# Da carnigrafia

Julia Klien

EDITORA
PUC
RIO

NUMA

Da carnigrafia

Julia Klien

# Da carnigrafia

©Editora PUC-Rio
Rua Marquês de S. Vicente, 225, Casa da Editora PUC-Rio
Gávea | Rio de Janeiro | RJ | CEP 22451-900
Telefone: 3527-1760/1838
edpucrio@puc-rio.br
www.editora.puc-rio.br

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio
Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Francisco de Guimaraens, Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Marcelo Gattass, Sidnei Paciornik.

**Editora Numa**
www.numaeditora.com

Edição: Adriana Maciel
Coordenação Editorial: Julia Mendes
Produção Editorial: Marina Mendes
Projeto Gráfico do miolo: Design de Atelier/Fernanda Soares
Desenho de Capa: Fernanda Soares

K65c Klien, Julia

Da carnigrafia [recurso eletrônico] / Julia Klien. - Rio de Janeiro : Numa Editora, 2024.
PDF ; 1,5 MB.

Inclui índice e bibliografia.
ISBN: 978-85-67477-73-2 (Ebook)

1. Literatura. 2. Carne. 3. Escrita. 4. Corpo. 5. Signo. I. Título.

CDD 800
2024-2183 CDU 8

**Elaborado por Odilio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949**

Criado em 2017 pelo Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, a edição atual do Prêmio CTCH de Teses teve como objetivo laurear e dar reconhecimento e visibilidade para as melhores teses de Doutorado defendidas entre 2022-2023 nos Programas de Pós-graduação em Design, Educação, Estudos da Linguagem, Filosofia, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Psicologia Clínica e Teologia, e para a melhor dissertação de Mestrado em Arquitetura.

Os critérios de premiação consideraram a originalidade dos trabalhos e sua relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social e de inovação. Os Programas de Pós-graduação selecionaram internamente os trabalhos premiados, verificando a adequação das pesquisas ao patamar elevado de qualidade exigido.

A publicação deste livro é resultado da parceria entre o Decanato do CTCH, os Departamentos do Centro, a Editora PUC-Rio e a Numa Editora, com apoio da Vice-Reitoria Acadêmica.

Rio de Janeiro, setembro de 2024
Júlio Diniz
Decano do CTCH

Monah Winograd
Coordenadora Setorial de Pós-graduação e Pesquisa do CTCH

Decanato do
CTCH

# Sem título (*Da carnigrafia*)

Helena Martins

Cabe-me a tarefa de apresentar este livro; não posso aceitá-la, tenho outros compromissos. Estou em primeiro lugar ocupada em proteger contra todo tipo de palavra excessiva a introdução inapelável já escrita pela própria autora – quem ler a página concisa e viva com que ela abre este seu volume verá por si o despropósito que seria atravancar o caminho com outro texto de mesma vocação. Mas mesmo que não contássemos com uma porta de entrada já assim tão cabalmente aberta, eu mesma não estaria em condições de acrescentá-la. É que no momento estou também muito ocupada com a tarefa de me haver com o volume: o momento é cada vez que abro este livro e o que se passa é que sou infalivelmente tragada para um lugar no qual não há distância suficiente para abstrair um *algo* com contornos pacíficos, qualquer retrato que se deixe apresentar de modo avulso.

Não se deverá depreender daí, no entanto, que as páginas pela frente carecem de exatidão – ao contrário, nada falta, nada sobra. Como, porém, definir contornos para um movimento pensante (intelectual, artístico) que é exato à maneira de um soco? Ou de um beijo? Preciso como uma textura, ou um sabor, um ritmo? Certeiro como uma vertigem, ou um soluço, uma gargalhada? Atravessadas estas páginas, talvez coubesse aceitar uma sugestão feita uma vez por Hilda Hilst. Comparando um bom poema justamente a um soco, ela reputa triste e inútil o impulso de explicá-lo; àquele que "levantou de cara limpa depois de ler [suas] esbraseadas evidências líricas", ela recomenda: "escreva apenas isso: fui atingido."[1]

Fui atingida. Mas não posso aceitar de todo a sugestão de Hilda Hilst; se este livro me afasta daquela disposição de explicar que é habitual em paratextos como este, não me parece suficiente, por outro lado, "escrever apenas isso". O que leio me deixa numa condição semelhante àquela de uma pessoa que viaja para um lugar estranho munida de uma caneta e um caderno. Talvez um pouco como Roland Barthes, no seu Japão inventado: o país por onde viajou, ele nos diz, não se deixou fotografar – antes, "iluminou [o viajante] com múltiplos clarões; ou ainda melhor: o Japão o colocou em situação de escritura", isto é, operou "certo abalo da pessoa, uma revirada das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável."[2] O escrito de Julia Klien foi, é, para mim um Japão.

1 H. Hilst, *Cascos & carícias & outras crônicas*, São Paulo, Globo, 2007, p. 53.

2 R. Barthes, *O império dos signos*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2007, p. 10.

Posta em situação de escritura neste país de múltiplos clarões e abalos, minha mão quer encher um caderno inteiro. Não sendo cabível (aqui ou num caderno inteiro), deixo apenas umas breves anotações, inventário parcialíssimo de reviradas, perplexidades e admirações, palavras que, espero, contribuam de alguma forma para a veemência do único imperativo: leiam.

*É assim que se faz uma tese por aqui?*

Pode-se ficar propenso a pensar: sim, este escrito se deixa descrever com palavras de Hilda Hilst sobre as forças e os modos de um bom poema, ou com palavras de Roland Barthes sobre os efeitos sísmico-criadores da vida num país estranho; mas o que temos aqui é uma coisa completamente outra. É, afinal, de uma tese de doutorado que se trata – eu mesma presidi a banca; eis o que diz o certificado. Penso: é uma tese de doutorado como nenhuma outra. Como devem ser todas as teses de doutorado. Não? Apenas faz ainda um pouco mais: altera o nosso coeficiente de expectativas sobre o que uma tese de doutorado pode ser. (Sem que a isso se confine.)

*E o objeto, a hipótese?*

O objeto é a carne, a escrita, o objeto é um amálgama, carnigrafia. A autora não está aqui para dissecar o seu objeto, mas antes para dar-lhe vida, isto é, torná-lo mortal, isto é, reincarnável. A autora não está aqui para comprovar ou negar em abstrato a hipótese de uma carnigrafia, mas antes para soprar sobre nossa escrita – de hábito desprovida do peso, da consistência, dos nervos e das temperaturas da carne – uma espécie de vento que murmure *e se...?* Não vem, portanto, refutar a escrita habituada, mas antes estremecê-la com uma conjectura: o acontecimento carnigráfico *é* esse tremor, treme o que tem agora peso, consistência, nervos, temperaturas, pulso. Percebe-se que uma hipótese, uma conjectura, não é aqui um produto mental aventado como explicação ou como alternativa para os fatos – é antes uma força vital de pressão exercida sobre a pressão do hábito. Da escrita carnigráfica que corre nas páginas à frente, poderíamos então dizer, com palavras de Anne Carson: "um milagre de pressões mútuas."[3]

3 A. Carson, *Autobiografia do vermelho*, trad. Ismar Tirelli Neto, São Paulo, Editora 34, 2021, p. 70.

*A forma?*

Exatamente esta: um ensaio, intitulado "aparentados da carne", entremeado pelos verbetes de um "dicionário carnigráfico", distribuído em quatro volumes. Entre as partes-ensaio e as partes-dicionário vigora também o milagroso princípio das pressões mútuas – diríamos que esse princípio vigora por toda parte onde partes possam ser discernidas. Nestas páginas, pressionam-se entre si, e contagiam-se, o ensaio e o dicionário, mas também: a prosa e a poesia, a palavra e a imagem, o sério e o cômico, o veloz e o lento, o quente e o frio, o corpo e a língua, o erótico e o que quer que se lhe oponha.

Igualmente submetidos ao regime das pressões e contaminações recíprocas estão os nomes reunidos sob a rubrica "aparentados da carne", isto é, as forças que a autora conjura para pensar e escrever o seu objeto: figuras que já surgiram aqui, Hilst, Barthes, Carson, ao lado de outros aficionados à carne, como Georges Bataille, Francis Bacon, Henri Michaux, Ana Hatherly, Herberto Helder, Mira Schendel, Tatsumi Hijikata. A lista se estenderia; menciono-a também para indicar a formidável força crítica que deriva dessa alquimia, recomendar o livro a todos os que se interessam por esses e outros autores, cujas criações a autora sabe acender com intensidades inesperadas, entusiasmantes.

Serão, por fim, pensados também sob a graça dos entrechoques alguns temas ou assuntos afins que se propagam como terminações nervosas pelos verbetes do seu insurrecto dicionário: a dança, o anagrama, o fato, a voz, o inferno, o desejo, o barroco. De novo, a lista se estenderia – observo apenas que, se a insurreição está por toda parte neste livro, é no dicionário que o pensamento em curso celebra com mais radicalidade os seus impossíveis casamentos: entre parataxe e sintaxe, entre a carne em nacos e a carne infinita.

[Estive até aqui evitando citar palavras de Julia Klien, pois achei truculentas todas as minhas tentativas de fazê-lo. Agora, no entanto, não resisto; preciso dizer que os três parágrafos acima poderiam ser substituídos por duas de suas inumeráveis felicidades expressivas. À pergunta sobre a forma, responde-se melhor assim:

buquê de línguas,

cardume de gestos.]

*Há rigor?*

Um tipo singular e muito tangível de rigor preside cada frase, cada palavra, cada

sílaba. Rigorosas são nestas páginas a língua,[4] a arquitetura, a teoria, a crítica, a poesia. O tipo de apuro que se manifesta em todas essas dimensões na escrita de Julia Klien deve-se, creio, a seu compromisso inarredável com aquele "rigor ainda maior" que, ensina Bataille, costuma abrigar-se num aparente relaxamento do rigor – a saber, este: "o rigor que exige a noite do não-saber."[5]

*Voltando ao título.*

Tive alguma dificuldade para intitular este meu escrito. Enquanto mergulhava nesse agradável embaraço, lembrei-me de novo de Anne Carson, mais especificamente de um texto recente sobre Cy Twombly e Catulo, no qual ela fala de sua atração pelo mistério das obras sem título. Ela nos lembra primeiro que a ausência de títulos era o mais comum em textos antigos, como é o caso dos poemas de Catulo, que os teria publicado primeiro em voz alta para pequenos círculos de amigos – o acréscimo de um título em circunstâncias assim seria algo intrusivo. Gostei de imaginar para este livro de Julia Klien algo desta cena antiga: tão melódico, tão rítmico, tão cantável, ele poderia ser primeiro publicado em voz alta, dispensando qualquer título. Gostei também de imaginá-lo na cena mais contemporânea que atiça a curiosidade de Carson nesse texto; ela especula sobre a escolha deliberada da rubrica "sem título", tão comum em obras de arte visual: "terá o artista desistido de definir do que trata a obra? Ou será que simplesmente evita limitar a noção que o espectador tem dela? Devemos ver aí um desdém pelo conteúdo parafrástico ou uma libertação da tentação do significado?"[6]

Essas motivações têm a sua pertinência para pensar o que se passa neste livro, mas de modo algum poderiam reduzi-lo. O título dado, *Da carnigrafia*, é afinal excelente, não é dispensável. E, no entanto, me parece ao mesmo tempo muito apta para este volume a imagem de uma grande tela pintada: sem título. Indecisa entre essas duas percepções, só cheguei ao título que se lê acima – Sem título (*Da carnigrafia*) – quando roubei um achado do Cy Twombly de Carson. Foi ela quem me chamou a atenção para os nomes de algumas telas suas, como *Sem título* (*Safo*) ou *Sem título (Diga adeus, Catulo, às praias da Ásia Menor)*. Pareceu-me uma forma inteiramente adequada ao que acontece aqui: algo inominável convive em paradoxo com um nome bastante específico.

4 Marília Rothier dá a Julia Klien este justíssimo epíteto: *dona da língua portuguesa*.

5 G. Bataille, *A experiência interior, seguida de Método de Meditação e* Postscriptum *1953*: Suma ateológica – v. I, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2016, p. 218, 303.

6 A. Carson, "Cy Twombly: A Rustle of Catullus", *Arion: A Journal of the Humanities and the Classics*, v. 30, n. 3, 2023, p. 6. Tradução minha.

No mais, é a autora quem diz, em páginas que vocês estão prestes a ler: "também a carne é um abismo sem nome, ou um inominável Isso" – e, no entanto, "no descampado fragmento, a fúria do nome não consegue se esconder."

*Para terminar*.

Sobre a possibilidade de ler as palavras "fui atingido" escritas pelo punho de algum leitor seu, Hilda Hilst acrescenta: "aí sim vou beber, porque há de ser festa aquilo que na Terra me pareceu exílio: o ofício de poeta."[7] Assim este livro atinge esta leitora, assim atingirá, creio, outras e outros que tenham a sorte de chegar por aqui e conhecer a lavra de Julia Klien – lemos com o coração aos pulos, avançamos por entre sobressaltados encontros, violentos choques de beleza, argúcia e humor. E o que parecia exílio, festa.

7 H. Hilst, op. cit.

# Agradecimento

Agradeço à Helena Martins, orientadora tão querida, por cada um dos inumeráveis motivos. À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos. De novo à CAPES, pela bolsa PRINT. À Joana Matos Frias, por ter me recebido, durante o período sanduíche, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Pelo sim, a esta banca luxuosa: Luiza Leite, Marília Rothier, Roberto Corrêa dos Santos e Sofia de Sousa Silva. A Bruno Carriço, Marina Mendes, Luiz Guilherme Fonseca, Natália Araújo e Raïssa de Góes, pelas ajudas. Ao meu pai, Richard, pelo apoio sempre animado; à minha mãe, Renata, pelo apoio sempre calmante. À Paula Löffler, meu amor – pelo amor, principalmente.

