

Acontece?¹

João Camillo Penna

Como ler uma obra poética? Eduardo Guerreiro se coloca esta pergunta, e a sua dissertação, como não poderia deixar de ser, procura não responder, mas recolocá-la. Uma leitura do poema se faz através da sua articulação com um *corpus* teórico. Ora, é preciso que esta teoria por sua vez seja lida. Ou seja, ela também requer de nós o esforço, a dedicação, a atenção, o amor – em suma, o tempo – para lê-la adequadamente.

Veja que nossos problemas se multiplicam, como no conto de Borges “O jardim de caminhos que se bifurcam”. A leitura do poema que o poema exige requer que recorramos a outros textos, freqüentemente textos de chamada teoria, que exigem por sua vez serem lidos. Walter Benjamin, em um ensaio paradigmático sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe, propõe uma imagem para descrever a relação entre arte e crítica.

Suponhamos [escreve ele] que fôssemos apresentados a uma pessoa bela e simpática, mas fechada porque traz nela um segredo. Erraríamos se procurássemos forçar a sua confiança. Mas nos é permitido procurar se ela tem irmãos e irmãs e se a essência destes esclareceria, talvez, de uma ou outra maneira, o que é enigmático no estrangeiro. É exatamente desta maneira que a crítica procura irmãos ou irmãs da obra de arte. E todas as obras autênticas têm irmãos e irmãs no domínio da filosofia. Elas são justamente figuras nas quais se manifesta o ideal do seu problema.*

* (Benjamin, Walter. “Les affinités électives”. Em: *Mythe et violence*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971: 223.)

E, um pouco mais adiante, Benjamin acrescenta: “A obra de arte não entra em competição com a própria filosofia, ela entra simplesmente com ela na relação mais precisa possível, graças a sua afinidade com o ideal do problema”. Tratando-se aqui de *Afinidades eletivas*, já vislumbramos o sentido desta relação de “parentesco” entre a filosofia e a obra de arte. O crítico procura na filosofia um caminho enviesado para um segredo contido na obra, segredo este que, por definição, a obra contém, mas

¹ O texto que se segue é a versão modificada da arguição da dissertação de Mestrado em Semiologia “Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho”, de Eduardo Guerreiro. Departamento de Ciência da Literatura, UFRJ, 8 de maio de 2002.

que não se trata de revelar, e sim de repetir em outra forma, em outro meio. O que a crítica visa é sem dúvida a “completar” a obra que sem ela permanece incompleta, mas ela não faz isso revelando o segredo contido nela, e sim, paradoxalmente, mantendo-a em seu “inexprimível”. E o “inexprimível” é a “potência crítica”, escreve Benjamin. “Apenas completa a obra aquilo que inicialmente a quebra, para fazer dela uma obra esfacelada, um fragmento do mundo verdadeiro, um pedaço de um símbolo”*

* (Ibid.: 234.).

“Símbolo” a ser entendido etimologicamente como *sýmbalon*, “pedaço, parte, metade encaixada, reunião de partes”. Curiosa tarefa da crítica que completa a obra quebrando-a, despedaçando-a, multiplicando os seus segredos, ao invés de revelá-los, produzindo figuras que rearticulam o inexprimível de cada texto. Este seria o lugar da filosofia: um fragmento que se comunica com o texto necessariamente fragmentário, equidistante de um centro de mistério a que todos os cacos do vaso remetem mas nunca recompõem.

Posto simplesmente, a dissertação de Eduardo Guerreiro recoloca em circulação o problema da relação complexa entre filosofia crítica e crítica literária. Assim, é difícil justificar a “pequena extravagância”* da incursão em Kant. Há desigualdades e desníveis: o primeiro capítulo sobre *Fio terra* não contém referência nenhuma à teoria. O segundo, sobre Kant, a partir de seus comentaristas Lyotard e Chédin, não contém qualquer referência a Armando Freitas Filho. A síntese será produzida nos capítulos três e quatro. Síntese esta que não se propõe a sê-la, já que a leitura precária e experimental procura “acentuar o contraste, a imensa distância entre uma análise concentrada da poesia de Armando e as trabalhosas articulações filosóficas para nos levar e levar o leitor a uma sensação de *despropósito*, de estranheza, para, posteriormente, essa distância revelar todas as nuances de uma deliciosa proximidade, *intimidade*, diria ainda, mesmo que não deixe de permanecer estranha”*.

* (Guerreiro, Eduardo. “Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho”. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 2002: 127. Mimeo.)

* (Ibid.: 127.)

Proximidade da distância, distância da proximidade, intimidade da estranheza e estranheza íntima – é percorrido aqui o léxico da *Ent-fernung* de Heidegger e Hölderlin, da lei do “afastamento”, do “afastamento do afastamento”, ou da “desseparação” que comanda a aproximação dos gregos*. Assim como também o léxico da *Unheimlich* freudiana, no ensaio homônimo, ou seja, do “estranho”, do “insólito” ou da “inquietante familiaridade”, para corrigir a equivocada tradução francesa de Ma-

* (Heidegger, Martin. *Ser e tempo*, parágrafo 23.)

rie Bonaparte. É este o tipo de familiaridade a que Walter Benjamin se refere quando fala sobre os irmãos “estrangeiros” da obra de arte, a filosofia.

Mas a prova de que a justificativa desta continuidade descontínua entre os diversos *corpus*, e sobretudo entre a teoria e o poema, não satisfaz é que ela é retomada diversas vezes. Eduardo parece sublinhar aqui a marca da costura entre as partes ou *corpus* percorridos, a modo de uma confissão. É bem verdade que estas referências “filosóficas” ou “teóricas” não se apresentam diretamente nos poemas de Armando*, e que a “intertextualidade mais visível é sempre com a arte: tradição brasileira da poesia, algo da francesa, o cinema de Godard, os romances de Nabokov, Duchamp etc.”. Como então explicar Kant, e a terceira crítica, já que é este o centro, o rastro, a marca que comunica todos os capítulos da dissertação? (“A experiência do sublime foi o eixo de toda a análise aqui apresentada”*)

(Ibid.: 128.)

(Ibid.: 128.)

Esta marca contida no próprio poema de Armando é a marca da extremidade, “seu poder de tocar nas extremidades da arte”. É este lugar-limite, suscitado pelo poema, que provocou o “desejo” por sua vez extremado, excessivo, despropositado, de trabalhar o texto filosófico de Kant, que coloca precisamente o problema do limite. É este desejo espacializado no *tópos* da oralidade que Eduardo quer “provar (sentir o gosto), “confirmando a relação entre o gosto estético [*Geschmack*] e a “alimentação comunitária”*. O que ele quer provar é “o quanto uma análise poética pode ser inventada a ponto de discutir e questionar seus próprios fundamentos”. A análise poética é inventiva, pois se desloca por territórios os mais diversos e surpreendentes, e além disso é auto-reflexiva.

(Ibid.: 84.)

