de uma forma ou de outra, dá nova ordem às coisas, nova ordem à nossa vida, *a vida inteira que podia ter sido e que não foi*, nova ordem à leitura que pensamos nossa. *O que se inscreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo*. Essa nova ordem é novamente nova após a leitura dos poemas de Paul Celan, que apresentam *sua* leitura da leitura de Ricardo Reis. Voltamos: o mundo deve ser reescrito a cada queda, esse poema nele inscrito, sobrescrevendo o que existia como escrita, *como é muito mais espesso o sangue de um homem do que o sonho de um homem*. Aí está sua autonomia diante de nossos anseios, de nossas vontades, de nossa pretensão de verdade. Assim é, com resposta ou sem: *sempre uma coisa defronte da outra, sempre uma coisa tão inútil como a outra, sempre o impossível tão estúpido como o real, sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície, sempre isto ou sempre outra coisa ou nem uma coisa nem outra*. E, mais uma vez, *nada jamais bastará*. Não somos capazes de acompanhar a queda perene da poesia no mundo; pois: ou

estamos no mundo já, caídos, ou não estamos nele, nem sabemos onde estamos. Poderíamos rir dessa explicação tão cheia de si – uma das nossas convenções. Sabemos: a própria decadência é eterna (WEISKEL, p. 287, 1994). *Cada coisa a seu tempo tem seu tempo*. Calamo-nos (se a linguagem dissesse a verdade, assim já teríamos feito desde o princípio – eis a sua ironia: dizer o que, tendo sido dito, impossibilita o movimento de tê-lo dito; e, no entanto, lá está: dito; e, se dito, está a dizer, não a calar; quer dizer: não a calar-se, senão a nós, que, calados, não nos calamos, dizemos o nosso não-querer-dizer com todas as letras, mas de maneira muito mais frágil que o querer-dizer (que não diz nada) do poema;– *o que poderia ter sido é uma abstração permanecendo possibilidade perpétua apenas num mundo de especulação; o que poderia ter sido e o que foi tendem para um só fim, que é sempre presente* – aqui está, também, o que já anunciava Nietzsche: a linguagem é retórica, pois só tem a intenção de veicular uma *doxa* e não uma *episteme*; diríamos: evidente; mas nada o é; a menos que evidencie a vida, como o poema que traz sua presença ao nosso presente, a nossa presença à nossa presença; ou que traz o seu presente à presença de sua imanência, seu som – que nos impõe a nossa audição e, então, a que nos pomos a ouvir: *a palavra se dissolve na Palavra*). Colocamo-nos simplesmente a ouvir aquele ruído calmo, aprendendo com ele calma também. *Depois de amanhã, sim, só depois de amanhã...* Ouvimos a seus ruídos, que numa audição atenta percebemos ser a voz do poema, seu indício de início, ao mesmo tempo em que ouvimos surgir sua própria linguagem, que lhe é efetivamente própria; propriamente. *Os versos de Ricardo Reis são em verdade contemporâneos por dentro da idade eterna da natureza*. Não há conclusões a se chegar. *O poema já é sempre arrastado, arrebatado pelos poemas*. Afinal, toda conclusão a que possamos chegar nunca será uma conclusão a que nós cheguemos (CAVELL, 1999, p. 125), senão uma conclusão que resolvamos adotar; senão um lugar em que tenhamos certa proteção, um lugar como um aposento em que nos guardemos, algo meramente convencional. É bastante inconveniente, decerto, questionar uma convenção (CAVELL, 1999, p. 125), torná-la instável e, conseqüentemente, tomar-lhe a serventia. O risco é solene, uma celebração da verdade de haver a queda, que dá ênfase magnífica ao movimento que, naquele momento, se torna para sempre presente e põe à prova toda a história dos efeitos, toda a história da história. Assim o poema recém-caído – mas que, no entanto, continua a cair sempre para mais