Para Helena

Esta tese se move sob o peso de uma palavra. Também se pode dizer que é movida por certa força extensora e que deseja esticar ou pulverizar uma palavra. Essa palavra se move sob o peso de algumas consistências – da carne – e indicia um conjunto de perturbações: a carnificação do texto, o erotismo dos signos, a textualidade refratária à coagulação da textualidade. *Carnigrafia*, eis o que a tese tenta dizer. Para dizê-la, conta com um punhado de línguas: a língua de Francis Bacon, a língua de Ana Hatherly, a língua de Henri Michaux, a língua de Mira Schendel. Mais as línguas de Novalis, Roland Barthes, Tatsumi Hijikata, Herberto Helder, Hilda Hilst, Antonin Artaud, Ghérasim Luca, Anne Carson, Emil Cioran, Georges Bataille... Se, na esteira de Bataille, o espaço de uma tese deve hospedar as tarefas (e não os sentidos) dos conceitos, ao entregar esta tese a uma palavra, eu o faço mirando suas tarefas e buscando multiplicá-las. Dessa proliferação surgem outras: propagam-se, por exemplo, as ponderações sobre a textura, a gestualidade da escrita, e uma vontade de horizontalização passa a se impor. Numa tese que se quer ela própria carnigráfica, convém aumentar sempre a superfície de contato; por isso, a fragmentação em verbetes pareceu inevitável e levou a dois modos que se alternam e entremeiam: "Os aparentados da carne", ensaio dividido em três partes – a carne do corpo, a carne do signo, a carne da língua – e os quatro volumes de um dicionário carnigráfico, composto por um ecossistema de verbetes. Esses dois modos reciprocam, e é possível, até certo ponto, destrinchá-los: se o ensaio procura pensar a carne, ou farejá-la, aliando-se aos artistas e autores excitantes da pesquisa, os verbetes tentam espasmá-la, movendo-se sob o peso o peso dessas poéticas, tanto quanto de alguns temas e motivos, como a dança, o barroco, o jogo, a embriaguez, o desejo, o anagrama. Pretendi espalhar verbetes e motivos e autores e temas e imagens e conceitos para que tudo pontilhe a tese e aumente a sua extensão; perseguir, enfim, a carnigrafia, lançá-la de vários jeitos, tocá-la com várias línguas.

# Sumário


**1. dicionário carnigráfico, volume 1** **17**
**tese** **18**

**2. os aparentados da carne, parte I** **19**
**a carne do corpo** **20**

**3.dicionário carnigráfico, volume 2** **37**
**naco** **38**
**desejo** **40**
**aliás, (tu)** **42**
**nervo** **43**
**Meidosem** **44**
**um dicionário** **46**
**carne eólica** **47**
**sim** **49**
**irrigar** **50**
**coto** **52**
**carne da palavra, carne do silêncio** **53**

**4. os aparentados da carne, parte II** **55**
**a carne do signo** **56**

**5. dicionário carnigráfico, volume 3** **71**
**antes** **72**
**anagrama** **73**
**kokoro** **75**
**genealorgia** **76**
**fato** **77**
**esgarçar** **79**
**dente** **80**
**voz** **83**
**festim** **84**
**vértebra semântica** **85**
**pressentimento filológico** **87**
**carninhas** **88**
**pálpebra** **91**
**inferno** **92**

**6. os aparentados da carne, parte III** **93**
**a carne da língua** **94**

**7. dicionário carnigráfico, volume 4** **113**
**bola** **114**

**venerar** **115**
**canoa** **116**
**H** **117**
**tisana** **122**
**carne imensa da noite** **124**
**harpa eólica** **125**
**um** **126**
**todos os meus poros em fumo** **127**
**poética** **128**
**autobiografia de um verbete** **129**

**8. notas ao dicionário carnigráfico** **139**

**9. referências** **153**

# dicionário carnigráfico[8]
# [volume 1]

8 Os verbetes espalhados ao longo da tese podem ser vistos como os muitos dedos de uma mão profusa ou os muitos pelos de um veludo extenso. E está posto que são os vários ângulos dos quais me lanço para pegar uma palavra. Em todo caso, este dicionário foi dividido em quatro volumes. A ordem dos volumes e dos verbetes que os compõem não é desprezável. Tampouco são desprezáveis as notas apostas no final; não servem só como ancoragem, mas prolongam o dicionário. O (desajeitado) conjunto, cumprindo a (arbitrária) ordem em que foi planejado, tenta dizer, ecoando Henri Michaux: aqui vai uma tese tocável – não por membros mas por desejo de membros. Também ela, diga-se, é um cardume de gestos.

# TESE

Uma tese começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas as tarefas dos conceitos. A partir do momento em que não desse mais os conceitos mas as tarefas dos autores. Uma tese começa pela sanha de cumprir tarefas, pelo furor de lançá-las. Começa quase como algo que paira, quase sem começar, não fosse esta beleza: a dos começos. Uma tese começa como um amor começa, persegue como um amor persegue. Uma tese fareja como dizer o que pensa, enquanto nem entende o que pensa, pois só passa a entendê-lo quando uma forma ajuda. Uma forma tira uma tese para dançar. A tese concede e começa. O esforço de escrever e o esforço de pensar duelam, ensejam transfusões de forças, de elipses. Quem toca a música que dançam? Uma tese hospeda excitantes (como se hospedasse carrapatos) e é carregada por um obsessor (como se por um feitiço). Uma tese começa pelo feitiço. Começa. Quer os tempos de um vulcão, os ademanes de um veneno, um veneno a se infundir na polpa mansa de um vulcão. Quer umidade. Quer secretar, assombrar. Quer atirar-se ao chão como vidro, gravitar rente como poeira, esfacelar: uma tese entende que cortar é exercer a tirania de fazer tudo sentir. Quer alargar e conectar, dutos e o que vaza de dutos. Quer parecer um pano fino, muito fino, tão esgarçado quanto possível, mais buraco que fio, e encharcado (embebido de forças). Que extensão consigo neste pano? O quanto consigo suspendê-lo? Fazer com que não cubra, não pouse? Como irrigá-lo? Uma tese quer ser verso e anverso de um pano que se encharca, ou magma e encosta, bife e nervura, mofo e parede. Uma tese se insurge: contra o sólido, por exemplo. Não quer transigir com nenhum muro entre o veloz e o muito lento, a vontade e a hesitação, a asma e o atletismo, o disperso e o exato, o naco e a planície, o cósmico e o mucoso, o leito e a tábua de corte. Não quer transigir. Trança a volúpia fetichista de olhar muito de perto uma coisa e a volúpia maníaca de olhar muita coisa. Uma tese olha. Uma tese faz o que olha. E olha com força, amor e medo (como se olhasse um abismo). Uma tese é sempre um risco, nunca um pedido de desculpas; por isso, celebra o abismo que a seduz (ou nele cai de tanto rir). Uma tese não quer se haver com uma tese mas com uma frase: uma, depois outra, depois outra, depois outra. Uma tese quer muito a montoeira e gostaria de caber numa palavra. Uma palavra que recebesse este encontro de pesos: carne e grafia, dois corpos em movimento recíproco, presságios de mútua e alheia extensão. Uma tese quer uma palavra, que quer uma tese, que cede ao desejo de invocar e invocar e invocar até calar uma palavra. É o que quer uma tese – sim.

# os aparentados da carne
# [parte I]

## A CARNE DO CORPO

"A carne realmente fustigou todos os meus instintos."[9] Foi o que disse Francis Bacon. Também disse: "nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali, no lugar do animal."[10] De fato, para ele, a carne é um obsessor. Se me obrigassem a dar um título para tudo aquilo que Bacon pintou: *a vida das carnes*. Que carnes? A dos corpos ditos animados, sem dúvida. Mas também a paisagem é de carne. Não me refiro a uma carne que de súbito se oferece como paisagem, a exemplo de Louise Bourgeois (para quem aliás Bacon era o pintor entre os pintores) – surpreendida pela barriga mamilosa de uma fêmea, cadela ou vaca, em decúbito dorsal, ela vê uma paisagem; faz, daí, uma planície pontilhada de tetas.[11] Não, não assim: Bacon não traduz carne em paisagem. E não precisa olhar melhor. É a carne que assalta os olhos, assalta a paisagem, pondo a perigo sua substância, sua silhueta, sua eventual conformidade. A carne toma tudo, em tudo se inscreve: a paisagem é carne, a carne é paisagem, mesmo quando se tenta pintar a areia. Uma duna, por exemplo, queria ser duna, mas a carne assaltou o pincel, o pintor, a tinta, a tela e a própria índole arenosa de uma duna. Digo: há uma pintura em que vemos uma duna se esparramando para fora de um cubo; é uma duna de carne.[12] Também há uma pintura que começa pelo desejo de fazer "um pássaro pousando num campo" e termina em algo "que parece um açougue": um homem de rosto desfigurado segura um guarda-chuva, que comove pela fragilidade com que se opõe ao enorme corpo esfolado, avultando por trás, pendendo de cima, pendurado em cruz pelos braços (patas? asas?).[13]

Há mais. Há a sombra esfumaçada de um touro e há sombras tão carnosas quanto esfumaçadas. Há um homem cuja perna se enrosca no próprio corpo de que parte, abraçando-o ao modo do abraço de uma cobra e sua presa. Há um fundo mais rosa que a carne de um corpo indiscernível, mais rosa que a carne poeirenta da sombra desse corpo. Há uma mulher – com cara de homem, riso louco e seios estrábicos – cujo braço virou perna, depois escorreu, e no chão em que ela quase não pisa

9 Francis Bacon, em entrevista a Franck Maubert. Ver F. Maubert, 2010, p. 30.

10 Francis Bacon, em entrevista a David Sylvester. Ver D. Sylvester, 2007, p. 46.

11 Ver L. Bourgeois, 2000.

12 *Sand dune*, 1983. Doravante, quando houver alusão a trabalhos visuais de quaisquer artistas, incluirei notas de rodapé com estas informações: título, ano.

13 *Painting*, 1946. Quanto a essa tela, Bacon diz: "um dos quadros que pintei em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo. [...] Foi como se uma coisa, aparecida acidentalmente, tivesse ficado debaixo de outra que também por acaso veio logo depois." Ver D. Sylvester, op. cit., p. 11.

há uma sombra láctea. Há pescoços que gritam, joelhos penetráveis, corpo-nó, chão de carne, rosto-chaga e carne humana ao ponto para mal. Há corpos abertos, desossados, retorcidos, destrinchados, vértebras fugindo de carnes, carne contra carne e amantes enroscados como cortes empilhados no açougue.[14] Todas as figuras, aliás, poderiam estar suspensas por ganchos, lançadas sobre tábuas de madeira, e suas entranhas (carne mucosa em ebulição) despontam com frequência numa fresta ou num rasgo de luz cárnea. Nenhuma gordura; quanto ao osso, só aparece para fugir. Uma cabeça tem mais carne que osso? Em Bacon, sim.[15]

> É um instinto, uma intuição que me leva a pintar a carne do homem como se ela se espalhasse para fora do corpo, como se ela fosse sua própria sombra. Vejo-a dessa maneira. O instinto está misturado à vida. Tento aproximar o objeto o mais perto de mim e gosto desse confronto com a carne, essa verdadeira escoriação da vida em estado bruto.[16]

A carne não transige com o corpo, em suma. Bem ao contrário, verte-se para além dele, escorre e o assombra. (Convêm agora todas as tarefas a que responde uma sombra: alastrar-se, perseguir... O sol da tarde me agiganta no asfalto; ficarei aqui porque sou a sua sombra; etc.[17]) Em Bacon, a sombra não está só fora do corpo, pois é carne; a carne já não cabe no corpo, pois é sombra. Ao não se contentar com o perímetro que lhe foi designado, a carne desce enfim para assombrá-lo.

Na pintura que Bacon espera conseguir fazer, as imagens "se ergueriam de um rio de carnes"; as figuras "poderiam erguer-se, como se brotando de poças de carne".[18] Águas, dunas, sombras, quartos, móveis, pisos, roupas, corpos, gritos, tudo é carne. Estamos diante de uma tumorosa expansão, sim, como se uma metástase pudesse ser continental ou mesmo infinita. Mas a carne que se expande é uma carne informe:[19] mobilizada por fugas, rarefações, danças de consistências, não preenche, nem esmaga – excede, antes, e evade. As imagens e figuras feitas dessa

14 *Study of a Bull*, 1991; *Triptych August 1972*, 1972; *Portrait of Man Walking Down Steps*, 1972; *Still Life – Broken Statue and Shadow*, 1984; *Female Nude Standing in a Doorway*, 1972; *Second Version of Triptych 1944*, 1988; *Triptych – Studies of the Human Body*, 1979; *Triptych*, 1970; *Portrait of George Dyer Staring at Blind-Cord*, 1966; *Portrait of Man with Glasses III*, 1963; *Three Studies for a Crucifixion*, 1962; *Carcass of Meat and Bird of Prey*, 1980; *Three Figures and Portrait*, 1975; *Two Men Working in a Field*, 1971; e *Triptych*, 1967.

15 "O osso pertence ao rosto, e não à cabeça. Não existe cabeça de morto, segundo Bacon. A cabeça é desossada, mais que ossuda. No entanto, ela não é mole, mas firme. A cabeça é carne, e a máscara não é mortuária, mas um bloco de carne firme que se separa dos ossos [...]." G. Deleuze, 2007, p. 33.

16 Francis Bacon, em entrevista a Franck Maubert. Ver F. Maubert, op. cit., p. 31.

17 Robert Desnos, "O último poema": "Sonhei tanto contigo, / Caminhei tanto contigo, falei tanto, / Amei tanto a tua sombra, / Que já não me resta nada de ti. / Só me resta ser uma sombra entre as sombras, / Ser cem vezes mais sombra que a sombra, / Ser a sombra que virá e voltará a vir / Na tua vida ensolarada." R. Desnos, 2017, p. 391.

18 Francis Bacon, em entrevista a David Sylvester. Ver D. Sylvester, op. cit., p. 83.

19 A imagem de uma carne informe vem de O. Fontes Filho, 2007.

carne, longe de despertar uma emoção ou uma avaliação, invadem diretamente o sistema nervoso. Deflagram a sensação.

Quando Gilles Deleuze propõe uma lógica da sensação em Bacon, fala do corpo como carne e da carne como vianda; pensa a carne como força perturbadora de humanidade, como o que a arrasta para uma zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal. Para ele, a vianda não é a carne que se despediu da sensação, pois conserva as cores e os sofrimentos da carne viva. "Um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, mas também de invenção charmosa, de cor e de acrobacia."[20] Num corpo cujo estado primordial é o da vianda, diz Deleuze, os ossos e a carne deixam de se compor – passam a se confrontar.

> Sem dúvida, o corpo também tem ossos, mas os ossos são apenas estrutura espacial. Muitas vezes tem-se distinguido a carne dos ossos, e até os "aparentados da carne" dos "aparentados do osso". O corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar, os ossos como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura. [...] [O]s ossos são como aparelhos (carcaça), cuja carne é o acrobata.[21]

Deleuze aproxima Francis Bacon de Antonin Artaud, equiparando a Figura ao Corpo sem Órgãos, afinal "o corpo sem órgãos é carne e nervo",[22] e percorrível, portanto, pela sensação. "Todo o corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete, a cada instante, a imagem real ao corpo, para constituir a Figura."[23] A Figura de Bacon exorbita o figurativo, ou quase é o figurativo depois de estrebuchar. A Figura desponta conforme se dissipa; ela "se dissipou realizando a profecia: só serás areia, relva, poeira ou gota d'água..."[24] Acendedora da sensação, a Figura é um dos modos de abolir o figurativo; o outro modo (a abstração), veremos, não interessa a Bacon. É a Figura que ritma o seu pincel, e esse pincel se move para constituir, destituindo, a Figura. É preciso pontuar, enfim: por pouco, a Figura nem está no quadro – mas está muito.