Mas aqui começamos a nos colocar a pergunta: e o poema, o que tem realmente ele a ver com isso? Do ponto de vista da crítica, entendemos a especificidade do projeto: a inventividade explicaria o recurso extremado a um *corpus* filosófico longínquo; a faculdade de juízo estético é reflexiva (não determinante), julga o particular, e produz juízos sem conceito. Justifica-se, portanto, o sublime enquanto procedimento analítico, crítico – mas qual é a sua relação específica com o poema de Armando? A junção aqui permanece frágil. Talvez seja uma vicissitude do desejo de articulação, que a articulação falte, que a reflexão não reflita, que o suplemento não suplemente. Mas acho que não. Há uma diferença entre falta de articulação e articulação

da falta, a articulação como falta. E não é por acaso que é exatamente este o problema central da experiência do sublime.

Os momentos de transição entre o poema e a teoria são árduos. A mão da teoria parece às vezes pesada e sentimos falta do poema de Armando. De uma certa maneira, Armando está ausente na dissertação. O que recoloca em circulação a difícil pergunta da relação possível entre o poema e a crítica, a mesma colocada por Benjamin. A crítica esfacela e fragmenta a obra; é esta a única maneira de tocar em seu centro inexprimível. Mas *aplicar* a teoria ao poema, ou vice-versa, o poema à teoria, arriscar-se à tentação de *resolver* o poema, é equivalente a “forçar a sua confiança”, para retornar à expressão de Benjamin. O poema não ilustra a teoria, ele repete o enigma proposto pela teoria em outra chave. O objetivo é produzir o centro de mistério *entre* uma e outra: única maneira de ler, abdicando da tentação totalizante de explicar. A crítica de matiz filosófica, que retoma o sentido forte de *crítica*, tal qual fundada pelo primeiro romantismo alemão, fiel à origem kantiana do termo, procura manter-se no cerne deste “separar” [*krinein*], que é, em suma, a crítica, a fim de indiciar o centro misterioso no seio de cada campo estudado. Esta é a articulação “estranha e íntima”, este *parentesco* entre campos que na dissertação falta; ao contrário disso, abunda aqui a resolução analítica do poema, e o confronto poemático com a teoria.

Não me proponho a resolver o problema, mas a fornecer elementos para relançá-lo. Para isso seria necessário, a meu ver, retornar ao evento ou à experiência sublime em si, percorrida por Eduardo através de seus comentadores, e que é preciso recapturar como evento original. Seria preciso deter-se menos na reconstituição dos debates entre os comentadores contemporâneos de Kant, Lyotard e Chédin e retomar o próprio sublime, mesmo que ele escape, já que ele, de fato, essencialmente escapa. Problema curioso o que o sublime coloca, que remete ao paradoxo da retrospectiva, e que retorna sintomaticamente neste desaparecimento diante dos comentários: desde o pseudo-Longino, o sublime aponta para um acontecimento grandioso contido na tradição, mas que agora falta. Com o agravante de que a própria atribuição do tratado *Do sublime* [*Perí Hypsous*], do século I – matriz de toda a discussão sobre o tema – ao retórico helenístico Longino do século III, seja, na verdade *pseudos*, isto é, uma “mentira” ou uma invenção da tradição.

Convém, no entanto, explicar o seu ressurgimento no século XVII na França (a tradução de Boileau), e no século XVIII na Inglaterra (Burke), e na Alemanha, no centro da nova disciplina, a estética, assim como o seu retorno mais recente, nos anos 1980, na reflexão filosófica francesa. Indo direto ao que nos interessa, convém sobretudo se perguntar: o que tem ou pode ter a ver uma antiga categoria da retórica alexandrina, do *to hypsos*, do "elevado", do "mais alto", associado já no período helenístico ao Deus da Bíblia, com a poesia do poeta contemporâneo brasileiro Armando Freitas Filho?

Para responder a esta pergunta seria necessário, portanto, retornar uma vez mais ao acontecimento que o sublime indicia, e ao poema como acontecimento. Eduardo toca no problema da experiência, da *Erfahrung*, mas não o retoma como questão essencial da tradição do sublime. Experiência ou evento sem dúvida problemáticos porque o que acontece ou é experimentado aqui não é nada, ou por outra, o que acontece ou é experimentado é exatamente o nada. O que quer dizer que o sublime seria precisamente este acontecimento-problema, ou a pergunta, como resume Lyotard: acontece?* Porque disso se trata, tanto no poema quanto no sublime. Não é por acaso que, desde o pseudo-Longino, o *Fiat Lux* do Gênesis está entre os exemplos clássicos do sublime. Não é por acaso também que Kant consigna na *Crítica da faculdade do juízo* a interdição mosaica da representação como seu exemplo maior: "Talvez não haja no Código Civil dos judeus nenhuma passagem mais sublime que o mandamento 'Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra' etc."*. A potência de Deus é tanto maior quanto ela aniquila a própria apresentação, em luz que cega, e que o criador, ao contrário da criação, não seja visível. O que faz com que a própria criação torne-se o inverso da potência, o momento mais fraco daquilo que não pode ser apresentado. É por esta razão que a lei moral, ela também inapresentável, será dada como exemplo do sublime, retomando o tema judaico do *Deus absconditus*, em uma moral destituída de qualquer teofania. Kant, este "Moisés da nossa nação"*, no dizer de Hölderlin, prepara os temas da falta, ou ausência de Deus, de sua "retirada", diria Hölderlin. É isto que o sublime indicia.

O sublime consiste na experiência de uma contradição terrível, uma luta entre aquilo que por definição não pode e não

* (Lyotard, Jean François. "Le sublime, à présent" (Analytique du sublime [4]). *Poésie*, vol. 34: 104.)

* (Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Tradução Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995: 121.)

* (Hölderlin, Friedrich. "Carta a Karl Gock de primeiro de janeiro de 1799" (G.E. St. 6: 304). *Apud* Beaufret, Jean. *Hölderlin et Sophocle*. Brionne: Gerard Monfort, 1983: 17-8.)

deve ser apresentado, e a possibilidade de que isso mesmo se apresente, de que se apresente a impossibilidade de apresentar aquilo que “não é apresentável”, como se diz de alguém que veste roupas impróprias ou não toma banho há dias. Em outras palavras, o que está em jogo no sublime é a apresentação, por definição negativa, de um Absoluto, ou, como sintetiza Lacoue-Labarthe, a apresentação (física) do metafísico, que a tradição latina traduz por: supra-sensível*. No registro setecentista, trata-se de um objeto natural absolutamente grande: uma montanha, um deserto ou uma pirâmide; ou absolutamente potente: uma tempestade no mar, uma erupção vulcânica. A natureza, enquanto poder ou grandeza absolutas, nos provoca uma mistura de dor e prazer, o que Burke chama de *delight*.* Um terror ligado ao temor de morrer, à autopreservação, a que sejamos privados da vida é, no entanto, suspenso, quando percebemos que estamos a salvo e que não corremos risco de vida. O *delight* consiste no prazer que resulta da privação da dor: é um alívio provocado pelo desaparecimento do sofrimento. Não se trata, portanto, de um “prazer positivo”, mas de um prazer que ocorre porque a fonte do desprazer desapareceu. O deleite é um sentimento “negativo” que resulta da suspensão ou remoção de uma ameaça de algo que poderia nos matar. Ou, traduzindo: o terror-deleite é resultado de que o acontecimento que poderia suspender a nossa vida é por sua vez suspenso; o acontecimento daquilo que poderia nos aniquilar, reduzindo-nos a nada, repentinamente não acontece, vira nada. Lyotard, exacerbando o paradoxo da formulação, sublinha o fato de que o terror é sempre sentimento de privação: “privação de luz, terror das tenebras; privação do outro, terror da solidão; privação da linguagem, terror do silêncio; privação da vida, terror da morte”*. Ou, concentrando ainda mais a fórmula: “O que aterroriza é que *o acontece que não acontece, cessa de acontecer*”. Ou seja: aquele acontecimento que nos privaria de vida acaba não acontecendo. Privação da privação, privação em segundo grau. O acontecimento nadificante volve a nada, e apresenta, por assim dizer, o acontecimento do nada, materialização do vazio angustiante, experiência da falta de experiência que se transforma na experiência da falta. Na verdade não há outro acontecimento. Enganamo-nos quando descrevemos fatos como acontecimentos. O único acontecimento que interessa é este: o vazio que abre a possibilidade de todo acontecimento possível. É isso