fundo, para mais longe, para mais tarde – anula a temporalidade, que é a dimensão necessária do fluxo sintagmático. Estamos lendo e repentinamente somos envolvidos por uma palavra (ou qualquer outro elemento significativo) que parece “conter” tanto que nada há que possamos “ler nela”. A palavra se dissolve na Palavra... (WEISKEL, p. 46, 1994). *A palavra se dissolve na Palavra*. Por isso, talvez, a imagem do fogo, tão cara aqui e acolá; a força do fogo, melhor dizendo, siga a forjar o caráter de tantas ideações com seu calor – *a barra rompida sobre nós* – esse calor que buscamos para a nossa escrita, para a nossa leitura, permanentemente descontínuas, de modo que se encontram como o mesmo, em certos momentos – *sou tu quando sou eu* –, e como apartes, em outros. Fracassamos. *Segue o teu destino, rega tuas plantas, ama tuas rosas. O resto é a sombra de árvores alheias*. Embora, agora (e então), cada vez mais contaminados pelo movimento da leitura que nos reescreve; que nos aprofunda o fundo; que nos lega a vida que dela exala e assim por diante; embora, pois, cada vez mais imersos nessa variedade de estilos e letras e palavras e idéias, cada vez mais afogados nesse mar do esquecimento que é o próprio contexto em que as obras se criam e se relacionam – seu panteão –; embora, sim, e ainda assim, cada vez mais estejamos literalizados nessa escrita que finda por ser uma leitura plasmada infinitas vezes, sua fundação, em que a força do movimento de escrever toma a frente a partir da escrita que lemos, e em que essa mesma escrita se nos literaliza como catástrofe; embora, enfim, estejamos mais próximos, como um rio, como *a perene maré flui, enchente ou vazante*. – e, por isso, extenuados, confusos, fracionados num grau evidentemente superior àquele do início, quando ainda não havíamos entrado no curso das escritas e leituras que nos trouxeram até aqui por meio de seu dis-curso. *A palavra se dissolve na Palavra*. As grandes obras esperam. E nascem para sempre.

Aguardo, equanime, o que não conheço —  
 Meu futuro e o de tudo.  
 No fim tudo será silêncio, salvo  
 Onde o mar banhar nada.<sup>387</sup>

<sup>387</sup> PESSOA, Fernando. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa – Série Maior, Volume III. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. p. 180

“O silêncio descia de novo, reinando outra vez o mesmo silêncio formidável.”<sup>388</sup> “o céu, a terra, o vento sossegado, as ondas, que se estendem pela areia, os peixes, que no mar o sono enfreia, o noturno silêncio repousado... Deitado onde com vento a água se meneia, chorando, o nome amado”<sup>389</sup> em “vão nomeia, que não pode ser mais que nomeado: ondas que tão cedo me fizeram à morte estar sujeito não mais me falam. O mar de longe bate; move-se brandamente o arvoredor; leva-me o vento a voz, que ao vento deita.”<sup>390</sup>

e

“O vento levantou-se... Primeiro era como a voz de um vácuo... um soprar no espaço para dentro de um buraco, uma falta no silêncio do ar. Depois ergueu-se um soluço, um soluço do fundo do mundo, o sentir-se”<sup>391</sup> que “tremiam vidraças e que era realmente vento. Depois souo mais alto, urro surdo, um chocar sem ser ante o aumentar noturno, um ranger de coisas, um cair de bocados, um átomo de fim do mundo.”<sup>392</sup>

---

<sup>388</sup> Cf. CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003. p. 253

<sup>389</sup> Cf. CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras completas – volume I: redondilhas e sonetos*. Lisboa: Sá da Costa, 1946. p. 277

<sup>390</sup> *Ibid.* p. 277

<sup>391</sup> Cf. PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Lisboa: Ática, 1982. p. 178 (vol. I)

<sup>392</sup> *Ibid.* p. 178 (vol. I)

## CONCLUSÃO

*Toda linguagem é a relíquia de um poema cíclico abandonado.*

Percy Bisshe Shelley

O contorno que esta escrita forjou até aqui, buscou fazer crer que seja prioritária a índole inteira dos poemas na sua alta e plena circunstância. Na alta e plena possibilidade de existirem como uma forma de vida quando se lançam ao horizonte da leitura. Esta escrita, que agora termina, acabou revelando uma possível forma da leitura como forma de existir: a leitura plasmada em texto.

Na verdade, se reconhece nesta dissertação que todo o mundo visível é apenas traços perceptíveis na amplidão da natureza da escrita, que nem sequer nos é dada a conhecer de um modo vago. Seria muita pretensão, portanto, ignorar a manifestação dos poemas e querer arrematar tudo com um fim propositivo para ela.

Se a leitura das obras de Celan e Reis continua a seguir o seu destino, fica evidente que o próprio destino da leitura que aqui se fez não poderia admitir algo que não fosse a continuidade de sua gagueira, de suas “interjeições”, dos seus ritmos em direção à catástrofe do seu sentido. Isso porque a existência sensível presente nos poemas já tem, na sua presença própria, a significação do que é, da qual retira a sua representação e expressão, não levando perante a consciência aquilo que ela própria é enquanto coisa singular concreta, mas somente essa qualidade geral da significação que está neles e nos foge.