Quero dizer que a Figura não é o figurativo mas *a brutalidade do fato*. Essa conhecida expressão de Bacon vem de um comentário seu quanto à diferença entre Henri Matisse e Pablo Picasso; para ele, em Matisse há lirismo e decoração de mais, realismo de menos. "Ele não tem a brutalidade do fato que existe em Picas-

20 G. Deleuze, 2007, p. 31.

21 Ibid., p. 29-31.

22 Ibid., p. 52.

23 Ibid., p. 27.

24 Ibid., p. 39.

so."[25] Bacon quer realismo, entende que a arte deve registrar, isto é, expor a crueza brutal do fato.[26] É também por isso que despreza a abstração; julga-a decorativa, mental, limitada à estetização do fato, de que se mantém distante, resguardada. O mesmo motivo desse desprezo de Bacon também explica, para ele, o gosto de tanta gente: não se pode ser cruel na abstração, afinal.[27] A arte abstrata pode gerar uma reflexão – mas, para esse pintor, não toca os nervos. A arte figurativa, imbuída da tediosa narratividade que lhe é própria, pode gerar uma emoção – mas tampouco os toca.[28] O pincel nervoso de Bacon se esquiva desses dois indesejados caminhos: obcecado em "refazer determinada coisa para que ela fique mais clara, exata e violenta",[29] oferece um fato brutal, ou seja, uma Figura que não só repele interpretações, como se antecipa à condensação de qualquer sentimento. Rapidamente, antes que dê tempo de o espectador raciocinar ou se comover, a Figura invade os seus nervos, enfiando-lhes goela abaixo o (tão súbito quanto custoso) nascer da sensação.

"Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre", a Figura parece perguntar, com Gilles Deleuze e Félix Guattari.[30] "O corpo humano é uma pilha eléctrica / cujas descargas foram reprimidas e castradas".[31] A Figura parece ecoar Antonin Artaud – extática e supliciada, quer liberar essas descargas. O corpo sem órgãos, sob a lógica da sensação, só faz afirmar: contra o figurativo pela Figura, contra a ordem pela carne, contra tudo pelo nervo, contra a boca pelo grito e pelo grito contra o horror.

> Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,
> então o terão libertado dos seus automatismos
> e devolvido sua verdadeira liberdade.
>
> Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas
> como no delírio dos bailes populares
> e esse avesso será
> seu verdadeiro lugar.[32]

25 Francis Bacon, em entrevista a David Sylvester. Ver D. Sylvester, op. cit., p. 182.

26 Ver D. Kuspit, 1975.

27 Ver D. Sylvester, op. cit.

28 Diz Bacon: "Não é que queira evitar [uma interpretação narrativa], mas gostaria muitíssimo de fazer aquela coisa que [Paul] Valéry disse: *proporcionar emoções sem o tédio da comunicação*. E no instante em que entra uma história, o tédio toma conta de você." Ver D. Sylvester, op. cit., p. 65.

29 Francis Bacon, em entrevista a David Sylvester. Ver ibid., p. 59-60.

30 G. Deleuze e F. Guattari, 2012a, p. 13.

31 A. Artaud, 1997, p. 140.

32 Id., 1986, p. 161-162.

Sem dúvida, o corpo também tem olhos, mesmo que eles não se acomodem no lugar esperado. "A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...)."[33] Sim, a pintura multiplica os olhos de que já dispomos, de que já dispõe, e ainda experimenta outros níveis de transtorno: por exemplo, o divórcio entre a órbita e o olhar. Como lembra Anne Carson, Bacon se obcecou por um autorretrato de Rembrandt em que os olhos prescindem de globos oculares. Carson acha que esses olhos desorbitados veem, ainda que *ver* tenha sido bastante revolvido.

> Não são olhos cegos. Estão ocupados com um ato de ver enérgico, mas não se trata de um olhar organizado do jeito habitual. A visão parece entrar nos olhos de Rembrandt por trás. E o que esse olhar emana em direção a nós é um profundo silêncio.[34]

Mesmo desprovidos de suas cavidades, aqueles olhos veem, e talvez o façam menos como olhos do que como ventosas. Bacon "quer nos fazer ver algo para o qual ainda não temos olhos",[35] para o qual só temos desejo de olhos. E é provável que, antes de nos *fazer ver*, ele queira nos *ensinar a ver*; é bem provável, portanto, que queira nos ensinar a fabricar ventosas. Só então poderemos encarar o que ele nos mostra: quando soubermos que *ver* tem de ser assim: aderindo, pressionando.

Fazer ver e ensinar a ver são modos que Bacon encontrou de espasmar um outro ato, não menos palpável, nem menos dilacerante – ser olhado. "O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim": Bacon se diz obcecado por esse verso de Ésquilo.[36] É mesmo obcecante. Convém pô-lo em contato com um momento de *Autobiografia do vermelho*, o romance em versos no qual Anne Carson imagina uma história de amor entre Héracles, o herói da mitologia grega, e Gerião, o monstro vermelho por ele derrotado. Eis o contexto: muito tempo depois do amor, eles se reencontram, por acaso; Héracles está namorando Ancash, isto é, outro rapaz; há ainda mil cabos invisíveis de alta tensão entre os antigos amantes; e Gerião ferve, ou quase. "O olhar de Héracles / sobre ele era como uma língua de ouro. Magma subindo."[37] Vizinho do fogo,[38] Gerião parece ter

33 G. Deleuze, 2007, p. 58.

34 A. Carson, 2023, p. 169-170.

35 Ibid., p. 161.

36 Franck Maubert escreve a seguinte nota de abertura às suas *Conversas com Francis Bacon*: "Após ter consultado diversas traduções da *Oréstia* de Ésquilo, trilogia da qual *Eumênides* faz parte, não consegui encontrar esta frase tal como citada por Bacon: 'O cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim'. Ele a mencionou para mim em diversas ocasiões, em francês, apropriando-se dela. Às vezes, pergunto-me se não se trata de uma tradução do próprio Bacon, mais forte que a formulação que costumamos encontrar para esse verso das *Eumênides*: 'O cheiro do sangue humano me sorri.'" F. Maubert, op. cit., p. 8.

37 A. Carson, 2021, p. 134.

38 "Somos seres incríveis, / Gerião está pensando. Somos vizinhos do fogo." Ibid., p. 181.

conseguido aguentar a temperatura e desviar o seu olhar; no entanto, o "esforço que lhe custou arrancar-se / do olhar de Héracles / poderia ter sido medido na escala criada por Richter".[39] Olhar de volta é quase uma escolha, mas nada se pode fazer quanto ao que criam, em seus espessos trajetos, esses olhos vindos de fora, indispostos a piscar.

"Os olhos humanos não suportam nem o Sol nem o coito, nem o cadáver, nem a escuridão, embora com reações diferentes", segundo Georges Bataille.[40] Sob o olhar vidrado do cheiro do sangue humano, Bacon, em resposta, parece carnificar tudo aquilo que os olhos não suportam, tornando tudo ainda menos suportável, forçando novos olhos, exigindo ser olhado menos por olhos do que por um desejo – o desejo de olhos ativos como ventosas. Na esteira de Bataille,[41] Bacon só se interessa pelo que ameaça a estabilidade da visão, pelo que faz desmoronar aquela calma domiciliada de quem tem uma pálpebra a que recorrer. Bacon e Bataille se interessam justamente pelo que incide sobre o olho a ponto de ele se esquecer de sua pálpebra. O sacrifício é um exemplo disso.

> É geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado.[42]

As forças que Bacon conjura com suas tintas trazem esse jorro vertiginoso do sacrifício. E, aqui, não se trata apenas de sacrificar o tema, gesto que Bataille percebe em Édouard Manet.[43] Bacon está um tanto mais afogado na lógica sacrificial; empilha, quadro a quadro, todo um feixe de sacrifícios: do tema, sim, e da carne, da Figura, da tela, do olho, da tinta... Tudo em nome da pletora infinita que ele parece perseguir (ou da pletora infinita que parece persegui-lo, sem jamais desviar seus olhos). Diga-se, contudo: não há nunca uma carne apodrecida, não há nenhum movimento corrosivo: o que Bacon pinta é uma dilaceração eufórica, a própria festa dos excrementos.[44]

---

39 Ibid., p. 134-135.

40 G. Bataille, 2007, p. 50.

41 Eu nunca tinha visto um exemplar mais sujo e gasto d'*A experiência interior*, de Bataille, do que o meu – até visitar uma retrospectiva de Bacon no Centro Georges Pompidou, em janeiro de 2020, quando, através de uma caixa rasa de acrílico, vi.

42 G. Bataille, 2013b, p. 115.

43 Segundo Bataille em seu ensaio dedicado ao pintor, Manet destrói – ultrapassa – o tema. Mas, ao pintar a recusa do tema, ele não o negligencia. O que ocorre entre a pintura e o seu tema é análogo ao que ocorre entre o rito do sacrifício e a sua vítima: a ultrapassagem do tema, em Manet, acontece "como no sacrifício, em que se altera, se destrói a vítima, mata-a até, *mas sem negligenciá-la*." G. Bataille, 2020, p. 63, grifo do autor.

44 Vem a calhar esta colocação de Milan Kundera: "Queremos falar de seu desespero? Que seja, mas, logo ele

> Toda a série de espasmos em Bacon é deste tipo, amor, vômito, excremento; sempre o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos para se juntar à grande superfície plana, à estrutura material. Bacon disse muitas vezes que a sombra, no domínio das Figuras, tinha tanta presença quanto o corpo; mas a sombra só adquire esta presença porque escapa do corpo, ela é o corpo que escapou por um ponto localizado no contorno. E o grito, o grito de Bacon, é a operação pela qual o corpo inteiro escapa pela boca. Todos os impulsos do corpo.[45]

Esse corpo-sombra está sempre em vias de escapar – pela boca, "o corpo escapa como que por uma artéria".[46] Ou escapa "pelo ânus ou pelo ventre, pela garganta, pela área redonda da pia, ou pela ponta do guarda-chuva."[47] O verbo correspondente a esse escape: descer. Esse movimento, mesmo tensionado e multidirecional, é afinal o de uma carne que desce.

O corpo escapa, então. Ou *acontece*, por espasmos. "Homem não conforme a carne", diria Henri Michaux, que também se obcecou pela carne como entornadura e rota de fuga. Os movimentos desse *homem não conforme a carne* recusam não a carne mas a conformidade – a conformidade da substância-homem, nascida de algum casamento entre matéria e forma. Feita a recusa, se ainda há homem, é homem "pelo vazio e o mal e as chamas intestinas / e as bufadas e as descargas nervosas", é homem "não pelo abdômen e as placas traseiras / mas pelas suas correntes, sua fraqueza que remete aos choques"; homem que é "quermesse em si dos movimentos dos outros".[48] Outros homens, sim, e ainda outras inclassificáveis criaturas, como os inarticulados, esfolados, elásticos Meidosems. "De uma bruma a uma carne, infinitas as passagens em país meidosem..."[49]

Os trabalhos de Michaux muitas vezes trazem à tona o interesse do autor por monstros, bichos, figuras inumanas e inacabadas. "O poeta mostra a sua humanidade por vias próprias, que frequentemente são inumanidade", como diz.[50] Nessa fauna (a que também pertencem signos), os Meidosems emblemam a possibilidade de uma criatura que "estende a superfície do seu corpo para se reencontrar";

---

explica, no seu caso trata-se de um 'alegre desespero'." O próprio Bacon: "[minha pintura] está preocupada com a minha psique, está preocupada com o meu tipo – vou colocar a coisa de modo mais divertido –, com o meu desespero euforizante." Ver, respectivamente: M. Kundera, 2013, p. 16; D. Sylvester, op. cit., p. 83.

45 G. Deleuze, 2007, p. 24, grifo do autor.

46 Ibid., p. 35.

47 Ibid., p. 56.

48 Remeto à tradução de Luciana Pereira Sobrinho do poema "Mouvements", que se encontra em sua dissertação. Todas as citações do parágrafo vêm daí. Ver L. Sobrinho, 2009, p. 120.

49 H. Michaux, 2022, n.p. *Portrait des Meidosems* foi publicado por Michaux em 1949, mas um ano antes ele publicou uma edição não comercial, ilustrada, com tiragem limitada. Podemos conferir as litografias dessa edição no site do MoMA: https://mo.ma/3NZlfB4. Acesso em 01 dez. 2023.

50 H. Michaux, 2009, p. 61.

um ser vago e débil, sem rosto e quase sem osso, quase todo carne, e que não anda, não gosta de chão: escala, mas como que escorrendo.[51]

> Hoje é a tarde de descanso das Meidosêmeas. Elas sobem nas árvores. Não pelos galhos, mas pela seiva.
>
> A pouca forma fixa que tinham, mortas de cansaço, vão perdê-la nos ramos, nas folhas e liquens e nos pedúnculos.
>
> Ascensão bêbada, suave como sabão penetrando no sebo. Rápido nas plantinhas, lentamente nos velhos álamos. Suavemente nas flores. Sob a ínfima porém forte inalação das trombas de borboletas, elas não se mexem mais.[52]

As Meidosêmeas perdem sua (pouca) forma fixa como se perde uma moeda na rua ou uma chave na bolsa – nos ramos, nas folhas, nos liquens, nos pedúnculos. Um pedaço de forma passa a se confundir com uma gota ou um inseto. E as velocidades? Tão instáveis quanto a forma: os Meidosems e as Meidosêmeas se movem contra a constância tanto da forma quanto da velocidade; não é só a agilidade que conduz ao inacabamento e tocaia a fixidez. Pelo menos é o que afirmam Deleuze e Guattari.

> Você é longitude e latitude, um conjunto de velocidades e lentidões entre partículas não formadas, um conjunto de afectos não subjetivados. Você tem a individuação de um dia, de uma estação, de um ano, de uma vida (independentemente da duração); de um clima, de um vento, de uma neblina, de um enxame, de uma matilha (independentemente da regularidade). Ou pelo menos você pode tê-la, pode consegui-la.[53]

Modular é a sina desses "enormes símios filamentosos". Seus corpos modulam formas, densidades, atos, velocidades. Modulam estados, humores e temperaturas. Revolvem tudo: às vezes devagar, às vezes fundo. Estiram-se, dobram-se, descansam e sofrem. São lassos, são rijos; são frouxos e atados. São "revérberos cambiantes". Podem ser uma esponja ou "trinta e quatro lanças emaranhadas" – um amontoado fortuito e provisório de coisas: uma criatura. Tudo quanto é forma, tudo quanto é tempo, tudo quanto é rastro, tudo, tudo está a postos para obedecer à tarefa de convergir nessa criatura, apertando-se no mesmo "nó indivisível" onde cabem laços, cascatas e foguetes.[54] Nó que também é feito de som.