* (Lacoue-Labarthe, Philippe. Verbetes “Sublime (Problématique du)”. *Enciclopédie Universalis*: 729.)

* (Burke, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. Ed. James Boulton. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1958: 36.)

* (Lyotard, Jean François. “Le sublime, à présent” (*Analytique du sublime* [4])). *Op. cit.*)

que o sublime testemunha. E é neste sentido, como veremos, que a poesia, enquanto testemunho, está ligada ao sublime.

Kant retoma exatamente a mesma cena, na analítica do sublime, em duas rubricas: o matemático-sublime – o absolutamente grande – e o dinâmico-sublime – o absolutamente poderoso. Detenhamo-nos um instante no dinâmico-sublime. Trata-se da experiência espetacular de uma tempestade – as nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos – ou vulcões em sua inteira força destruidora, furacões deixando devastação atrás de si, o ilimitado oceano revolto, uma alta queda d'água de um rio poderoso – tudo isso, no entanto, ainda não é o sublime. Pois “o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança”*. Esse alívio da dor, pelo fato de o perigo não ser sério*, já descrito por Burke, é traduzido por Kant em termos de sua doutrina das faculdades: a nossa limitação diante da natureza ilimitada e ameaçante é análoga à inabilidade da nossa faculdade de apresentação, a imaginação [*Einbildungskraft*], de apresentar o ilimitado (a natureza poderosa).

Mas, diante deste esforço e fracasso extremo a que é submetida a imaginação, temos a contrapartida da nossa faculdade da razão (ligada à moral), que é, ela, não sensível e infinita como a natureza. Este absoluto da filosofia kantiana, a moral, confronta-nos à “sublimidade de nossa faculdade espiritual”, remetendo à destinação moral da humanidade – e a apresentação inapresentável deste destino provoca prazer. Mas um prazer misturado à dor, como o descrito por Burke. Se em Burke o que se apresenta na experiência do terror-deleite é a suspensão daquilo que suspenderia a vida, em Kant o que a natureza poderosa apresenta é o índice indireto, negativo – mas não há outra maneira possível – daquilo que não pode ser apresentado: o supra-sensível, a Idéia da razão (a lei moral). Em ambos os casos, o acontecimento natural ilimitado e doloroso “desacontece”, poderíamos dizer rosianamente. Este *desacontecimento* – na verdade, o único acontecimento puro – provoca prazer, ao apresentar, como diria Lyotard, que “há o inapresentável”**.

Mas este pequeno resumo da tradição do sublime, reconhecimento insuficiente e aproximativo, e de todo modo bastante inferior ao que Eduardo realizou em sua dissertação, aparentemente nos distanciou ainda mais de Armando. Estaria eu aqui repetindo o

* (Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Op. cit.: 107).

** (Ibid.: 108)

** (qu'il y a de l'imprésentable. Lyotard, Jean Francois. "Le sublime, à présent" (Analytique du sublime [4]). Op. cit.: 105.

sintoma que aponte na dissertação, de ausentificação do poema? Como traduzir esta experiência da falta, este acontecimento do desacontecimento, este "acontece?" através do poema de Armando? Será que isso é possível, necessário ou mesmo desejável? A passagem é complicada. Eduardo acusa as dificuldades na leitura do poema erótico "Cinco sentidos": "Ao contrário dos escrúpulos da ascese kantiana, é claro que não se trata de um prazer desinteressado: o prazer estético se aproxima intimamente da inclinação erótica desde as primeiras manifestações feitas pelo homem"^{*}. Ou, mais adiante, é o fato de a poesia de Armando não nos permitir a necessária distância e proteção para gozar do terror sublime sem riscos que causa problemas: "Mas a dramaticidade da maioria dos poemas de Armando não nos autoriza a distanciar a experiência poética da ameaça real de morte, presente na vida concreta"^{*}. Feita esta ressalva, a experiência artística contemporânea, com seu "sensualismo", estaria mais próxima de Burke do que de Kant. O recurso ao artigo de Márcio Seligmann-Silva^{*} fornece uma maneira de, quem sabe, resolver o problema ao insinuar o conceito lacaniano de *real*, e ligar o sublime burkiano ao "real enquanto manifestação da morte"^{*}, mas Eduardo não o aproveita. Ao fim, ele resume a grande distância entre o sublime setecentista e a poesia de Armando sintetizando a ressalva: "Mas ficou claro que a tragicidade dessa violência sublime não permite que ela seja uma elevação imaculada mas, pelo contrário, só pode ser pensada em termos de erotização do abjeto"^{*}. E a pergunta retorna com mais força: a passagem por Kant ou pelo sublime em geral, justificada precisamente por sua exorbitância, não seria talvez excessiva demais? Como explicar a relação entre o ascético Kant e uma poesia em que não faltam marcas do corpo erotizado, em que talvez um certo tratamento recorrente e obsessivo do corpo seja mesmo uma de suas marcas mais características? Como falar propriamente de experiência sublime quando falta aparentemente à poesia de Armando alguns dos elementos estruturais que caracterizam esta experiência? A não ser, então, que alarguemos bastante o conceito, e aí corremos o risco de perder o foco do que é essencial. A solução adotada será outra: apropriar-se apenas de uma parte do sublime, aquela que pode interessar à leitura da poesia contemporânea, e abandonar a outra, que remete a aspectos datados da estética setecentista: "não podemos esquecer que, indubitavelmente, a estética de Kant pertence a seu

^{*} (Guerreiro, Eduardo. "Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho". Op. cit.: 77.)

^{*} (Ibid.: 103.)

^{*} (Seligmann-Silva, Márcio. "Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo". Em: *Leituras do Ciclo ABRALIC*. Ilha de Santa Catarina: Grifos, 1999: 126.)

^{*} (Guerreiro, Eduardo. "Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho". Op. cit.: 103.)

^{*} (Ibid.: 128.)

momento histórico. Trazemos a sua contribuição à poesia contemporânea para enriquecer a discussão atual e contrapor diferentes etapas históricas do pensamento sobre o sublime, e não para valorizar indevidamente a terceira crítica”*

(Ibid.: 68.)