A poesia é sempre algo mais – e muito mais –, evidentemente, do que aquilo que já se poderia saber antes de lê-la. É por isso que a dissertação chegou ao meio do caminho de tudo que deveria dizer. Decerto, pois os poemas estão sempre *en route*; e o exercício desta escrita precisa perseguir, portanto, a própria leitura que eles impõem.

Os poemas estão a caminho. Dessa maneira, determinada idéia de audição e, por conseguinte, de escrita (ao plasmar a leitura – escuta – no branco destas páginas), é a demanda exigida pelo movimento ininterrupto e cíclico dos poemas. Parece ser plausível, então, aceitar haver alguns textos literários – os poemas de Ricardo Reis, os poemas de Paul Celan – que cumprem, como ato artístico, o que denomino de fuga da interpretação.

Fuga que me obrigou a não me deter em qualquer matriz teórica eleita quer se queira ou se deseje. Nessa escuta, é possível crer que tal tipo de fuga, antes de qualquer coisa, é uma luta artística; luta travada contra o sobrevalorizado princípio de realidade, capaz, como é, de interditar a arte, de religá-la. E a arte não é porventura mais, em sua forma suprema, que a infância triste de um deus futuro, a desolação humana da imortalidade pressentida (PESSOA, 1986, p. 255).

Talvez a fuga da interpretação seja a mais viva compreensão intelectual de nossas amusias – que os poemas nos delegam com ironia. A compreensão intelectual que daí deriva, revela o bloqueio que o princípio de realidade conseguiu fazer com muitos de nós. Dessa maneira, ter estado em contato com obras tão graves quanto as de Celan e de Reis, possivelmente, foi a garantia da percepção que esta escrita pretendeu forjar: a literatura sabe alguma coisa; a poesia sabe alguma coisa.

Sabe muito, sim, muito mais que aquele leitor pretensamente sábio dela pensava saber antes de chegar a ela. Por isso, ao longo deste trabalho, a necessidade dos textos ensinarem sobre si mesmos foi acompanhada. Ensinaram seu princípio de fuga. Escaparam a qualquer pretensão que eu poderia propor. Escaparam, porque seguem rumo a sua fonte; e, assim, parecem dizer que todo conhecimento possível sobre eles está em seus próprios versos.

Quando penso na fuga da interpretação como vivência da leitura, o que tenho é a sensação de que vivenciei a influência de sua passagem. Já é agora tarde para as noções de tempo ou espaço. Aceito, aqui nestas últimas linhas, que ao me sentir ouvir neste texto, estando nele, tudo ainda está se iniciando na linguagem e, portanto, tudo é confusão. Isso porque pensar em textos literários em fuga é quase pensar o repensar do reconhecido escape; como se fosse possível eleger, recolher e colecionar o resumido de algo na mente como um passar sentido e que não presente de aderência.

Muitas coisas ficam nos ares da mente quando foge um texto literário da interpretação. Interpretação, eis um termo de rígido princípio de realidade. De fato, uma defesa psíquica contra a enigmática arte. Admirar-se perante o caráter enigmático da arte é difícil àquele a quem ela não é a substância da própria experiência.

Isso quer dizer: os poemas me ensinaram o que nós temos de surto ao viver de trechos recitados, fantasmáticos ou inexistentes e, portanto, com a grave insistência de uma experiência de risco: ler poemas. Por isso, só coube a este trabalho encenar os rastros, tateando os poemas pelo lado de fora, a partir de escritas literárias que me pareciam redimensionar a própria leitura que seria a minha, conduzindo-me à tristeza da perda, num à-toa dos cansaços. Devagar e manso fui às vivências de leitura, lasso, rastreando a escuta, fui alguém acompanhado de tantos outros.

Só assim posso dizer, agora ao final da minha dissertação: nunca há promessa de retorno, nem de cumprimento exato do que se anuncia, conquanto haja, de acordo com o movimento da linguagem, reiterações e rasuras, essência de sua própria sina. A leitura das obras poéticas de Celan e Ricardo despertou-me para um saber que sabe algo que a nós escapa — ainda bem.