> Em seu corpo espartilhado para sentir o ressonante, tensionado para um mundo onde mesmo o suor é sonoro, ele procura o drama viajante que sem trégua circula em torno dele e de todos seus irmãos Meidosems inquietos e que não sabem o que apreender.[55]

51 Id., 2022, n.p.

52 Ibid., n.p.

53 G. Deleuze e F. Guattari, 2012b, p. 51-52.

54 H. Michaux, 2022, n.p., todas as citações.

55 Ibid., n.p.

Nem teriam tempo de apreender o que quer que fosse, pulando como pulam de existência em existência. Ser Meidosem, afinal, é se metamorfosear, e são insuspeitos os destinos: ele pode transmutar-se em fissuras, por exemplo. Nisso, Meidosems são como traços, criaturas menos raras na fauna de Michaux, e que assumem incontáveis formas. Só existe, aliás, *uma* constância em toda essa poética: a alergia dos traços à estase. A bem da verdade, tudo em Michaux é alérgico à estase – traços, manchas e signos, claro, e mesmo letras, versos, palavras.

ocelos
infinitos ocelos que pululam
entrego-me aos ocelos
às ínfimas farpas, às volutas
dobro-me às mil dobras que me dobram, me desdobram
que, traiçoeiramente, vertiginosamente, me desfiam
deixo, tiritando, tocarem as campainhas intermináveis
que sem cessar me chamam para nada

infinito
infinito que no corpo me labora
e ri do meu finito
que em estremecimentos ilusórios e recessivamente
transforma o meu finito em pó
infinito que me estende
e, sem esforço e sem espectáculo,
despoja-me do que possuo[56]

Tudo se movimenta como um corpo pode se movimentar, e, quanto a corpos, Michaux não os desenha mas os faz. ("Um outro está saindo do meu corpo bruscamente como quando rabiscamos",[57] ele quase poderia dizer.) Os desenhos feitos sob o uso da mescalina são os corpos da estirpe mais nervosa: turbilhonam linhas e garranchos e se encontram o mais perto a que uma caneta nanquim poderia chegar do resultado – ou da execução – de uma eletroneuromiografia. Mesmo quem nunca verificou uma imagem desse exame pode afirmar que aqueles fiapos gráficos parecem uma tradução percussiva de movimentos nervosos. Isso para não falar no quanto parecem nervos, mesmo, nervos desfiados, talvez vencidos. É um feito: traduzir ritmicamente o que recebe um nervo e, ao mesmo tempo, alcançar a versão mais nervosa de gestos hesitantes entre a palavra, o traço e o desenho.[58]

56 H. Michaux, 1999, p. 246-247. Trata-se de uma tradução portuguesa do poema "Paix dans les brisements", publicado em livro homônimo. Esse livro integra a série de experimentações sob o uso da mescalina, que vacilam entre traçar ferozmente (sob o efeito da droga) e descrever poeticamente (esse efeito).

57 T. Hijikata, *Dançarina doente*, citado por K. Uno, 2018, p. 92.

58 Descrevo desenhos do livro Misérable miracle.

Outro feito: criar uma nova dimensão da fúria. É Maurice Blanchot quem sublinha, ecoando ponderações do próprio Michaux, a importância da fúria em suas criações, cuja "construção é vertiginosa, instantânea, uma espécie de catarata, um acesso tão poderoso que num momento triunfa sobre a nulidade de seus próprios meios."[59] E Emil Cioran ressalta um "fetichismo do ínfimo, da nuança imperceptível".[60] Essas intensidades não se opõem em Michaux porque ele as aperta num mesmo nó indivisível.

> Enquanto nossas contradições e nossas incompatibilidades nos escravizam e nos paralisam com o tempo, ele conseguiu se tornar senhor das suas, sem escorregar para a sabedoria, sem se afundar nela.[61]

Cioran, inclusive, também aponta a vertigem observada por Blanchot (e quem não a vê?), mas enfatiza que o "segredo da atitude" de Michaux é chegar a essa vertigem pelo aprofundamento;[62] talvez – eu continuaria – pela vontade de dar uma resposta suficientemente furiosa, suficientemente miúda, às tarefas dessa dimensão da fúria que ele próprio inaugura. Michaux consegue o impossível: mover suas criações entre o pintar, o escrever, o riscar, o desenhar e o traçar, ritmado por uma fúria que não doma e vidrado num ponto ínfimo que não dilata.

Alguns traços parecem corpos só de pernas que querem se libertar da página para correr e enfim dançar. Embora não consigam fugir do papel, eles não estão parados. Nossos olhos que o digam. E cada traço demonstra um jeito que a tinta e a folha têm de se enlaçar: às vezes a tinta entra na folha como a pedra de gelo recém-posta na água quente, às vezes a folha recebe a tinta como a pele o bisturi.[63] Tantos enlaces só poderiam mesmo dar nisto: "não há mais branco, ele esgotou o branco, matou-o."[64] Em todo caso, há erotismo. E até agora ele expõe ao menos duas de suas feições: coalescência, incisão.

(É sempre um corpo que risca, é sempre corpóreo o riscar. Nem sempre, todavia, o gesto é erótico: os traços podem surgir na página pulando em flocos, ao modo de qualquer matéria que pula numa tábua de cozinha logo após uma mão tê-la esfregado nas lâminas de um ralador; e podem afundar na página com a alegria claudicante do desenho que um menino esboça na neve com seu mijo.[65])

59 M. Blanchot, 2010, p. 173.

60 E. Cioran, 2011, p. 116.

61 Ibid., p. 121.

62 Ibid., p. 116.

63 Pinturas sem título de 1955, 1959-1960 e 1944.

64 E. Cioran, 2011, p. 116.

65 Pinturas sem título de 1954 e 1980.

Para recapitular, então, há mão, fúria, erotismo, infusão. Dizem haver também algo como uma pulsão mística. Ana Hatherly comenta o parentesco detectável entre os seus trabalhos e os de Michaux: "pertencemos a uma mesma família".[66] Ambos se interessam em exorbitar o signo, inflamar a leitura, esticar ou esfarelar a palavra até a mancha, praticar uma escrita disposta a quase tudo e subitamente indisposta quando lhe pedem para carregar o fardo semântico da linguagem. Hatherly, no entanto, diz se afastar de Michaux quanto ao modo de buscar essas experimentações; enquanto ele dialoga com o surrealismo, busca o automatismo da droga, parte do "alheamento do real" para criar, ela vem "só de dentro, um outro dentro diferente do dele", um dentro que responde a "uma meditação sobre a escrita e o ato criador".[67] Cioran (que, por sinal, Hatherly também inclui em sua família, como um "primo rigoroso"[68]) detalha o que há de místico em Michaux.

> Os místicos não desejam mergulhar em Deus, mas ultrapassá-lo, arrebatados que são por qualquer coisa de longínquo, por uma volúpia do último que encontramos em todos aqueles que o transe visitou e absorveu. Michaux se assemelha aos místicos por suas "borrascas interiores", por sua vontade de abordar o inconcebível, de violá-lo, de fazê-lo explodir, de ir além, sem nunca parar, sem recuar ante nenhum perigo. Não tendo nem a sorte nem o azar de se fixar no absoluto, se inventa abismos, suscita sempre novos, mergulha neles e os descreve.[69]

Não é oportuno endossar Hatherly e atribuir às experimentações de Michaux o selo de automáticas.[70] Muito menos subscrever esta palavra: alheamento. Cadê o peso do corpo, a custosa captação dos movimentos dos nervos, ou árdua tradução de sua dança? Por mais força que tenha a leitura de Cioran, ainda soa insuficiente aproximar esse artista dos místicos. Para chegar a um sismograma mais preciso de Michaux, urge auscultar os seus movimentos.

> Movimentos de esquartejamento e de exasperação interior mais que movimentos
> [da marcha
> movimentos de explosão, de recusa, de estiramento em todos os sentidos
> de atrações doentias, de vontades impossíveis
> de satisfação da carne tocada na nuca
> Movimentos sem cabeça[71]

66 Ana Hatherly, em entrevista a Ana Marques Gastão. In A. Hatherly, 2005, p. 120.

67 Ibid.

68 Ibid., p. 139.

69 E. Cioran, 2011, p. 120.

70 O próprio artista afirma não haver sequer duas linhas de escrita automática no seu trabalho – e se recusa a participar de uma antologia surrealista organizada por André Breton. Ver introdução de Ricardo Corona à sua tradução de *Retrato dos Meidosems*, in H. Michaux, 2022, p. 4-5.

71 H. Michaux, "Mouvements", citado e traduzido por L. Sobrinho, op. cit., p. 122.

As vertigens poéticas, gráficas e visuais de Michaux talvez se aparentem ao que Bataille chamou de *experiência interior*: não apenas desejada e perseguida, essa experiência acomete (como uma doença acomete), incide (como uma tempestade incide). E não tem saída. Ou tem: o êxtase – que pode até ser a saída (a harmonia), mas, se o for, não é por isso menos dilacerante.[72] Nessa experiência sobretudo extática, nessa "denúncia da trégua",[73] o que conta é uma disponibilidade quase atlética aos estados dilacerantes, à insuportável força do impossível. "*Subordinar-nos ao* POSSÍVEL *é nos deixar banir do mundo soberano das estrelas, dos ventos, dos vulcões*", adverte Bataille.[74] Portanto: "DEIXA O POSSÍVEL PARA AQUELES QUE GOSTAM DELE".[75] Nessa experiência, dentro não é bem dentro, e dentro decerto não é místico. Quanto a Deus,

> Deus difere do desconhecido pelo fato de que uma emoção profunda, vinda das profundezas da infância, liga-se imediatamente em nós à sua evocação. O desconhecido, ao contrário, deixa-nos frios, não se faz amar antes de derrubar todas as coisas em nós como um vento violento.[76]

A experiência interior, "como a borrasca e o caos jamais ordenado",[77] parece que só "quer a liberdade de humor, a de um cavalo nunca montado".[78] Ela se atira ao desconhecido como a um abismo, quer "se tornar presa do desconhecido."[79] O abismo parece uma charmosa armadilha de caça, uma piscina aquecida ou um buraco negro. A experiência diz sim – mas não dá tempo de dizê-lo. E parece um fósforo, já que só pode cumprir sua tarefa enquanto queima. Se Michaux tenta um "signo não como se copia / mas como se pilota / ou [...] como se é pilotado"[80], Bataille afirma arrastar como um fardo a escrita desse livro, dessa experiência que diz sim: "*sou agido*".[81] A experiência interior, afinal, é um ato que aglutina *agir* e *ser agido* – enlaçam-se nela esses dois reagentes que se tornam mutuamente acendedores e inflamáveis, um estremecendo o outro, ambos a se consumir de igual para igual e nunca parando (algo os para: é o fim súbito, sincronizado, dos dois pavios).

72 Ver G. Bataille, 2016.

73 Ibid., p. 79.

74 Ibid., p. 229, grifo do autor.

75 Ibid., p. 231.

76 Ibid., p. 35.

77 H. Michaux, "Mouvements", citado e traduzido por L. Sobrinho, op. cit., p. 120.

78 G. Bataille, 2016, p. 55.

79 Ibid., p. 53-54.

80 H. Michaux, "Mouvements", citado e traduzido por L. Sobrinho, op. cit., p. 125. Tradução ligeiramente modificada.

81 G. Bataille, 2016, p. 95, grifo do autor.

Vibrado por um movimento análogo ao dessa experiência, Tatsumi Hijikata relata "a sensação de ser dançado por alguém".[82] Tanto em Michaux e Bataille (*ser pilotado, agido*) quanto em Hijikata (*ser dançado*), não há contradição entre *mover* – corpo, signo, linguagem... – e *mover-se sob o peso de* – corpos, signos, linguagens, sombras, luzes, texturas, matérias, bichos ou forças imperscrutáveis.

> O corpo é constantemente invadido pelos outros e perde seus contornos, penetrado e devorado pela luz, pelo vapor, pela sombra, pelos medicamentos, pelos insetos, pelos animais, pela fumaça, pelos fantasmas, pelo tatame, pela divisória de papel (*shōji*), pelos doces. E todos penetrando-se uns aos outros.[83]

É assim que Kuniichi Uno resume o gesto tão acendedor quanto inflamável de Hijikata, gesto de uma carne imensa, esburacada. ("Será que eu me mexeria indefinidamente tal qual um ser sem ossos que perseguia um estado de esburacamento?"[84]) Essa carne dança e é dançada, invade e é invadida, devora e é devorada, olha e é olhada... "Olhar a carne é ser olhado pela carne. Dançar é ser dançado (se fazer dançar). Antes que eu me jogue no mundo, é o mundo que se joga em mim."[85] Pavios fatalmente abraçados, sempre e de novo; agora, dançando o fim, talvez.

Seja como for, ocorre-me que os signos e os traços de Michaux, bem como os seus Meidosems, poderiam ter sido coreografados por Hijikata, para quem a carne, a linguagem e a dança constituíam perturbações trançadas. Se a dança, como diz Kuniichi Uno, difere da arquitetura, da pintura e da literatura porque "dificilmente será fixada e conservada, e será dirigida apenas por uma 'sugestão efêmera'",[86] as manchas, as figuras e os signos de Michaux não se movem senão dançando.[87] E a dança, em Hijikata, não é senão gesto de carne – executado, talvez, não por membros mas por desejo de membros. Quanto a esse gesto, Éden Peretta sugere que se trata de

> uma experiência profunda da fricção entre a velocidade e a direção, entre o espaço e o tempo internos. A sua expressividade [...] não provém de uma vontade pessoal e subjetiva, mas de uma secreção, que resulta da fricção ou do colapso dessas categorias no interior do corpo.[88]

82 T. Hijikata, *Dançarina doente*, citado por K. Uno, op. cit., p. 53.

83 K. Uno, op. cit., p. 53-54.

84 T. Hijikata, *Dançarina doente*, citado por K. Uno, op. cit., p. 215.

85 K. Uno, op. cit., p. 194-195.

86 Ibid., p. 35.

87 Sublinho esta passagem da entrevista que Michaux concede a John Ashbery em 1961: "Ambas [a poesia e a pintura] pretendem expressar uma música. Mas a poesia trata também de expressar uma verdade não lógica; uma verdade diferente da que se lê nos livros. A pintura é distinta; não tem nada que ver com a verdade. Nos quadros, crio ritmos, como se dançasse. Isso não é uma verdade." A entrevista foi traduzida para o português por Helena Bento e encontra-se disponível na revista digital *enfermaria 6*, no link: https://bit.ly/2Jihatg. Acesso em 01 dez. 2023.