Assim, Eduardo acaba recompondo uma separação simples entre corpo e representação, perdendo de vista o essencial do tema transcendental e reduzindo o sublime à problemática da representação, quando ele não cansa de repetir, por outro lado, que o sublime é o fracasso da representação. Afinal não é isso que significa este claudicamento da faculdade da apresentação, a *Einbildungskraft*? Seria preciso, portanto, retomar o problema a partir da questão do corpo. Já que a ascese, no caso, não deixa de ser um tipo de prática corporal! Onde está o corpo de Kant, da experiência angustiante do corpo como falta? O sublime kantiano é uma transcrição transcendental do sublime burkiano, mas se perdermos de vista o fato de que se trata, apesar de tudo, de um *sentimento*, perderemos o essencial. Eduardo se aproxima do nó da questão da representação nas partes em que tenta uma leitura psicanalítica – freqüentemente forçada, é verdade – do poema. Por exemplo, quando lê o jogo de palavras do poema como controle do objeto substitutivo da mãe, a partir do *fort/da* de “Além do princípio do prazer”: “Será a composição de um poema uma maneira de o autor jogar com a falta deste corpo perseguido, procurando um substituto? Se fosse o caso, haveria a insistência na própria experiência da falta?”*. Eduardo não afirma, mas responde, eu acho, pela negativa.

(Ibid.: 79.)

Ao opor o “distanciamento” da ameaça real da morte no sublime burkiano ao que ocorre na poesia de Armando, ou ao entender que a “elevação imaculada” do sublime kantiano não se coaduna com a erotização do abjeto em Armando, Eduardo perde de vista o que é essencial no sublime e sublinha o acessório. Com isso, e pela mesma razão – e isso é o mais irônico –, perde de vista o poema. O essencial no sublime burkiano é que a ameaça da morte causa horror e, simultaneamente, a descoberta de estar em segurança, deleite. Dois sentimentos, portanto, contraditórios, mas dois sentimentos. Há que não confundir sublime com *sublimação*, no sentido freudiano do termo. A “elevação” do corpo, identificada por Freud com a “estação em pé” do *homo sapiens*; seu “distanciamento” dos sentidos concretos (olfato, tato) em favor da abstração da visão; a distinção entre a pesquisa que procura saber sobre a sexualidade, nas

crianças, e o saber em geral, que constitui a cultura a partir da separação entre saber e gozo – tudo isso está muito longe do tema do sublime. Repare-se na análise impressionante – marginal, mas essencial – que Kant faz do tema do “asco” [Ecke/] na *Crítica da faculdade do juízo*, no capítulo sobre o gênio. No asco, o objeto asqueroso nos nega a distância necessária para o embelezamento da representação. “As fúrias, doenças, devastações da guerra etc., enquanto coisas danosas, podem ser descritas muito belamente”*. O tema é herdado de Aristóteles: até mesmo as coisas monstruosas, “as formas de animais perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres”, que provocam horror se vistas na realidade, provocam prazer desde que imitadas*. Mas, para Kant, isso é impossível no caso do asco quando o objeto se força violentamente ao nosso “gozo”, de forma que desaparece a diferença entre ele e a representação. Há uma relação clara entre a “elevação” sublime e a “baixeza” do abjeto e do escatológico – e Eduardo percebe isso de maneira rigorosa: ambas são inapresentáveis, ambas estão fora do espectro da “arte bela”. As análises da abjeção nos poemas de Armando são os momentos onde a dissertação chega mais perto, a meu ver, de uma articulação mais precisa com a experiência sublime. Como Eduardo resume adiante: “Por isso, tal belo advindo do sublime não é oposto ao feio: é arte de embelezar e incorporar o feio, o repugnante, o erro, o imperfeito”*. Ninguém trabalhou mais esta fronteira do que Bataille. Por exemplo, a cena em *Madame Edwarda* em que a personagem homônima escancara as pernas, abre com as mãos os lábios de seu sexo e diz ao narrador: “Você vê... eu sou DEUS”*. Ou Armando:

E mordo, mastigo e chupo
do centro do cerne da carne
do seu avesso onde mergulho
e bebo o beijo e o gosto

íntimo, nítido e último
do imo da alma do âmago
do corpo que se desmancha
no espaço da minha boca.*

Eduardo faz deste poema uma análise psicanalítica redutora, apontando a aliteração da bilabial nasal /m/ como “prova significativa clara do desejo de regressão” à mãe, que reinscreve a memória da “primeira satisfação” etc. Nada contra, mas justamente o que tem de impressionante no erotismo deste poema, que é em si um tratado sobre o gosto, é a maneira como o “cerne

* (Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Op. cit.: 157.)

* (Aristóteles. *Poética*, 48b 9-12.)

* (Guerreiro, Eduardo. “Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho”. Op. cit.: 128.)

* (Bataille, Georges. *Madame Edwarda etc.* Paris: Jean-Jacques Pauvert/ 10/ 18, 1956: 34.)

* (Freitas Filho, Armando. “Cinco sentidos”. *Apud* Guerreiro, Eduardo. “Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho”. Op. cit.: 83.)

da carne” se transforma em “imo da alma”, fazendo o corpo se desmanchar em espaço, mostrando que o que constitui o gosto é o vazio na boca... No sublime, portanto, nada de fetiche, nada do falo da mãe, da “imaculada concepção”, nada de substitutivos objetais. Toda a análise do poema como fetiche, ou como objeto lúdico e regressivo com o qual o sujeito controla a presença-ausência da mãe, é redutora, e perde de vista o essencial, pelo menos se é verdade que o sublime é uma categoria relevante para pensar o poema. O sublime recusa a sutura simbólica, não permite a reapropriação fálica da castração: ele perfura o real e introduz o vazio... ou Deus, o corpo da alma, ou o espaço. Já Lacan sublinhava que o jogo do *fort-da* não consiste em um tampão que substitui o desaparecimento da mãe, não se trata de uma “representação” da mãe. A “bobina” do neto de Freud é uma “pequena parte do sujeito que se separa mesmo pertencendo bem a ele, ainda retida”*. O objeto *a* lacaniano, estes resíduos que são a causa do desejo do outro – olhar, voz – e que não podem ser confundidos com pessoas, partes de pessoas ou coisas, seria sem dúvida mais apropriado para pensar o sublime, desde que evitemos, é claro, uma vez mais, afirmar que o poema é um objeto *a*. Talvez conviesse seguir um pouco esta deixa e retornar ao problema do *real*, mencionado acima, a partir precisamente da discussão da cena da tempestade em Kant e Burke, na leitura do poema “Mademoiselle furta-cor”*. A intromissão de Lacan é justificada: a noção de real, basicamente, traduz o tema do sublime no registro da psicanálise, e propõe o tratamento do *evento* em Lacan.