Nesse sentido, trata-se, enfim, de um estudo literário, mais especificamente, de um estudo poético, de um encontro que se adia. Uma específica leitura; específica escuta. E aquele que deseja compreender e decifrar a lírica hermética não pode, certamente, ser um leitor apressado e convicto.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. de José Pedro Xavier Pinheiro. Ed. online Portal São Francisco. Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/dante-aligheri/a-divina-comedia.php>>. Acesso em 10 ago. 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CAMPOS, Haroldo. *Bere'shit: A Cena da Origem*. São Paulo, Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras completas – volume I: redondilhas e sonetos*. Lisboa: Sá da Costa, 1946.

CELAN, Paul. *Arte Poética - O Meridiano e Outros Textos*. Trad.: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Morte é uma Flor*. Trad.: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cristal*. Trad.: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005.

\_\_\_\_\_. *Sete Rosas mais Tarde*. Trad.: Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1993.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. In: *Rei Édipo - Antígone - Prometeu Acorrentado*. Prefácio, tradução e notas de J.B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. e notas Antonio Feleciano de Castilho. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968.

HOMERO, *Odisséia*. 4ª ed. Trad., pref. e notas pelos padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia, Lisboa: Sá da Costa, 1972.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PESSOA, Fernando. *A hora do diabo*. Edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

\_\_\_\_\_. *A língua portuguesa*. Organização de Luísa Medeiros. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Correspondência Inédita*. Organização de Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

\_\_\_\_\_. *Fausto, tragédia subjectiva*. Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. *Ficções do interlúdio 1914-1935*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

\_\_\_\_\_. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Lisboa: Ática, 1982. 2 vols.

\_\_\_\_\_. *Mensagem*. Introdução, organização e biobibliografia de António Quadros. Portugal: Publicações Europa – América, [19--].

\_\_\_\_\_. *Poemas de Fernando Pessoa 1934 – 1935*. Edição de Luís Prista; Edição Crítica de Fernando Pessoa. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000. (Série Maior, volume I, tomo V)

\_\_\_\_\_. *Poesia—III 1934–1935*. 3.ed.Organização e biobibliografia de António Quadros. Portugal: Publicações Europa – América, [19--]

\_\_\_\_\_. *A procura da verdade oculta*. 2.ed.Prefácio, organização e notas de António Quadros. Portugal: Publicações Europa – América,[19--].

\_\_\_\_\_. *Crítica – ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

\_\_\_\_\_. *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Obra poética e em prosa*. Organização, introdução e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão, 1986 .3 vols.

\_\_\_\_\_. *Obras em prosa*. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Páginas sobre literatura e estética*. Organização, introdução, notas e bibliografia: António Quadros. Portugal: Publicações Europa-América, [19--?].

\_\_\_\_\_. *Pessoa inédito*. Coordenação: Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poemas de Ricardo Reis*. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994. (Série Maior, v. I, t.v).

PESSOA, Fernando. *Texto crítico das odes de Fernando Pessoa – Ricardo Reis*. Edição crítica de Silva Bélkior. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad.: Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Tradução de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

## BILIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Lírica e Sociedade. In: ADORNO, Theodor W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração. Rio de Janeiro, 2002a. 24 p.

\_\_\_\_\_. NBR 6024: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação. Rio de Janeiro, 2003. 3 p.

\_\_\_\_\_. NBR 6027: informação e documentação: sumário: apresentação. Rio de Janeiro, 2003. 2 p.

\_\_\_\_\_. NBR 6028: informação e documentação: resumo: apresentação. Rio de Janeiro, 2003. 2 p.

\_\_\_\_\_. NBR 6033: ordem alfabética. Rio de Janeiro, 1989. 5 p.

\_\_\_\_\_. NBR 6034: informação e documentação: índice: apresentação. 2. ed. Rio de Janeiro, 2004. 4 p.

\_\_\_\_\_. NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002b. 7 p.

\_\_\_\_\_. NBR 12225: informação e documentação: lombada: apresentação. 2. ed. Rio de Janeiro, 2004. 3 p.

\_\_\_\_\_. NBR 12256: apresentação de originais. Rio de Janeiro, 1992. 4 p.

\_\_\_\_\_. NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação. 2. ed. Rio de Janeiro, 2005. 9 p.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. *Cadernos de Mestrado da UERJ*. Coord. trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1992.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. Goethe's elective affinities. In: *Selected Writings, Volume 1: 1913-1920*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Sobre el Programa de la Filosofía Futura. In: *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*. Trad. espanhol Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.