88 E. Peretta, 2014, p. 98.

Diferentemente do que se costuma afirmar, Hijikata não *criou* uma dança, mas a *secretou*.[89] Essa dança, o butô, talvez seja uma pesquisa, na carne, de um corpo que range e sofre e rasteja, e de como se movimenta esse corpo, e do quanto custa se movimentar. "O butô consiste em talvez dançar uma vida comportando um vazio. É uma carne que comporta o vazio."[90] O butô depende da carne de um corpo – e afirma, a cada gesto, o investimento erótico de um carnoso dançarino, para quem "[o] material tem que ser um amante".[91] É evidente que o erotismo dessa dança não concerne a corpos contra corpos, mas a um corpo contra o chão, mais gestos contra nervos, mais desejo de membros contra o ar. O erotismo do butô concerne a um corpo que aprende, desviando, a se esfregar: ele se move como se caísse, como se roçasse a queda, e precisa a todo momento plasmar o chão em que pisa, a matéria que toca, para poder, em seguida, prescindir de pisar e de tocar.

(O outro dançarino a secretar essa dança foi Kazuo Ohno, para quem dançar é responder ao som das entranhas.[92]

> Escuto um som que vem das entranhas. Uma música, como uma sinfonia, está sendo executada dentro das entranhas. As entranhas tocam. Até as pedras, até as pedras podem tocar uma sinfonia. As pedras também têm entranhas, sabiam? E arrastando as vísceras, arrancando-as, elas tocam. Sinfonia visceral.[93]

As entranhas tocam, sim, e para tentar a dança ou a linguagem convém ouvi-las. Menos do que funcionárias de um aparelho perfeitamente funcional, as entranhas são carne. Carne-música, em modo fervente, que *sabe* ebulir.)

Para Hijikata, que concebeu uma *Revolta da carne*, impunha-se uma perturbação da ordem do corpo e da dança (ou "antidança", irmanada a uma "antitécnica"), mas também da linguagem.[94] Nessa poética, Uno afirma, "[o] que importava era como reviver e redescobrir uma carne que estivesse aberta como a linguagem que, simultaneamente, ele forjava."[95] Hijikata persegue, então, um nó: uma carne-lingua-

89 Lembro de um comentário de Virginia Woolf sobre a concepção de *Mrs. Dalloway*: "a ideia começou, como começa a ostra ou o caracol, a secretar uma casa própria. E assim procedeu sem nenhum rumo consciente." V. Woolf, 2013, p. 7.

90 N. Gōda, *Hijikata Butō notes*, citado por K. Uno, op. cit., p. 117.

91 T. Hijikata, "Inner Material", citado por E. Peretta, op. cit., p. 96.

92 Quanto à gênese do butô e aos papéis que desempenharam Hijikata e Ohno nessa gênese, ver E. Peretta, op. cit. Quanto a Hijikata, mais especificamente, e ao butô, também, ver: A. Frant, 2020; M. Machado, 2021.

93 K. Ohno, 2016, p. 114.

94 A dança *Revolta da carne*, segundo Kuniichi Uno, "parecia um festival orgiástico, caótico e experimental, desempenhado apenas por Hijikata, mas com um número considerável de adereços e animais". Uno também aponta que "[p]ara a revolução concebida por Hijikata, a carne era a causa e o propósito [...]." Ainda sobre essa dança: "ações e expressões que são uma antidança e uma antitécnica". Ver, respectivamente: K. Uno, op. cit., p. 118; ibid., p. 31; ibid., p. 130.

95 Ibid., p. 31-32.

gem-dança totalmente refratária à mínima discernibilidade entre os três termos; nó indivisível, aparentado de um Meidosem. ("Todo erupção, se o escutassem, mas é um nó indivisível."[96]) Na sinopse de uma coreografia, escrita no início de sua carreira, o dançarino detalha como a carne ritmaria todo o seu trabalho.

> Nesta demonstração de dança que se desenrolará num estado para ser observado pela carne, a densidade dada pelo exterior como movimento será totalmente excluída da superfície da dança. Esta demonstração estará reduzida à carne bruta que aparece quando esquecemos o endereço e o nome aos quais um indivíduo está ligado. O importante não é aquilo que fazemos, mas aquilo que nos motivamos a fazer, ou seja, a carne na qual se lança o mundo. Essa peça não comanda a carne, mas tenta fabricar a carne.[97]

O fato é que Hijikata pensa e forja a carne, como a linguagem, sob o signo da violência e do erotismo, na vizinhança de Bataille.[98] A carne se constitui, aqui, como coisa viva insurgente, insubmissa aos contornos de um corpo, de uma humanidade, de uma coreografia; no limite, como ferida aberta da civilização. Na dança secretada por Hijikata, a carne recusa-se a ser compacta, e, se remetesse a alguma forma, seria àquela sombra de Bacon. ("Saía do interior do meu corpo uma coisa como uma falésia que se instalou sobre o solo como uma sombra imensa. Eu andava sob esta falésia em zigue-zague deslizando."[99]) Quem dança talvez seja mesmo uma sombra supliciada, mancha cárnea que procura, como no amor e no sacrifício,[100] hospedar o jorro da vida – minorando-o – e a vertigem da morte – ralentando-a.

> O que o ato de amor e o sacrifício revelam é *a carne*. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos. O mesmo se dá com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos cujos jogos cegos prosseguem além da vontade refletida dos amantes. A essa vontade refletida, sucedem os movimentos animais desses órgãos inchados de sangue. Uma violência, que a razão não controla mais, anima esses órgãos, tensiona-os até a explosão e, de repente, é a alegria dos corações de ceder ao excesso dessa tempestade. O movimento da *carne* excede um limite na ausência da vontade. *A carne* é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência.[101]

A carne é nosso excesso e rota de fuga da decência. À carne não se pode lançar nenhuma tampa suficientemente encaixável, mas mesmo assim a vida ordenada

96 H. Michaux, 2022, n.p.

97 T. Hijikata, citado por K. Uno, op. cit., p. 39.

98 Ver "Gênese de Hijikata", seção em que Uno se dedica a mapear os intercessores do dançarino – entre os quais se incluem, por exemplo, Jean Genet, Marquês de Sade e Georges Bataille. In K. Uno, op. cit., p. 29-38.

99 T. Hijikata, *Dançarina doente*, citado por K. Uno, op. cit., p. 216.

100 Cabe informar, por sinal, que Hijikata botou em cena o sacrifício de uma galinha, estrangulada nas coxas de um dançarino. Ver K. Uno, op. cit., p. 236-239.

101 G. Bataille, 2013b, p. 116, grifos do autor.

enfileira uma sucessão de tentativas, e a obscenidade é o acesso pelo qual passamos para recusá-las. "A obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme à posse de si, à posse da individualidade duradoura e afirmada."[102] No amor e no sacrifício, ambos obscenos, o venerável é uma carne aberta; no amor, também é uma carne aberta que venera. Aliás, a carne é o território onde podem se confundir as posições – sacrificantes, vítimas, deuses,[103] tanto faz.

("Os deuses para quem sacrificamos são eles próprios sacrifícios, lágrimas choradas até morrer",[104] a propósito.)

Ainda assim, repito, é venerável a carne. E, embora nem sempre consigamos adorá-la com o empenho que ela demanda, talvez por não termos perdido ainda o bastante, sabemos adorar o seu poder de sedar por um momento a eloquência da vida humana, às vezes tão conforme, às vezes tão decente. "O movimento carnal é singularmente estranho à vida humana: desencadeia-se fora dela, sob a condição de que ela se cale, sob a condição de que ela se ausente."[105]

É óbvio que todo movimento avassalado, entregue ou devoto, dirigido à carne, não quer lonjuras; antes, configura-se como um rito de escoriação. Se quisermos entender como esse rito acontece, o olho é o ponto do qual podemos partir – e ao qual podemos voltar, agora que já não temos olhos mas ventosas. Michel Foucault afasta Bataille de uma filosofia da reflexão, em que o olhar indica um olho cada vez "mais interior a ele mesmo".[106] Para Foucault, o pensamento irrefletido de Bataille, nascido da "possibilidade do filósofo louco",[107] expõe, ao contrário, um olho cada vez mais exorbitado, pura carne esférica molhada, rolando e secretando. Em Bataille,

> o olhar transpondo o limite globular do olho o constitui em seu ser instantâneo; ele o arrasta nesse jorro luminoso (fonte que transborda, lágrimas que correm, em breve sangue), o lança fora dele mesmo, o faz passar ao limite, lá onde ele jorra na fulguração imediatamente abolida de seu ser, e não deixa mais entre as mãos senão a bola branca raiada de sangue de um olho exorbitado cuja massa globular apagou qualquer olhar.[108]

---

102 Ibid., p. 41.

103 "tua bunda é minha deusa / ela se abre como tua boca", diz um poema de Bataille. Ver G. Bataille, 2015, p. 147.

104 Id., 2016, p. 195.

105 Id., 2013b, p. 130.

106 M. Foucault, 2015, p. 41.

107 Ibid., p. 40.

108 Ibid., p. 41.

Mas não só o olho se exorbita. Também o corpo – e quando o faz é a carne que se dilata: a carne é o que exorbita o corpo, e um corpo exorbitado é todo carne. Toda a carne, agora imensa, é laboratório da exorbitância. E seu enorme tamanho, afinal, é a fonte do seu gozo, tanto quanto de suas desgraças.[109]

Olho, sacrifício, deus, vítima, abrir, abismar, escoriar, exorbitar... Cabe um glossário desmedido entre uma carne e outra, mas ele não preenche e não quer preencher o abismo que esse intervalo apresenta. O abismo pode ser tanto a fenda da descontinuidade, sinalização da rachadura que as carnes e seus "jogos cegos" querem sufocar, quanto a voraz continuidade contra a qual querem se lançar, repetidamente, e fracassar. O ato erótico *disfarça* a descontinuidade dos amantes, porque parece uma morte, ou talvez mesmo a *aniquile*, por um tempo fracionado.

De todo modo, o erotismo convida o corpo a exorbitar. Método exorbitante: inalar, depois seguir, o cheiro do abismo. "Esse abismo é profundo, não vejo como suprimi-lo. Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo."[110] É a única saída para a carne – ela necessita do abismo. Dos abismos: como dito, são no mínimo dois. Ou três, se contarmos a própria carne. Sabemos, enfim, que ela precisa do abismo da descontinuidade porque precisa não morrer ("não, por favor, não agora, não ainda"); acompanhada e descontínua, deleita-se com a vertigem desse abismo. No entanto, é sempre um pouco mais vidrada no abismo da continuidade, boca hipnótica em que despenca quando a vontade a mil perde a rédea e enfim explode. A esse abismo, a carne diz e diz forte: "sim". Mesmo que não dê tempo, ela reúne todas as forças para dizê-lo. E ouve: "você é bela como o medo".[111] É claro que quem quer manusear a carne tem de imitar os olhos, ou os dentes, *desse* abismo.

109 "A extrema elasticidade dos Meidosems: taí a fonte do seu gozo. De suas desgraças também." H. Michaux, 2022, n.p.

110 G. Bataille, 2013b, p. 37.

111 Um verso de *O Arcangélico*, de Bataille, traduzido por Maria de Andrade – que se dedicou à tradução de todo o livro em sua dissertação. Ver M. Andrade, 2010, p. 94.

dicionário carnigráfico
[volume 2]

## NACO

1. *Proêmio*. Anne Carson, no proêmio de *Autobiografia do vermelho*, conta um pouco de Estesícoro, autor de um longo poema sobre o mitológico Gerião, monstro alado e vermelho e tricéfalo, derrotado e morto por Héracles em seu décimo trabalho. Desse texto, restam umas poucas citações e cerca de oitenta e quatro fragmentos em papiro, cuja precariedade Carson prefere não atribuir ao peso do tempo – lendo-os, antes,

> como se Estesícoro tivesse composto um substancioso poema narrativo, e depois o rasgado em pedaços e enterrado os pedaços numa caixa com algumas letras de música e anotações de aula e restos de carne. Os números dos fragmentos informam de maneira aproximada como os pedaços caíram da caixa. Você pode, é claro, continuar chacoalhando a caixa. "Creia-me pela carne e por mim mesma", como diz Gertrude Stein. Aqui está. Chacoalhe.

2. *Não seja por isso*. Gertrude Stein, a própria, rasga um papiro.

> Uma ocasião certa faz um papel não mostrar tal ocasião e isto leva à prontidão à visão à semelhança e a um banquinho.

E enterra junto a restos de rosbife.

> Sempre que há uma superfície há uma superfície e de cada vez que há uma sugestão há uma sugestão e de cada vez que há silêncio há silêncio e de cada vez que é lânguido há esse isso então e não tão frequentemente, nem sempre, nem particularmente, tenro e mudando e externo e central e cercado e singular e simplesmente e o mesmo e a superfície e o círculo e o brilho e o socorro e o branco e o mesmo e o melhor e o vermelho e o mesmo e o centro e o amarelo e o tenro e o melhor, tudo ao mesmo tempo.

Alguns chamariam a isso cubismo literário; Augusto de Campos, "desfrasificação da frase". É possível empregar um pouco mais de afinco na descrição desse movimento. Dizer, talvez: a polpa do texto nunca foi tão gloriosamente espremida, os miolos dos sentidos nunca foram tão maravilhosamente arrancados.

3. *Cortável*. David Foster Wallace tenta amiúde precisar sua ambição em *Graça infinita*. Numa entrevista concedida a um jornal, ele consegue, enfim:

> A imagem que eu tinha na cabeça – e eu sonhava mesmo com isso, o tempo todo – era que esse livro no fundo era uma linda vidraça que foi derrubada do vigésimo andar de um prédio.

4. *Cortável, ainda*. "Produção de fragmentos mutilados": uma tarefa autoimposta a que obedece compulsivamente Novalis.

5. *Novalis, ainda*. Há aqui xifopagia entre o *com antes* e o *sem depois*. Há nacos, sim, também há germes e sementes. "Somos crianças de Deus, germes divinos", diz um fragmento. "Tudo é semente", diz outro. "O meu livro será [...] semente de todos os livros", diz outro. Há todo um ecossistema de possíveis, de lançáveis: convivem (sem jamais se acotovelar) o prolífero e o improlífero, o fértil e o infértil, o que vinga e o que não vinga.