Quando, no início dos anos 1960, Lacan retoma o estudo do problema do real a partir da noção de objeto *a* e do estudo da angústia, ele está na verdade tentando construir a sua ontologia.* As páginas dedicadas ao real em *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* podem ser lidas como notas à margem de uma leitura dos livros 4 e 5 da *Física* de Aristóteles, justamente aqueles em que Aristóteles demonstra, na seqüência da doutrina das causas, a impossibilidade do conceito de vazio. Trata-se, para Lacan, em contraposição a Aristóteles, claramente, de estabelecer a sua meta-física: o real do trauma como causa do sujeito, estruturando-o enquanto acontecimento ausente, que falta ao encadeamento das causas, e que literalmente produz o sujeito a partir desta ausência na cadeia significativa. Afinal, não seria este o centro da descoberta freudiana: o carço mudo e inexpugnável do trauma, excluído do sujeito e deter-

* (Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973: 60.)

* (Guerreiro, Eduardo. “Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho”. Op. cit.: 103.)

* (Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Op. cit.: 69.)

minando-o a partir deste lugar estranho e incomunicável que ele tem dentro (fora) de si? Não poderíamos colocar a mesma pergunta que sintetiza para Lyotard toda a problemática do sublime, acontece?, a respeito deste evento de temporalidade paradoxal, que não tem realidade alguma ao acontecer, e que só se torna efetivo *atrasadamente*, *après-coup*, o que traduz o complexo conceito temporal freudiano de *Nachträglichkeit*? Posteriormente integrado pelo sujeito, o trauma permanece não simbolizável, integrado portanto enquanto exterioridade absoluta, como uma "pedra no caminho", inabsorvível pela estrutura subjetiva, mas determinando esta estrutura: é o produto retroativo daquilo mesmo que produziu. Esta então é a estrutura paradoxal do real como causa: ele resiste à simbolização, ou à imaginarização, é sinônimo da própria resistência na transferência analítica, inscreve uma "fenda" [*schize*] no centro do sujeito, e só é perceptível enquanto desvio ou distúrbio do bom funcionamento do automatismo subjetivo. Vazio, portanto, que se oculta por detrás do acidente da realidade e que os sonhos re-velam. Lembremo-nos do sonho do "Homem dos lobos":

Sonhei que era noite e que eu estava deitado na cama. (Meu leito tem o pé da cama voltado para a janela: em frente da janela havia uma fileira de velhas nogueiras. Sei que era inverno quando tive o sonho, e de noite.) De repente, a janela abriu-se sozinha e fiquei aterrorizado ao ver que alguns lobos brancos estavam sentados na grande nogueira em frente da janela. Havia seis ou sete deles. Os lobos eram muito brancos e pareciam-se mais com raposas ou cães pastores, pois tinham caudas grandes, como as raposas, e orelhas empinadas, como cães quando prestam atenção a algo. Com grande terror, evidentemente de ser comido pelos lobos, gritei e acordei. Minha babá correu até minha cama, para ver o que me havia acontecido. Levou muito tempo até que me convencesse de que fora apenas um sonho; tivera uma imagem tão clara e vívida da janela a abrir-se e dos lobos sentados na árvore. Por fim acalmei-me, senti-me como se houvesse escapado de algum perigo e voltei a dormir.*

* (Freud, Sigmund. "História de uma neurose infantil" (1918 [1914]). Em: *Obras completas*, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.)

A referência aos contos de fadas não esconde a estrutura do sublime burkiano: o "grande terror" de perder a vida, no caso, de ser devorado pelos lobos; a oposição entre espaço interno do quarto e da natureza entrevista pela janela lá fora; a calma posterior (tudo "foi apenas um sonho") não apagando a sensação de alívio de haver "escapado de algum perigo". Mas o sonho não passa de uma tela que reinscreve a cena primitiva, esta sim traumática: o coito a

tergo dos pais, testemunhado pelo menino alguns anos antes. Lendo a cena burkiana-kantiana *après-coup*, diríamos, meio brincando, meio a sério, que ela talvez oculte uma cena primitiva. Burke parece ter ciência disto ao referir explicitamente o sublime e o belo à sexualidade. O elemento essencial, no entanto, aqui, é a angústia de castração (o medo de ser devorado) que o sonho simboliza. Tudo isso é muito conhecido, e só o menciono mais uma vez para nos ajudar a entender o problema em Lacan.* A cena usada por ele para exemplificar o real é retirada de *A interpretação dos sonhos*. Um pai que fora privado do sono durante toda a doença do filho decide, após a sua morte, descansar um pouco na sala ao lado daquela em que ocorre o velório. Ao dormir, sonha que o filho acordava-o interpelando-o: "Pai, você não vê, estou queimando", ele que deveras está sendo queimado pelos círios acesos colocados sobre seu caixão*.

Freud não vê no sonho nada além da satisfação de um desejo: do pai de continuar dormindo e de ver o filho vivo mais uma vez. Estamos sem dúvida sob o império do princípio do prazer, que dribla o acidente da realidade (a luz das chamas vindas do quarto ao lado) e adia o despertar para continuar desfrutando do prazer de dormir, exercendo assim a função vegetativa da homeostase. Lacan não contradiz a leitura de Freud, mas observa alguns problemas quanto à escolha deste sonho para exemplificar a tese de que todo sonho realiza um desejo. É verdade, por exemplo, que o sonho não é analisado por Freud, que a ele retorna algumas vezes na *Interpretação dos sonhos*, o que atesta uma compulsão de repetição do próprio Freud, mas o sonho é sempre mantido "trancado", "fechado". A idéia de que rever o filho vivo pudesse realizar um desejo prazeroso parece no mínimo duvidosa, já que o que o sonho mostra, o filho cobrando do pai a sua desatenção, adia o despertar apenas para fazê-lo atrasar-se e não socorrer o filho que realmente queima, e repete, ao retornar à consciência, mais uma vez, o encontro com o filho *morto*, anulando o suposto prazer de revê-lo ainda vivo. Freud fornece os elementos para uma interpretação: as frases utilizadas pelo menino no sonho devem ter sido pronunciadas antes, em vida. "Estou queimando", por exemplo, deve ter sido pronunciado no contexto da febre que eventualmente o matou. O prolongamento do sono contendo a imagem aterrorizante do menino e sua fala provocam um sentimento de remorso no pai, contêm uma angústia abissal, e repetem não um prazer, mas um trauma que o sonho reinscreve

* (Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Op. cit.: 53-68.)

* (Ibid.: 58.)

* (Ibid.: 66.)

deslocando-o. Problema que Freud tenta resolver ao inscrever a hipótese do princípio de morte na topologia inconsciente: como pode um sonho, portador do desejo do sujeito, repetir o seu trauma, transportando-o mais uma vez à cena mais aguda de sua dor?*

* (Ibid.: 66.)

Lacan introduz o elemento temporal do *atraso* (do *après-coup*) na interpretação do sonho do pai, ao recolocar o cerne do problema do trauma no espaço *entre* sonho e despertar. O atraso causado pelo sonho, que impede o pai de evitar o acidente produzido na realidade (os círios que queimam) por dormir demais, remete a um atraso anterior: o "atraso" do pai nos dias em que cuidava do filho durante a doença, o elemento radicalmente trágico e incomunicável da morte do filho, cerne da relação entre os dois, e centro do drama da morte, ao qual não temos acesso, "pois ninguém pode dizer o que é a morte de uma criança"*, de um filho. É este atraso que o sonho repete, ao fazer o pai mais uma vez atrasar-se, e mais uma vez falhar para com o filho, consciência a que o pai necessariamente chega ao ser despertado pelo sonho angustiante à realidade do acidente, fazendo-o reencontrar o filho mais uma vez morto (e não vivo) – único encontro possível entre os dois.