BÉLKIOR, Silva. *Fernando Pessoa – Ricardo Reis: os originais, as edições, o cânone das odes*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

\_\_\_\_\_. *Texto Crítico das Odes de Fernando Pessoa – Ricardo Reis*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

BERARDINELLI, Cleonice. Estudo introdutório. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa: Outra vez te revejo...* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: CAMPOS, Álvaro. *Poemas de Álvaro de Campos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

BERNSTEIN, J. M. *The Fate of Art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

BLANCO, José. *Fernando Pessoa. Esboço de uma bibliografia*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2006.

BUGALHO, Sérgio. *Poesia e Música na Poética Pessoaana — uma leitura interdisciplinar à luz da estética de Luigi Pareyson*. 2005. 280 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CAMPOS, Álvaro. *Poemas de Álvaro de Campos*. Edição de Cleonice Berardinelli. Edição Crítica de Fernando Pessoa. Série Maior, volume II. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

CAVELL, Stanley. *The Claim of Reason*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

COELHO, Jacinto do Prado. Tópicos para uma leitura crítica. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, [19--].

CONFUCIO. *Os Analectos*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte EBA*, Rio de Janeiro, 2 sem. 1998.

DE MAN, Paul. *Alegorias da Leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Trad. Cláudia Sant'Anna. São Paulo: Brasiliense, 1998.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è la poesia?* Coimbra: Angelus Novus, 2003.

\_\_\_\_\_. *Limited Inc*. Campinas: Papirus, 1991.

DUCHAMP, Marcel. *The Writings of Marcel Duchamp*. Ed. Michel Sanouillet e Elmer Peterson. New York: Da Capo Press, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: *Ensaíos*. Trad. e int. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 2.ed. Trad. Flávio Paulo Meurer; revisão da tradução de Ênio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *Quem sou eu; quem és tu? Comentário sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

GALHOZ, Maria Aliete. Fernando Pessoa, um encontro de poesia. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969. (reimpressão de 1998).

GIL, José. *Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

\_\_\_\_\_. *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética – Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 2000.

\_\_\_\_\_. *Arte y Poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Essência da Verdade*. Porto: Porto Editora, 1995. (Coleção Filosofia – Textos).

HERÁCLITO. *Heráclito – Fragmentos Contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Trad. Aleio G. Moreno e Juan Ruvira. Madrid: Francisco Iravedra, 1876. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: nov. 2010.

\_\_\_\_\_. *Princípios metafísicos da ciência da natureza*. Lisboa: Edições 70, 1990.

\_\_\_\_\_. *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*. Trad. Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 1993.

KIERKEGAARD, Sören. *Diário de Um Sedutor e outras obras*. São Paulo: Ed. Abril, 1989. (Col. "Os Pensadores").

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *Poetry as experience*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Discurso de metafísica e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s.d.].

\_\_\_\_\_. Reflexões acerca da estética de Fernando Pessoa. In: PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, [19--].

LOURENÇO, Eduardo. *Pessoa Revisitado*. Porto: Editorial Inova, 1973. (Coleção Civilização Portuguesa).

\_\_\_\_\_. *Poesia e Metafísica*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1983.

MARTINS, Fernando Cabral. *Onde Pessoa ministra os rudimentos da arte e da crítica literárias*. In: PESSOA, Fernando. *Pessoa inédito*. Coordenação Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOISÉS, Carlos Filipe. *O poema e as máscaras: microestrutura e macro estrutura na poesia de Fernando Pessoa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix, 1998.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A Poesia de Fernando Pessoa*. Organização de José Blanco. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.

MOTTA, Marcus Alexandre. *Desempenho da Leitura: Sete Ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *O desconhecido de si mesmo (Fernando Pessoa)*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, [s. d.].

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

\_\_\_\_\_. *ABC da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, [s. d.].

QUADROS, António. *Fernando Pessoa – A Obra e o Homem (II vol.)*. Lisboa: Arcádia, 1982.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM Editores, 2006.

SACRAMENTO, Mário. *Fernando Pessoa — poeta da hora absurda*. Lisboa: Contraponto, [s.d.].

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *The Ages of the World: (fragment) from the handwritten remains, third version (C. 1815)*. Nova York: State University of New York Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001.

SCHILLER, Friedrich. *Sobre a poesia ingénua e sentimental*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SZONDI, Peter. Antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992. p.15-152.

VALERY, Paul. *Discurso sobre a estética - poesia e pensamento abstracto*. Lisboa: Vega, 1995.

WEISKEL, Thomas. *O Sublime Romântico: estudos sobre a Estrutura e a Psicologia da Transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.