6. *Agonizar, interromper*. Uma bela imagem de Maurice Blanchot: o fragmento às vezes contraria o breve e se prolonga como uma agonia. Uma bela imagem de William Carlos Williams: o ensaio pode até parar, mas, se o fizer, acaba do nada, mantendo-se "perfeito, como criança interrompida".

7. *O fragmento, ou o amor que o fragmento não para de declarar*. Lydia Davis dedica um ensaio aos seus mestres na arte da asma. "Fragmentário ou inacabado: Barthes, Joubert, Hölderlin, Mallarmé, Flaubert" é um elogio da elipse. A elipse é uma tradução do desejo. A elipse é um sintoma do amor.

> Se captarmos apenas um pouco do objecto sobre o qual escrevemos, ou se o fizermos mal, desajeitadamente, incoerentemente, talvez cheguemos a não o destruir. Conseguimos escrever sobre ele, somos capazes de escrevê-lo, e permitimos que continue a viver, permitimos que viva nas nossas elipses, nos nossos silêncios.

(8. *Sol a pino*. No descampado fragmento, a fúria do nome não consegue se esconder.)

9. *Polvilhar*. Joseph Joubert está escrevendo seus quase-textos, essas nuvens esparsas. Está polvilh*ando*. *Sulcan*do cadernos, semeando belas ideias inférteis.

> 1 de Agosto (*insomni nocte*). Gostava de que as ideias se sucedessem umas às outras num livro como as estrelas no céu, ordenadamente, com harmonia, mas sem esforço e a certos intervalos, sem precisarem de se tocar, sem se misturarem.

10. *Hiato, um deus venerável*. É sempre mais simples grelhar um bife do que um punhado de nacos. No primeiro caso, para obter a crosta fora e o rosa dentro, há que equacionar temperatura da carne (ambiente), tempo (breve) e temperatura da frigideira (infernal). No segundo, para alcançar o mesmo feito e ainda multiplicá-lo, adiciona-se à equação um complicador: o hiato. Os pedaços devem ser constelados naquela superfície metálica sem se amontoar. É proibido até mesmo encostar.

## DESEJO

Eis o desejo segundo Georges Bataille.

> No momento de dar o passo, o desejo nos lança fora de nós, não podemos mais, o movimento que nos leva exigiria que nos quebrássemos. Mas o objeto do desejo que excede, diante de nós, nos religa à vida que o desejo excede. Como é doce permanecer no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é doce permanecer longamente diante do objeto desse desejo, mantermo-nos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. Sabemos que a posse desse objeto que nos queima é impossível. Das duas, uma: o desejo nos consumirá ou seu objeto cessará de nos queimar. Só o possuímos sob uma condição: que pouco a pouco o desejo que ele nos provoca se apazigue. Mas antes a morte do desejo que nossa morte! Satisfazemo-nos com uma ilusão. A posse de seu objeto nos dará sem morrer o sentimento de ir até o limite de nosso desejo. Não apenas renunciamos a morrer: anexamos o objeto ao desejo, que era em verdade o de morrer, nós o anexamos a nossa vida duradoura. Enriquecemos nossa vida em vez de perdê-la.

É uma definição precisa. Somos seres descontínuos, afirma Bataille, e vivemos ansiando pela continuidade da morte – ou da morte que se apresenta na forma de erotismo: no ato erótico, acessamos por uma nesga essa tão desejada continuidade (trata-se de uma pequena morte, muito a propósito). Se "o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação", sob cujas bênçãos borramos todos os limites, o domínio do desejo parece ser o domínio do violável; mais exatamente, o elétrico domínio do possível, de um limite sempre ultrapassável e sempre mantido. Por isso tão vivo.

O desejo segundo Anne Carson, por sua vez, reverbera o célebre fragmento 31 de Safo, e guarda afinidade com o que pensa Bataille. Eis o poema.

> Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses
> esse cara que hoje na tua frente
> se sentou bem perto e à tua fala
> doce degusta
>
> e ao teu lindo brilho do riso – juro
> que corrói o meu coração no peito
> porque quando vejo-te minha fala
> logo se cala
>
> toda a língua ali se lacera um leve
> fogo surge súbito sob a pele
> nada vê meu olho mas ruge mais ru-
> ído no ouvido
>
> gela-me a água e inunda-me o arrepio
> me arrebata e resto na cor da relva
> logo me parece que assim pereço
> nesse deslumbre

Embora uma leitura frequente desse fragmento veja uma cena em que paira o ciúme, Carson defende que o ciúme não dá conta da geometria posta em jogo, pois Safo não *cobiça* o lugar do homem que degusta mais de perto a fala doce da mulher desejada. O domínio do desejo é o domínio de uma geometria tripartite.

"Eros é falta", diz Carson, e o desejo é triangular. Não se trata de um triângulo amoroso, pois o terceiro componente estrutural não é uma pessoa (mesmo quando é). Se "Eros é falta", sob seu manto elétrico convivem três pontas: eu, você, a falta. Como age essa falta? Além de separar, é claro que aproxima, e nunca um vão é tão espesso como aqui. O desejo contém, sim, toda a lonjura, mas também é proximidade voltaica, distendida, e (mesmo quando não) habita o milímetro. Instala-se ali, naquele espaço que a minha carne gostaria de ocupar; faz-se mínimo pavio. Quanto menor a distância entre a carne que deseja e a carne desejada, menor e menos apagável o pavio, embora mais e mais à beira de apagar.

"Eros é um verbo", diz Carson. O sujeito e o objeto do desejo não se movem; quem move – age – é o desejo. O manto elétrico desperta a carne. Desejo: a carne a se lembrar de si, ou um dos modos de acordar da carne: o modo quente e esfomeado. A depender do calibre do desejo, a carne não para de acordar. E talvez exista, afinal, uma tradução de toda essa aflitiva eletricidade: a vizinhança entre uma iguaria sanguínea e um tubarão que teve todos os seus dentes arrancados.

## ALIÁS, (TU)

(desejo, logo sou
e eu não acabo
de ser)

não acabo / não depende de (você) / e meu
braço tira um fino / só raspão e não acabo /
não é teu braço que / importa é o raspão

(E há luz na tua carne e tu palpitas.)

# NERVO

Um corpo é uma sobreposição de trânsitos, quase um engarrafamento: enquanto as veias conduzem o sangue e o esôfago transporta ingeríveis, um dedo desmonta contornos e as pálpebras disfarçam vontades. A língua entra, o pé pisa, a mão molda, o estômago ferve, o olho cisma, a pele espera, a boca procura e o coração peleja. Quanto aos nervos, magnetizáveis. Percorrem a carne contínua e a acordam em vários pontos, acendendo-a em péssimas horas.

"Os nervos são raízes superiores dos sentidos", segundo Novalis. Perscrute cada duto de um corpo e perceba que os nervos são aqueles não molháveis mas acendíveis, pobres de viscosidades e abarrotados de sensações. Uma artéria pode se entupir de gordura, já os nervos são cabos de alta tensão. De todos os mapas empilhados num mesmo corpo, o mapa nervoso é o elétrico; logo, o mais inflamável; logo, pronto a pifar. (Também a carne morta conserva seus nervos. Também é um mapa: estriado por leitos secos, apenas calosos de memórias.)

Se fosse possível desenhar na devida escala todos os pontos de irradiação da carne, as terminações nervosas que a pontilham se pareceriam todas com tumores avançados ou imensos países. Por que o louco era chamado de doente dos nervos? É só imaginar uma carne infinita ameaçada pela infinita extensão do que pode sentir. Essa carne é, sim, uma interminável planície nervosa, e ensina que mesmo o pensamento não é raciocínio, mas sensação. Assim diz Emil Cioran.

> Àquele que pensa pelo prazer de pensar opõe-se aquele que pensa sob o efeito de um desequilíbrio vital. Prezo o pensamento que guarda um sabor de sangue e de carne, e à abstração vazia prefiro mil vezes uma reflexão proveniente de um delírio sensitivo ou esgotamento nervoso.

(A depender do que conheceu a sua carne, cuidado, seus nervos podem ter sucumbido. Para tentar imantá-los, procure imediatamente um quadro de Francis Bacon e o encare até a retina pedir socorro. Quando pedir, repita três vezes em voz alta: eu aguento, eu aguento, eu aguento. Não funcionará, mas terá valido o ritual.)

Biografia de um nervo: nunca pôde escolher – só envergar, sob o peso de certas voltagens. Um nervo é fibroso. É um filamento. E uma pessoa, por exemplo um dançarino, pode ser, menos que nervosa, "um simples nervo". Era o caso de Kazuo Ohno: transmissor cárneo e maleável, constantemente envergado por remetentes invisíveis, não planejava, era "forçado a dançar".

# MEIDOSEM

## *Membros*

Com mais braços que um polvo, todo costurado de pernas e mãos até o pescoço, o Meidosem.

## *Luva*

Dentro da luva tem uma mão, um osso, uma espada, um irmão, uma irmã, uma luz, depende dos Meidosems, dos dias, das sortes.

## *Boca*

Dentro da boca tem uma língua, um apetite, palavras, uma doçura, a água no poço, o poço na Terra. Depende dos Meidosems, dos dias, das sortes.

## *Nervos*

No gelo, os cordões de seus nervos estão no gelo.

## *Cabeça*

Quando têm preocupações, suas cabeças se tornam ocas, em forma de gamela, de tina, mas vazias, cada vez mais vazias, embora cada vez maiores, e quase estouram seus crânios.

## *Patas*

São como borrachas de apagar, como tédio que corre.

## *Cair*

Cair por cair, preferem cair na manha, em leve deriva.

## *Vértebras*

Muito pouco sustentados, sempre muito pouco sustentados, ei-los mais uma vez, sua coluna de vértebras (seriam mesmo vértebras?) transparecendo sob o ectoplasma do seu ser.

## *Olhos*

Uma venda nos olhos, uma venda bem apertada, costurada no olho, caindo inexorável como persiana de ferro se abatendo sobre a janela. Mas é com sua venda que ele vê.

## *Nó*

Eis o nó indivisível e é um Meidosem. Todo erupção, se o escutassem, mas é um nó indivisível.

## *Foguete*

O Meidosem como um foguete se ilumina. O Meidosem como um foguete se afasta.

## *Deter*

Demônios femininos da excitação da tinta do desejo, triangular rosto em pelos de tentação, onde perfuram, onde escorrem cem olhares de chuva, cem olhares cativantes, de olhares para olhares de volta. Aranhazinha preta, anã, e cuspindo lentamente, para deter o tempo um instante.

## *Nunca*

Nunca foram mais que entrevistos, os Meidosems.

## UM DICIONÁRIO

É a consequência de um farejar inconsequente, obstinado, multidirecional. Responde à sanha de focinhar, metendo o focinho na vida das carnes. Ou vive: sob o peso de muitos farejos. Almeja um texto num nome, num nome um verso. Fracassa no que almeja. Permuta consigo mesmo. E mora: na vontade de permutar. Odeia corredores, luvas e eloquência. Venera: tarefas. Acende começos, apara demoras. Aguenta uma síncope. Mais outra. Concerta todos os dentes. Permite todos os timbres. Convoca todas as gotas. Perturba todos os elos. Derrama: mas devagar. Cochicha. Repele durezas e deseja planícies, embora cometa alguns quartos. Colige: texturas. Carrega: verbetes. Os verbetes, se morassem numa pele, não seriam tanto as suas sardas quanto a sua penugem; se num cavalo, não tanto os pelos quanto os carrapatos. São pontos de irradiação, faisquinhas paratáticas. Não são boias. Não são cascas. Não são portas. Não são cargas. São nacos, jogos, bolhas, ecos, atos, línguas, fungos, restos, doses, nesgas, brumas, farpas, veios, passos, febres, cinzas, brotos, manhas, furos, saltos, pios, coices, juncos, sendas, lupas, trincos, tosses, falhas, cestas, tiques, mangues, trapos, feudos, pingos, caves, sustos, pencas, fatos, hordas, redes, primos, cumes, dedos, laivos, fibras, cistos, rondas, festas, alvos, cismas, sulcos, crises, poros, ninhos, grelhas, pulos, forcas, bicos, margens, polpas, lhufas, gestos, cerdas, tréguas, cheiros, urros, glosas, hifens, dunas, riscos, panos, charmes, focos, tripas, lumens, moitas, dores, flocos, rolhas, iscas, mucos, goles, bairros, testes, bocas, noites, mapas, dicas, trecos, pulgas, asas, poças, ticos, dardos, moscas, patas, pregas, tombos, calos, surtos, leitos, prismas, mossas, cotos, flagras, vozes, germes, folhas, micos, teimas, grutas, modos, charques, pausas, chutes, rugas, ventos, cãibras, lascas, greves, pilhas, medos, lados, bolsos, jatos, gumes, perdas, socos, nuvens, cacos, flechas, tempos, fugas, cantos, cracas, fogos, bolas, musgos, lances, guelras, curvas, rinhas, algas, nervos, grifos, palmas que mudam abruptamente o ritmo da dança, já.

## CARNE EÓLICA

Sopra um vento
de carne. Quero
pintá-lo, não sei
pintar.

Sopra.
Nem sei
falar.

Venta carne
contra carne.

A carne não sabe
deter o vento.
Não sabe deter
a carne.

Nenhuma carne molda.
Nenhuma carne guarda.
Nenhuma carne foge
ou quer fugir ou sabe.

Sopra um vento de carne.
Para vê-lo, quero olhos
sem pálpebras.
Sem duas cortinas
de pele a pausar
pausar a carne.

Sopra um vento, toca
as cordas da carne
ó
são feitas de carne.
A carne denta
o vento em resposta.
Eis que despontam

carnosos barulhos
tudo rosna.
Não sei ouvir –
a carne é pouca
nas orelhas.

Entra um vento
sem pedir e digo
sim mas já entrou
e eu tombei. Grudei
no chão e pisa
um vento. Vou dormir
mas paira um vento
sem começo, mais
sem fim. Corre um vento
sem partida, tomba tudo
sem chegada.

Sopra um vento cru e canta
canta um vento como grita
carne crua ventando. Corta
ou come tudo. Não cabe
nos túneis que abre.

Sopra a carne como lambe
ou sopra a lava. Sabe
gelar mas é
quente, lenta. Tiro-a
para uma valsa, não sei
dançar, queimo. Quero
sei montá-la.
Monto
e caio.

SIM

# IRRIGAR

Na islâmica Pérsia do século XIV, quando era imoral dirigir um poema de amor a uma mulher, os poetas escreviam gazéis homoeróticos e pederastas. Quanto ao consumo do vinho, já configurava heresia, e mesmo assim os poetas louvavam o copo, o rubro líquido dentro do copo, a taverna onde se bebia o líquido, o taverneiro que o servia, o gozo de ter bebido, a vontade de beber e a eficiência anestésica da bebida contra as dores infligidas pela amada. Justo aí, trançando amor e embriaguez, houve Hafiz de Xiraz.