* (Ibid.: 58.)

Neste contexto, o real está muito mais na fala e na visão do menino (na sua voz e no seu olhar, para retomar os termos do objeto *a*) do que na realidade accidental (os círios que queimam), que vêm na verdade apenas repetir *na realidade*, um trauma que se encontra de fato em outro lugar. A voz do menino no sonho, dizendo "Pai, você não vê, estou queimando", é ela própria a chama do círio, diz Lacan, ela própria queima onde pinga, furando a tela do sonho e nos ofuscando a visão, de forma a ocultar aquilo que a chama suspende: a angústia do pai*. A representação onírica contém assim um "além" (*meta-*), um "outro local", ou "outro lado": é no vazio que ela inscreve, no seu avesso, na "falta que tem lugar de representação" que se inscreve o desenho em negativo da pulsão, enquanto repetição do trauma*.

* (Ibid.)

* (Ibid.: 59.)

Lacan propõe aqui a sua resposta à censura feita comumente à psicanálise de ela ser um idealismo. Com efeito, nada se assemelharia mais ao "É o mesmo, com efeito, pensar e ser" de Parmênides do que a visão de que a psicanálise reduziria a experiência às tendências subjetivas, absorvendo os acidentes da realidade em conflito com o desejo e transformando-os em objeto de seu prazer, tal qual resumido no título da peça de Calderón de la Barca, *A vida é um sonho*.* No entanto, a psica-

* (Ibid.: 53.)

nálise demonstra o inverso: como no sonho do pai, a realidade accidental do fogo queimando o filho é repetida no interior do sonho, mas o real não está nem no acidente nem na sua representação, mas na diferença entre os dois: é a angústia inapresentável, que não pode ser reduzida a nenhuma cena primitiva factualmente determinável que o sonho pudesse dar a decifrar, a nenhum significado a representar, mas que é, ao contrário, a cifra enigmática da dor deste pai pela morte de seu filho.

Exatamente como no sublime kantiano, o acidente (a tempestade no mar, a erupção vulcânica ou os círios queimando) é *suspense* pelo real do trauma, ao qual só temos acesso através do sonho. Mas este real tampouco está contido no sonho: ele apenas abre as portas para o enigma, "além": o seu centro vazio, que é a causa inapresentável do sujeito. O sonho é a sua "apresentação negativa", é nele que podemos encontrar o *desacontecimento*. E o real é este encontro ao qual sempre faltamos, dirá Lacan, para o qual sempre chegamos atrasados, o que faz com que sempre o recebamos como má fortuna [*distúchia*], um *acidente*: um tropeço ou rasgo no tecido da roupa. Longe de ser um idealismo, a psicanálise visa unicamente ao real, enquanto materialidade da fenda, do desvio e mau funcionamento da máquina da simbolização. Um real, portanto, que não pode ser confundido com a realidade, nem tampouco com uma ontologia do acidente, já que o acidente é recuperado como necessidade ou "destino" pela angústia, e "faz sentido" com retorno sempre repetido da má fortuna constitutiva do sujeito, o trauma que o causa. Entenderíamos desta maneira o vínculo entre judaísmo e psicanálise: a descoberta essencial da psicanálise é o encontro traumático da criança com o desejo do adulto, da mesma forma como o povo judaico encontra com o desejo do seu Deus de forma traumática, vive a lei mosaica como uma submissão violenta vinda de fora, e o seu chamado abissal e impenetrável como algo irrecusável e terrível.* A transcrição do *to hypsos*, do "elevado", do "mais alto", nos termos da psicanálise seria esta: a de uma voz aterrorizante que convoca e submete, fundando a lei e sua letra mortífera, dirá São Paulo, em um inapresentável. Não estamos muito longe da problemática kantiana: a natureza infinita transcreve o funcionamento da pulsão, apreendida a partir do corpo traumatizado como finitude e limite, fundando a lei moral em um Outro que é corpo puro da voz. Parafraseando a expressão de Lyotard, poderíamos dizer que o real apresenta *que há trauma*. Esta é a causa do desejo do sujeito, o

* (Žizek, Slavoj. *The fragile absolute*. Londres: Verso, 2000: 109.)

desejo do Outro, que não é o desejo de uma pessoa ou de uma coisa particulares, mas voz, olhar, objetos residuais que não substituem a presença, mas repetem o corte da separação, e com isso fundam o nosso desejo. Restos, rasgas de ser: acontecimento-causa e coisa vazia, que não revelam nada, ou antes que revelam o nada.

Terei mais uma vez me esquecido de Armando Freitas Filho, terei mais uma vez deixado que o poema enquanto experiência da falta se transforme na experiência da falta do poema, reproduzindo perversamente a estrutura do vazio imposto pelo sublime? Para provar o contrário, lembremo-nos, por um instante, da série de poemas que iniciam *De cor*, sobre – mas a preposição é rigorosamente imprópria – o suicídio de Ana Cristina César.* Não pretendo esgotar a leitura destes poemas literalmente sublimes, apenas utilizá-los aqui para demonstrar um procedimento. Trata-se neles precisamente de um acontecimento, se jamais houve um. Armando escreve um dos textos mais impressionantes de testemunho amoroso da morte da amiga/amada. A morte de Ana Cristina pede para ser lida, e testemunhá-la consiste em escrever o texto que ela escrevera em ato; Armando porá o melhor de sua arte na leitura dos signos deste último poema. Por outro lado, o inverso não é menos verdadeiro: a morte em geral, ou esta em particular, nos proíbe de representá-la: o silêncio é a única maneira de testemunhar a morte, realizamos uma violência ao transgredir esta proibição. Os poemas de Armando se fundam sobre esta contradição essencial. Aqui, estamos, decididamente, sob o signo do fim, do último, do fechamento da vida no drama da morte: “o luto fechado”, o “último concerto”, a “pedra sobre pedra”, o “último ato”, as cortinas que caem, o modo de acabar o poema, o cadáver. Não há dúvida sobre o que ocorre neste acontecimento por definição inenarrável, quase obsceno, e obsceno porque narrado, melhor seria calá-lo. De fato, num primeiro nível, reparamos a multiplicação de signos cênicos do espetáculo, transformando ironicamente o fim em um *gran finale* teatral: o último concerto, a música, o último ato, a mudança de plano, a cena, as palmas, a platéia, o cenário, a cortina, o apagar das luzes, os filmes e a chuva de estúdio. Como apresentar a inapresentável nudez do acontecimento-morte senão transformando a dor que ele contém em prazer sarcástico da performance e *strip-tease*? A cena, no entanto, é primitiva, e a apresentação necessariamente negativa tem por único objetivo mostrar o vazio infinito da queda

* (Freitas Filho, Armando. *De cor* (1983-1987). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.)

do corpo no espaço. Porém o infinito do espaço só pode ser identificado através de coisas, objetos insignificantes, nos quais ficou depositada a cena obscena que culmina com a "corrida nua", e se conclui com o "nu espatifado", a escrita no chão do "seu corpo/ a céu aberto". Todos estes detalhes apenas registram aquilo que não pode ser apresentado, na falta de melhor: o nada a céu aberto. O "mais alto", o "elevado" sublime do "Edifício Libera" desaparece ao fundir-se ao chão.