> Eis que de novo o vinho me conquista com as suas carícias

Se o estômago é preenchível, a carne é irrigável. Sem dúvida, também podemos vertê-la, falaremos disso adiante, mas agora interessam os métodos de irrigação que lhe concernem – a começar pelo alcoólico, com Jean-Luc Nancy.

> Beber é absorver. A comida, para ser assimilada, deve ser, primeiro, ingerida e, depois, digerida. A bebida, ao contrário, parece antes espalhar-se imediatamente pelo corpo. É uma impregnação, uma irrigação, uma difusão e uma infusão.

Enquanto a bebida se infunde, notamos um paradoxo ou um milagre: adensa-se a carne e rareia, e quanto mais acorda mais se dispersa; eletrizada e amolecida, esponjosa e impregnada, está pronta. O vinho acaricia, sim, a trama da carne se afrouxa copo a copo, cada gole engrossa o enxame de dedos que correm por dentro sedando tudo, eriçando a carne. (Eriçada, ela fica loquaz, a ponto de quase rogar: "ó gole soberano e redentor, imanta-me com teus dedos, dissolve-me e me acende ó gole...") Sob os auspícios da bebedeira, a carne se torna lassa e tentacular, jamais compacta, e se oferta ao sacrifício em troca de entornar. Mais Nancy.

> A embriaguez traz o legado do sacrifício: a comunicação, pelo fluido e por sua efusão, com o *sacrum*, a exceção, o excesso, o fora, o interdito e o divino. A embriaguez seria em suma o êxito de um sacrifício cuja vítima seria o próprio sacrificador.

Ao óleo na água se opõe o álcool na carne. É como eu o sinto: água contra água, aquosos dedos sem unhas mergulhando em carne aquosa. Impossível deter, impossível dosar. Ela não sabe (não quer) levantar uma barragem. De resto, a depender da noite, torna-se imperscrutável o que irriga, tantas e tão síncronas são as fontes, tão alagada está a carne. Basta uma inundação, aliás, e ela aprende a fugir de todos os diques, obedecendo para sempre à tarefa única de desmanchar. Emil Cioran:

> o vício implica sempre um voo da carne para fora da sua fatalidade, uma tentativa de derrubar as barreiras que aprisionam os impulsos passionais. Um tédio orgânico

> leva então os nervos e a carne a um desespero do qual não conseguem escapar senão experimentando todas as formas possíveis de volúpia. No vício, o atrativo por outras formas que não as normais produz uma perturbadora inquietude: o espírito parece então transformar-se em sangue, para se mover como uma força imanente à carne.

Carne insone, carne aplacável. Cioran conhecia bem isso de quase tudo dormir enquanto algo pede, pede. A carne... tenho de pentear nervo a nervo para acalmá-la. Quando toco a terra, a textura dos grãos informa ao dedo a água necessária; preciso estar bem mais alerta, contudo, se quero entender o que exige a carne, e quanto.

Depois de todo o vinho, P. traz uma cerveja. A carne é irrigável, afinal, infinitamente. (Uma espécie de superpoder.) Não demora muito até percebermos como também é irrigável o lençol, esse território onde se transforma a enchente em encharcada por virtude do muito permutar. Sim: a uma tarefa anagramática nos lançamos, e ela não cansa de embeber. Lésbica é uma palavra molhada.

## COTO

Elipse no corpo e quase membro – um caso raro de *quase* cheio de *antes*. É um vestígio, sem dúvida, é um fragmento que fantasma e deseja. Um coto talvez seja capaz de encarnar aqueles gestos perseguidos por Henri Michaux, "para os quais não temos membros mas desejo de membros". E é claro que pode haver permutação: volta e meia, uma cauda faz as vezes de um coto; por exemplo, se a janela parte acidentalmente o corpo da lagartixa, e patas e tronco e cabeça morrem na hora, enquanto o resto continua a se agitar. Segundo consta, também é um coto aquele pedaço insuscetível à queima que sobrou de uma vela quase toda queimada. O coto, a memória final, o gesto suturado ao desejo e ao espasmo, o monumento vivo à esgarçadura do quase. "Somos metade e mais metade, somos o coto da linguagem." É o que diz Anne Carson.

## CARNE DA PALAVRA, CARNE DO SILÊNCIO

1. Quanto à poética de Mira Schendel: a inscrição está prestes a.

2. À maneira de um eletrocardiograma, um risco grosso ondula, com vértices pontiagudos, e cruza o centro de um papel-arroz retangular; outro risco, fininho e menos anguloso, é quase paralelo ao primeiro, quase: eles se encontram numa interseção pouco antes de esvaecerem na folha. O primeiro acaba numa breve queda livre, e o segundo projeta-se para o infinito, mas não sem antes também morrer.

3. Há aqui linguagem nascendo; mais exatamente, há linguagem e um desejo de nascer; ou, ainda, quase há linguagem, mas é certo o seu desejo de nascer sem ênfase.

4. Às vezes, nem linguagem, só modos de texturizar o silêncio.

> A "visibilidade" do invisível. O "silêncio visual". Esta experiência tende ao arracional, além do irracional e do racional. ( ) Com o trabalho da Bienal (O "sussurrar do invisível") talvez inicie uma fase de maior silêncio. E também nos desenhos. Escutar (também o silêncio).

(5. Está posto que, mesmo carnudo, o silêncio é desvozeado – mas convém elucidar: a linguagem também, aqui.)

6. Carne da palavra: a tinta preta, o quadrado vermelho contíguo e o papel encardido entoam, em coro mudo, "sim"; a tinta preta, a mancha oval vermelha onde mora e o papel encardido entoam, em coro mudo, "que beleza". Carne do silêncio: o papel comprime a letra e o traço, que mal podem emergir. E carne da letra:

7. O tempo todo, letras surgem e fogem sem paragem. Pouco importa a imensa gama de seus atos (dizer, roçar, bulir, arfar, tremer...) e se estão reunidas num enxame ou dispersas numa fumaça. Toda letra guarda o hálito de um gemido. Toda letra recusa a palavra esquartejada, ou expõe sua leve fúria contra a metonímia. Toda letra pactua com certa tendência à erupção, ainda que variem tanto os modos de escorrer.

(8. Poética da erupção, demiurgia da erupção.)

9. Aqui, vésperas se embaralham. A letra: véspera da palavra. A palavra: véspera da letra. A letra: véspera do traço. O traço: véspera do branco. O branco: véspera de um gemido. Um gemido: véspera de outro. Assim sucessivamente.

10. Uma poética *gasosa*, diz Nuno Ramos. Uma poética que parece ser, enfim, um lábil auscultar dos ritmos das matérias. As matérias: papel, tinta, letra, palavra,

traço, branco, vírgula, vão, número, língua e borrão. Uma arte silenciosa e infinitamente visível; sensível, sísmica. Uma voz (se houvesse) saída de uma garganta atravessada por um lápis de fora a fora. E tudo geme, tudo escreve, tudo lê, tudo sempre gagueja.

# os aparentados da carne
# [parte II]

## A CARNE DO SIGNO

É fato que Bataille pensou abismos, mas não o fez sem antes ter pensado com eles, enquanto neles se jogava.[112] Talvez só se possa mesmo pensá-los depois de despencar: muitos se dispõem a inalar o cheiro de um abismo; escrevê-lo só se dá a quem topar segui-lo. E nunca um vão é tão arisco como aqui. Por um nada a fenda some, só se abre com a queda. Haja fôlego para ceder – e não domar, não pactuar, não arrefecer, não sucumbir de todo. Um vão arisco exige amor e atletismo no despencar. Pede um cair ativo, em forma de Sim. Sim, abismo: venha, vou. E, ainda: abismo temido, infinitamente desejado, prepare-se você também para aguentar.

"É quando desfaleço que salto", a propósito, e toda a operação do erotismo quer atingir o ser naquele "ponto em que o coração desfalece."[113] Um coração a desfalecer é só um carnoso músculo a ceder. Ele tentou tudo, tudo apostou na queda e enfim caiu. Cai-se num corpo, numa paixão, num deus, e em todo percurso surge sempre o hiato. Já foi dito: o erotismo depende de um venerável hiato, tanto quanto de uma vontade sôfrega de suprimi-lo.

Esse hiato assume múltiplas feições. No erotismo dos corpos, é o quilométrico milímetro entre uma carne e outra carne, isto é, quilométrica e palpável aflição. No erotismo dos corações, por vezes mais violento, menos clemente, o tempo é quilométrico – quanto tempo se aguenta sentir isto? Quanto tempo até a resposta, quanto tempo até o encontro? Por quanto tempo pode a vida tolerar tanta desordem? Todo lonjuras temporais, esse erotismo. Já no erotismo sagrado, o hiato, mais que quilométrico, é mesmo imponderável, nem se sabe do que é feito; só se pode intuí-lo, extasiá-lo.

Pois Bataille trata o bastante de cada um desses erotismos. Conviria, agora, adicionar o erotismo dos signos. Para isso, há que olhar Michaux mais uma vez. Também ele pensa abismos, desde os abismos; também ele só se interessa pelo conhecimento vindo dos abismos.[114] Esse conhecimento é todo vertigem, disponibilidade para a perda de um conhecimento conformado, abarrotado, fixo, e mais parece o tal Sim ao desconhecido. O conhecimento pelos abismos despende. Nada retém. E talvez seja um conhecimento sofrido, mais que acumulado; gastável, sempre, nunca arquivável. Tentar guardar algo do trajeto percorrido do Sim

112 Aludo, respectivamente, aos livros *O erotismo* e *A experiência interior*.

113 G. Bataille, 2016, p. 197; id., 2013b, p. 41.

114 *Connaissance par les gouffres* é mais um livro que resulta das experimentações de Michaux em estados alterados, sob efeito da droga.

ao abismo seria tão tolo quanto abrir uma boca contra o vento, no afã de armazená-lo.

É claro que a alternativa à tolice de fixar o vento é deixar-se lamber por ele. E quem abre um livro de Michaux (*O infinito turbulento*, digamos) rasga uma fenda para a ventania. Nunca como em Michaux se afirmou tão fisicamente a célebre frase eólica de Bataille: "o que conta não é mais o enunciado do vento, é o vento."[115] Seus signos são arrastados por turbilhões, tornados, e sobretudo os promovem. Uma letra foi de tal forma possuída que, à força, se soltou da palavra; um traço, por sua vez contaminado pela possessão, fugiu da letra. Assim sucessivamente – como gritos irrompendo de gargantas seladas, irrompendo para exorbitar e extinguir a voz.

Não à toa, quanto a manchas, Francis Bacon prefere as de Michaux. Quando David Sylvester lhe pergunta o motivo de ter adquirido um quadro "mais ou menos abstrato" do artista,[116] Bacon reage: não é abstrato. E acrescenta: ele supera largamente Jackson Pollock; ninguém fez manchas como ele. (E acrescento: talvez essas manchas sejam indispostas à abstração porque espasmam o conhecimento pelos abismos, e os abismos são o cúmulo da sucção. Nem dá tempo de abstrair.) Sylvester pergunta, então, por que Michaux é melhor que Pollock, e Bacon responde que

> esta pintura é mais factual; ela sugere mais. Porque, afinal de contas, esta pintura, e a maioria de seus quadros, sempre se valeu de procedimentos não imediatos para reconstruir a imagem humana, através de uma mancha sem qualquer caráter ilustrativo, mas que sempre nos leva de volta à imagem humana – uma imagem geralmente rastejante, que se locomove a custo por campos arados, ou qualquer coisa do gênero. Os quadros são sobre essas imagens que estão se movendo, caindo, etc.[117]

Toda imagem (sempre humana?) em Michaux está apta a rastejar, é verdade: figuras, manchas, signos. Poderíamos até dizer que seus quadros são retratos congelados de movimentos, se a espessura dos rastejos não emergisse tão forte, perturbando na tela a estase que lhe é própria. O equivaleria a afirmar: o inacabado *abre*; o inacabado *deseja*; o inacabado está sempre a postos; o inacabado desconhece a pausa e não quer jamais conhecê-la. Proteiforme e onidirecional, o inacabado sabe fingir pausas, sim, mas essa é só mais uma das suas manhas. Cada manha

115 G. Bataille, 2016, p. 45.

116 D. Sylvester, op. cit., p. 61.

117 Ver ibid. Bacon fala dessa curiosa aliança entre fato e sugestão um pouco antes, na mesma entrevista: "Não é isso que se deseja? Que uma coisa seja tão factual quanto possível e ao mesmo tempo tão sugestiva ou reveladora às áreas da sensação, em vez de parecer simples ilustração do objeto que se pretendeu fazer? Não é em torno disso que gira toda a arte?" Ver ibid., p. 56.

disfarça ou expõe de um jeito novo a sua volúpia. É oportuno resumir grosseiramente tudo isso: se o acabado é a tinta que repousa, satisfeita, o inacabado é a tinta a rastejar, insaciável.[118]

"O que é pior do que ser acabado?", indaga Michaux.[119] Essa pergunta, metonímica de sua poética, pode ser lida como inquietação atirada contra o signo e contra o corpo, porque o que ele mobilizou, em suas criações, não foi senão um compulsivo entretecimento de signos e corpos, conferindo-lhes porções equivalentes de carne, festa e sofrimento. Impõe-se, aqui, um singular erotismo dos signos: uma carne de signo que se estira e não cansa de farejar outra carne contra a qual se esfregar.

Quero dizer que a desfiguração do ser é cúmplice da desfiguração do signo. Numa erupção, seres e signos como matérias vulcânicas, tanto pela capacidade de se esparramar quanto pelo tempo que levam para lamber. Afirmar que a escrita é assêmica ou que a figura é surrealista apazigua o que está de fato em jogo: as velocidades. As velocidades que põem em xeque a forma acabada, por lambidas e turbilhonamentos; as velocidades dos signos-corpos, borrados por um jeito dançarino de borrar. E também aquela fúria: fúria contra a forma. "Festa de manchas", proclamou Michaux.[120] É o caso de adicionar: festa de carnes – de carnes sempre disponíveis à perda de seu estatuto, qualquer que seja, e que veem sua consistência sempre ameaçada. A carne, vulcanizada, escapa aos limites de qualquer corpo (signo, ser...), rompe-o.