Uma leitura desavisada não teria problemas em ver aqui uma especularização espetacular, a narração espelhada ("na cara do espelho recortado") da morte *do poeta* através da identificação com a morte *da poeta*. Mas aí estaríamos longe da verdade destes poemas. Da mesma forma, a repetição em série do acontecimento traumático único imita o procedimento da variação do ponto de vista, ou o estilhaçamento da lente. Quem não pode contar uma vez, conta muitas vezes. Fragmentos factuais aparecem, de forma a podermos reconstituir minimamente, mas seguramente, como que através de cacos de uma objetiva, os lances realistas desta cena: a piscina, o azulejo, o sangue pisado, o mármore, o ladrilho, o corte nas veias do pulso, o chuveiro, a corrida nua, o grito melancólico-desesperado: "você não pára de cair/ fugindo por entre os dedos de todos", o edifício, a ponta do peitoral, o precipício, o corpo no chão de costas, o nu espatifado. Retornamos compulsivamente a esta cena porque não podemos deixar de fazê-lo, mas, no entanto, o que retorna é a sua própria invisibilidade, que o detalhamento reforça ao multiplicar os possíveis ângulos, e revelar menos ao invés de mais. Aconteceu mesmo?, poderíamos perguntar, repetindo Lyotard. Não resta qualquer dúvida, responderíamos assombrados pela visão do que é inapresentável, nós, *voyeurs* transcendentais. O que vemos é o limite do corte (do pulso, do ângulo fragmentário) que o poema recorta: a visão que cega, no limite da visibilidade.

Tanto a realidade objetiva da "reconstituição dos fatos" quanto a espetacularização / especulação cênica, estetizante (a música, o teatro, o cinema) estão aqui submetidas a uma tarefa estranha e única: a de traduzir um acontecimento singular, ato solitário, não testemunhável, sem platéia ("a platéia são seus olhos sós e secos"), "entre azulejos", "as palmas frias dos ladrilhos", em que o banheiro é reduzido a "um azulejo solo", ladrilhado "por um só ladrilho", "um tom só/ curto/ de um nu espatifado". Este é, portanto, o acontecimento que o poema narra:

a impossível ocorrência da singularidade absoluta, que a palavra não pode comunicar, que a visão não pode ver, e que toda narração posterior reduz à insignificância de um *fait divers*. É na tênue fragilidade deste intervalo de absolutamente nada que se evita tanto a objetivação foto-cinematográfica quanto as ilusões da identificação subjetiva. E o poema é a testemunha impossível deste “último ato”, ao se materializar em coisas (“o que ficou foi pedra sobre pedra”) que não vêem nada, não “significam nada”, mas estão a sós, desacompanhando-a, por assim dizer, na hora da morte. Solta no ar, a queda livre e infinita (“você não pára de cair”) não admite companhia. A irreversibilidade reversível do ponto de vista – “De costas é melhor/ para não perder de vista” – está aqui registrada de maneira rigorosa. Vemos as costas dela, a escrita que ela escreve no chão, do que “estava escrito”, do automatismo da fatalidade, que portanto não poderia ser mudado, embora sem dúvida tivéssemos tentado. Consolo, sem dúvida, que não chega a consolar. É este o nosso único ângulo de visão, enquanto nos perguntamos: o que vê ela “de costas”? O que diz o cadáver com quem falo: “Aqui não há nada, cadáver”, que presentifica a morte, depois de havê-la negado, apenas com o deslocamento de uma vírgula (“Não, não há nada cadáver/ neste apartamento cego/ de seu olhar”)?

Ao mesmo tempo singular e infinita a queda do “mais alto”, com “deuses de passagem”, cenários de simulacros cinematográficos, de maneira que não sobra nada: “De azul só ficou o céu/ sem assinatura”. Ou quase nada. É preciso voltar sempre às sobras, enumerar estas pequenas grandes coisas, estes resíduos: “suas mãos cruzadas com muito luxo/ beijos na boca do infinito/ e a solitária luz de um anel”; os “timbres/ destas imagens-manequins/ sensações fora do estojo”; “sua voz sozinha – em off”, que restitui o “corpo, sopro, gravura” pelo “ataque repetido de sua voz”. A morte repetida em traço mantido, memória, lembrança da vida interrompida, traço que fende a vida e único registro da vida. Como se explica que os objetos que a trazem de volta são os que contêm a marca de sua morte? Por todos os poemas observa-se a força do gesto mínimo e contraditório, mas decidido, que busca o contato com o outro *além* da morte: as “lembranças de música”, o telefone e a ligação para mim, “beijos na boca do infinito” e o anel da aliança com você. O poema hesita entre a possibilidade de se liquefazer (“O chuveiro de lágrimas”) e os “olhos secos”, “o mar e as lágrimas” que “estão a mil milhas daqui”, o instantâneo da “ca-

choeira fixa”, do “edifício-calafrio imóvel”. Como hesita quanto à temporalidade: entre antes e “Depois de A.C.”, jogando com o acontecimento epifânico do nascimento de Cristo, aqui transformado em morte, e reduzido ao intervalo entre depois/antes, entre a morte e a morte, que o poema conta sem contar: “Sua morte/ é o recreio desta”. Duas mortes portanto: a sua é o recreio, a recriação, a reprodução desta que aqui se conta “pelo avesso”, “como uma luva/ para sentir/ ouvir e tocar”. Por que morrer outra vez? Senão porque esta é a única maneira de continuar morrendo, ou seja, vivendo com ela. O poema hesita entre deixar a morte ir-se (liquefazer-se) ou permanecer com ela, repetindo-a. Ele é testemunha-acontecimento desta repetição impossível do ato singular.

Fiz esta leitura do poema de Armando apenas para demonstrar a necessidade de retornar a ele através da retomada da experiência sublime, e do sublime enquanto experiência. Ao fazê-la, mantive a “separação” propriamente crítica entre poema e teoria: não aplicá-la ao, nem exemplificá-la com, o poema, mas sustentar a diferença entre os dois, para assim fazer a articulação, o “parentesco” que “esfacela”, aparecer. Transformar a teoria em uma espécie de eco ou memória interna ao texto que o poema repete. Além disso, o que pretendi com isso não foi exemplificar algo que Eduardo Guerreiro não realizou na sua dissertação, fornecer uma espécie de modelo de leitura e apontar uma falta ou lacuna no seu texto, e sim, ao contrário, chamar mais uma vez a atenção para a experiência, a experiência de leitura e escuta, do poema e da teoria, contidos na dissertação. Sustento que o que fiz agora está contido também nela, que uma leitura deste tipo pode ser desentranhada dali. Para achá-la, é preciso tão-somente ter o cuidado de olhar detidamente... o poema, que Eduardo Guerreiro não deixou de ler, mas que precisaria ter lido “de costas”. Como ele o leu de frente, é preciso reconstituir a sua articulação dispersa no seu texto, onde testemunhamos, como não poderia deixar de ser, uma fina escuta da poesia. Darei apenas um exemplo dos inúmeros achados que se multiplicam ali, e que atestam sobre esta escuta do acontecimento enigmático contido no poema. Estamos no fim da leitura do poema “Fio terra”, poema-diário, ou série de dias “perfurados” pelo fio da poesia. Aqui Eduardo resume o último poema (5 VII 98)* e retoma a série inteira:

E no fim desta grande polifonia de entrecruzamentos de percursos no dia e do dia em si mesmo, nos dias e do dia-a dia; deste desvio constante da enunciação transitando nos diversos momentos e

* (Freitas Filho, Armando. *Fio terra 1996-2000*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000: 21.)

ˆ (Guerreiro, Eduardo. "Travessia cega de um desejo incurável: a experiência sublime na obra de Armando Freitas Filho". Op. cit.: 27.)

elementos dos dias, dando a eles a energia de uma densidade de sentidos que conduz sua carga como um fio terra perpassa o chão do dia-a-dia conduzindo os fios de energia com segurança – no fim deste fio da leitura, somos conduzidos a uma síntese de todas as horas que foram cruzadas nas referências temporais do poema. Madrugada, manhã, tarde e noite são nomeadas nesta ordem para indiretamente convergir em direção ao ocaso como momento do acontecimento.*

Embora eu saiba que Eduardo não aprecia a leitura do significante, não posso deixar de apontar as assonâncias impressionantes que escandem este trecho em que a crítica parece confinar com algo do poema em prosa. Seria excessivo apontar o excesso rítmico do significante "dia", e seu resíduo, a consoante "d", que quebra a sintaxe linear da frase e introduz a oscilação musical do tempo/dia? As nasalizações recorrentes em "constante da enunciação transitando nos diversos momentos e elementos", continuando ao longo de toda a frase seguinte? Os ditongos de "dia" e de "fio", que acaba comunicando o dia à leitura do dia que a crítica tenta produzir, conduzida pela mão do tempo rítmico? Tudo isso mobilizado na descrição sutilíssima deste percurso interno ao dia, que procura o em si do cotidiano (do dia-a-dia), esta repetição do acontecimento que perpassa a vida e que "Fio terra" procura testemunhar. Aqui a poesia em si, enquanto corpo completo a ser lido, reconstituída em sua integridade fragmentada, é mantida em sua indecifrável nudez, parecendo retornar sobre a forma do ritmo, do dia-a-dia. Aqui a teoria não foi usada para devassá-la ou explicá-la, mas foi capaz de pensar o próprio corpo da teoria e aprofundar o caminho abissal do testemunho sobre o acontecimento da poesia.

Para terminar, vou recorrer mais uma vez a Walter Benjamin. Nas frases a seguir, como antes, temos de forma resumida uma espécie de *vade-mécum*, ou de "tarefa do crítico". "No caso do belo", escreve Benjamin – ou seja, do sublime – "no caso do belo é preciso ir mais longe e dizer que o próprio desvelamento é impossível. [...] Pois o belo não é nem o véu, nem o velado, mas o próprio objeto sob o véu. Desvelado, este objeto permaneceria indefinidamente inaparente"* . A crítica não desvela o poema: mantém-no nu em sua aparência, recusando-se a explicá-lo, o que o tornaria inaparente. Manter a nudez do poema intacta é tarefa sutil e requer rigor e delicadeza. O véu da nudez: "o objeto sob o véu". Este é o evento do poema, e a maneira com que o poema pode ser evento sublime: o objeto velado, a nudez enigmática de seu agora, acontecendo. Esta é a tarefa da crítica.

ˆ (Benjamin, Walter. "Les affinités électives". Em: *Mythe et violence*. Op. cit.: 251.)

João Camillo Penna

Mestre em Letras Modernas pela Universidade Paris VIII (Saint Denis) e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade da Califórnia, Berkeley. Co-organizador e co-tradutor, com Virgínia de Figueiredo, da coletânea de ensaios de Philippe Lacoue-Labarthe, *Imitação dos modernos* (São Paulo: Paz e Terra, 2000), e autor de diversos ensaios, como: "Marilene Felinto e a diferença" (*Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, ano XXI, n. 41. Lima / Berkeley, 1995), "Antonio Candido's critical method" (*Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. IV. Santa Barbara, Universidade da Califórnia, 1997) e "Além da diferença, o que há?" (*Gilberto Freyre. Seminário Internacional Novo Mundo nos Trópicos*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 2001).

Resumo

Neste ensaio, o autor utiliza uma discussão sobre a dissertação de mestrado de Eduardo Guerreiro sobre a obra poética de Armando Freitas Filho (UFRJ, 2002) como maneira de recolocar o problema da relação possível entre crítica literária e filosofia crítica. Para isso, retorna à tradição do sublime, a partir sobretudo de sua retomada pela filosofia francesa dos anos 1980, em Jean-François Lyotard e Philippe Lacoue-Labarthe. A resposta ao problema da articulação da crítica provocará uma tradução do evento sublime em termos da psicanálise lacaniana, através da noção de real traumático, e uma leitura dos poemas de Armando Freitas Filho dedicados ao suicídio de Ana Cristina César.

Abstract

In this essay, the author makes use of the discussion about Eduardo Guerreiro's master's dissertation on Armando Freitas Filho's poetic work (UFRJ, 2002), in order to rephrase the problem of the possible relation between literary criticism and critical philosophy. For this purpose, he returns to the tradition of the sublime, mostly through its reconsideration by French philosophy in the eighties, around Jean-François Lyotard and Philippe Lacoue-Labarthe. The answer to the problem of the articulation of critique will

Résumé

Dans cet essai, l'auteur utilise une discussion sur la mémoire de maîtrise d'Eduardo Guerreiro sur l'oeuvre poétique d'Armando Freitas Filho (UFRJ, 2002), comme manière de repenser le problème du rapport possible entre critique littéraire et philosophie critique. Pour cela, il revient à la tradition du sublime, surtout à travers son retour dans la philosophie française des années quatre-vingts, autour de Jean-François Lyotard et Philippe Lacoue-Labarthe. La réponse au problème de l'articulation de la critique suscitera la

Palavras-chave

crítica
poesia
sublime
trauma

Keywords

criticism
critique
poetry
sublime
trauma

Recebido em
29/7/2002
Aprovado em
20/12/2002

motivate the translation of the sublime event in terms of Lacanian psychoanalysis, through the notion of traumatic real, and the reading of Armando Freitas Filho's poems dedicated to Ana Cristina César's suicide.

traduction de l'événement sublime dans les termes de la psychanalyse lacanienne, par la notion de réel traumatique, et la lecture des poèmes d'Armando Freitas Filho dédiés au suicide d'Ana Cristina César.