> A toque de ridículos, de destituições (o que é a destituição?), por explosão, por vazio, por uma total dissipação-derrisão-purgação, hei-de expulsar de mim a forma que se julgava tão bem encaixada, composta, coordenada, adequada ao meu ambiente e aos meus semelhantes, tão dignos, tão dignos, os meus semelhantes.[121]

Corpo e signo, portanto, simultaneamente desfeitos: "Nasci esburacado", diz o título de um poema de *Ecuador* (ele mesmo cheio de buracos).[122] Os gestos engendrados por Michaux se movem não na direção do preenchimento, mas do alargamento desses buracos. Se a linguagem se assemelha a uma paisagem, uma planície, um objeto topológico, uma areia movediça, percorrê-la é cair e tropeçar, ou seja, esburacá-la.

---

118 Hilda Hilst, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*: "Embriaguez da vontade, Túlio / Sangue buscando a veia / É o que me faz perpétua." In H. Hilst, 2017, p. 279.

119 H. Michaux, *Passages*, citado e traduzido por L. Erber, 2008, p. 44.

120 H. Michaux, "Mouvements", citado e traduzido por L. Sobrinho, op. cit., p. 122.

121 De *Peintures*. In H. Michaux, 1999, p. 153.

122 Ver ibid., p. 34.

> É necessário agora que eu fale dos meus signos. [...] Fiz milhares deles há cerca de dois anos. Mas eram mesmo signos? Eram gestos, gestos interiores, aqueles para os quais não temos membros mas desejo de membros, de tensões, de ímpeto e tudo isso em tramas vivas, nunca espessas, nunca grossas de carne ou fechadas de pele. Sua dança criava o homem-caranguejo, o homem-demônio, o homem-aranha, o homem-ultrapassado, cem mãos, cem serpentes saindo de todos os seus cantos com furor.[123]

Há o desejo de um signo que antes seja gesto, gesto para o qual não há membros, só desejo. Como dançaria um corpo todo desejo e nenhum membro? Quanta coisa esse desejo tocaria? Em quais fendas caberia? De qual voltagem precisaria para expulsar a tentação coagulante? E como seria, então, traçar a fúria contra o coágulo, se a tinta quer tanto coagular? Desejo contra tinta: quem se impõe mais forte, mais solto, mais lábil? Eis o signo de Michaux, talvez, ou o seu gesto; ele irrompe para responder a esse tipo de enlace, a esse tipo de duelo.

> Signos
> não de tetos, de túnica ou de palácio
> não de arquivos e de dicionários do saber
> mas de torção, violência, precipitação
> mas de necessidade cinética
>
> Signos de debandada, de perseguição, arrebatamento
> empurrões antagonistas, aberrantes, dissimétricos
> signos não críticos, mas de deslocamento com deslocamento e corridas com corridas
> signos não para a zoologia
> mas para a imagem dos demônios soltos[124]

Se fosse o caso de nos deixar infectar pela sanha descritiva de Michaux, poderíamos ceder à compulsão de empilhar adjetivos: diríamos que esses signos são anticoagulantes, esponjosos, esquivos, infernais, oleosos, violáveis, acéfalos, cárneos, vaporosos, arracionais, bruscos, bolhosos, voláteis. E, se olhássemos com atenção para alguns trabalhos de Ana Hatherly, reciclaríamos quase toda essa lista.

Ponhamos todos os olhos em *O escritor*, então. Vemos um perfil. Ou, melhor, uma linha contínua feita a caneta, traço grosso, só o contorno lateral de um rosto. Ou trecho de rosto: nariz, boca, queixo; a boca está bem aberta, mas não excreta nada. Preenchem em parte o rosto demarcado alguns garranchos desenhados rente à linha de contorno. Essa escrita ilegível está *no* perfil, represada, circunda-o internamente, e nada dela fura o traço espesso que marca a fronteira entre dentro

123 H. Michaux, "Signes", citado e traduzido por L. Erber, 2008, p. 44. Preciso salientar, a propósito, que uma parte da dissertação de Erber ("O rapto do nome próprio"), foi um disparador importante desse momento em que me dedico a pensar os corpos, gestos e signos inacabados de Michaux. Ver L. Erber, 2008, p. 35-45.

124 Id., "Mouvements", citado e traduzido por L. Sobrinho, op. cit., p. 124.

e fora do rosto. Outra página: o mesmo contorno do mesmo jeito, a boca bem aberta. Desta vez, o rosto está todo preenchido por tinta preta e contrasta com o branco do restante do quadrado. A escrita (que o rosto cospe) agora se lê – o alfabeto despejado como numa sopa. As letras, tipografadas, são discerníveis, mas descontínuas. Algumas maiúsculas, outras minúsculas, de tamanhos variados, todas expelidas pela boca muito aberta, tanto mais profusas e emboladas quanto mais dentro dela. Outra página: não há rosto, só letras, ponto de interrogação, traço, seta e chave; lê-se, como que em três degraus descendentes, "RU?", "mNåå" e "So". Outras também contêm letras, sinais gráficos, quase-palavras e mais letras. Aqui e ali, pontos, linhas, variações do rosto e esporádicos algarismos.

O traço agora é finíssimo, a nanquim. O ângulo do rosto mudou um pouco, pois o contorno inclui a testa. A escrita mais uma vez ilegível – cursiva, contínua, sem palavra e nem pausa – alterna-se entre a artesania meticulosa e uma espécie de surto sígnico. E parece devorar o rosto ao passo do seu êxodo, como o trânsito de vermes por um crânio. É indecidível o movimento da caligrafia, entre invadir e escorrer.[125]

Em cada página, vigora o desejo de um "texto-não-texto",[126] experiência que mira a erosão da discursividade e, mais, não cede pacificamente nem mesmo à categoria dos poemas visuais. São investigações gráficas, tipográficas, caligráficas, disruptivas de sintaxe e sentido, que confluem com o entendimento de Hatherly sobre a "poesia como pintura de signos".[127] Pintar com signos é lançá-los à deriva, desancorá-los de sua vida habituada. Esse extravio, diga-se, não os conduz a um longínquo, remoto, menos ainda a um abstrato; aqui se escreve "para 'remunerar' esse defeito dos signos vazios de peso carnal".[128] Ela quer lançar-se a "uma aventura física e mental que aspira a uma forma de conhecimento, ou uma aventura que tenta atingir uma forma de perceber, de sentir e comunicar".[129] Nessa aventura física e mental, coalescem o pintar, o escrever e o ler.

O tema da leitura é mesmo um dos mais repisados por Hatherly ao longo do seu trabalho, e "o leitor realiza a aventura de contribuir para que se invente diariamente a responsabilidade da desordem."[130] Desloca-se assim o legível: sobre o processo

125 Descrevo, fora da sequência, algumas das páginas de *O escritor*, disponível integralmente no Arquivo Digital da Poesia Experimental Portuguesa. Ver A. Hatherly, 1975. Para um estudo detido do livro, ver C. Teixeira, 2009.

126 Ver A. Hatherly, 1979a, p. 107-112.

127 Ver H. Costa, 2007, p. 19.

128 Remeto a um texto de Christian Prigent: "A língua faz corpo". Ver C. Prigent, 2017, p. 42.

129 Ver H. Costa, op. cit., p. 19.

130 A. Hatherly, 2006, p. 70.

de pesquisa para a confecção dos *Mapas da imaginação e da memória*, por exemplo, Hatherly afirma que de fato *lia* textos em chinês arcaico, ilegíveis para ela.[131]

O título de um dos seus livros, *A reinvenção da leitura*, parece servir, então, como um dispositivo poético e, ainda, como um convite. Se, num poema, Hatherly escreve que tudo em si "são olhos vigilantes / sem jamais pálpebra",[132] e, numa carta, que percorreu "toda olhos" certa exposição,[133] a fisicalidade da sua escrita, por seu turno, parece arrastar o leitor a um corpo-a-corpo – acendedor de uma leitura não decodificadora e intelectiva, mas também não apenas ocular.

Para Henri Focillon, "[a] possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil", isto é, o focinhar de uma mão com apetite de avanços, apalpos, capturas. "A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo."[134] A mão mexe sob os sustos do que move. A mão fareja – e aqui o pressentimento é já sensação. Focillon contrapõe o aspecto receptor da face humana à *ação* e ao *pensamento* da mão, que

> ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda parte. Mede-se com a matéria que se metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo.[135]

Lembremos que, também para Hatherly, a mão é inteligente;[136] o corpo, *pensamento-ato*. (Voltaremos a isso.) "O valor gráfico dos cabelos só é comparável ao valor táctil da sua textura":[137] como uma estranha e exata equação, essa frase também pode se referir aos impulsos de leitura que essa poética deflagra. Para ler adequadamente os exercícios caligráficos executados pela *mão inteligente*, seria talvez preciso que o leitor se tornasse todo mãos.

Na realidade, o leitor ideal deveria conseguir ler com o corpo todo, confluindo com uma escrita marcadamente tátil, rítmica, nervosa, tomando como um manual a lista de ações enumeradas em "Tacto – um sentido".

131 Id., 1979b, p. 22.

132 Id., 2005, p. 65. Diz uma estrofe desse poema: "Corro por mim fora / como um grande atleta / campeão de barreiras e distâncias invencíveis / tentando vencer / mas tudo é enorme e intrincado / tudo em mim são olhos vigilantes / sem jamais pálpebra."

133 A. Hatherly, 1981, p. 233.

134 H. Focillon, 2010, p. 11, ambas as citações.

135 Ibid., p. 29.

136 O livro que reúne os trabalhos visuais de Hatherly tem por título *A mão inteligente* – expressão que deriva de uma observação da artista ao processo dos *Mapas da imaginação e da memória*, quando viu a sua "mão tornar-se inteligente". Ver A. Hatherly, 1973, p. 6.

137 De "Tacto – um sentido". In A. Hatherly, 2001, p. 162.

> Tecer imagens com os dedos. Lembrar o mundo acumulando fios. Criar imagens com a pele. No fundo simétrico e constante tecer a irregularidade das imagens. Quando depois de tecida se considera a imagem contra a pele do corpo sente-se a irregularidade a incerteza a descontinuidade do processo o movimento regular mais as diferenças de ritmo. Nenhum gesto é igual nenhuma sensação é igual. Hoje sinto a tua ternura amanhã a curva do teu ombro depois a dureza do teu joelho. Quero então conhecer-te como se caminhasse de noite às escuras numa sala desconhecida. Tropeçando mesmo contra os móveis os objectos. [...] Sentir com o corpo todo. Aperceber um móvel com o ventre com as coxas sentir a permuta das texturas das temperaturas o frio assustado que percorre as costas. Um objecto que cai e se parte. Caminhar por sobre os estilhaços gritando de dor e de surpresa.[138]

Sim: gritando de dor e de surpresa, pés e mãos e pele e corpo contra estilhaços de coisas, corpos, móveis, textos. Amontoados de igual para igual num anárquico convívio com pedras, noites, vidros, rostos, uivos, fios, ventres, tisanas e palavras, esses textos terão de ser *textos-não-textos*.

Conforme se movimentam, esses textos-não-textos suspendem as classificações que, ao codificá-los, poderiam obstruir sua vocação experimental, e plasmam uma textualidade refratária à sua coagulação. Talvez até se pudesse dizer que detêm a linguagem, ou, melhor: à maneira do *satori* japonês, comungam com a "suspensão pânica da linguagem" de que falou Roland Barthes.[139]

Convém, em todo caso, olhar o termo mais de perto: o *não* vibra no centro e afirma, de fato, a recusa de uma textualidade conformada; vemos, no entanto, a duplicação do *texto*, que emoldura essa recusa. Essa poética é mesmo movida pelo constante impulso de transtorno ou desestruturação de estabilizadores morfológicos, sintáticos e semânticos – mas seu motor hospeda sempre uma perseguição da escrita, de suas possibilidades, isto é, uma multiplicação dos modos de esgarçar seus limites.

Quanto ao traço, interessa a sua volubilidade. A variação da espessura das linhas é um dos moduladores da porosidade entre desenho e escrita. Se, numa página, uma linha grossa e firme separa um rosto de um texto-não-texto, noutra, a tenuidade do traço constitui um importante fator de perturbação entre os domínios visual e textual: a linha é quase rosto e quase escrita, ou rosto-escrita, num fluxo indecomponível. Essas variações de espessura soam como uma metonímia da poética de Hatherly – que, em seu conjunto, parece uma imensa escala de gradações térmicas do mesmo (pluriforme) ato: deformar a escrita, ou esfoliá-la.

Hatherly persegue uma escrita orientada pelo anseio de vivificação da palavra, de uma palavra-fluxo que involua a uma intensa materialidade. Em *Mapas da ima-*

138 Ibid.

139 R. Barthes, 2016, p. 98.

*ginação e da memória*, por exemplo, vemos uma série de grafismos esvaziados de sentido e desvinculados de uma língua, cuja aparência às vezes evoca letras; às vezes, ideogramas. São apenas desenhos? Quase: Joana Batel observa que "[o]s traços negros há muito perderam seu rosto de escrita, mas conservam ainda [...] a *máscara* da palavra."[140] Batel aponta uma "indecisão entre a escrita e o desenho", um "*entre* (do desenho e da escrita) abissal, vertiginoso".[141] Essa ideia de indecisão soa mais exata do que as noções de hibridismo ou trânsito, atribuíveis ao trabalho de Hatherly. Embora agudamente móbil, esse deslocamento é desterritorializado: a estabilidade dos domínios que se quer perturbar não está pressuposta ou consentida; portanto, não há tráfego seguro, nem interseção pacificadora; no máximo, um *entre*-abismo, um *entre*-vertigem.

Dos grafismos mais assignificantes aos poemas mais estruturados, a poética de Hatherly parece de fato habitar e dilatar um *entre* cada vez mais convulsivo, forçando a escrita a uma experimentação sem freio; a linguagem, aqui, como o corpo, não é senão "pensamento-acto".[142] E "[o]s textos serão cada vez mais *textos-actos*. Ao *texto-acto* corresponde o *poeta-actor*, porque a obra será cada vez mais acção".[143]

É óbvio que a textos-atos cabem tarefas, não sentidos. E, em Hatherly, as tarefas se impõem sob a vertigem de um *entre*. Essas desordens gráficas reiteradamente arrastam a linguagem para um feixe de involuções: seja por decomposições, derrames, explosões ou gagueiras, a frase se desmantela a caminho da palavra; a palavra, da letra; a letra, do traço. Mas mesmo essa porosidade fica cada vez menos perscrutável, e a interação entre os signos repele qualquer organização para tornar-se erótica. Conflagra-se um transtorno sísmico, imprecisável, cujos impactos podem ser sentidos – e resistem à delimitação.

Quero dizer: a profusão de traços (marcas) espalhada por Hatherly não se deixa coligir na ideia de uma obra, a menos que esta seja uma obra "sempre em obras", como propõe Georges Didi-Huberman.[144] Para ele, desde Duchamp, deparamo-nos com um tipo de obra que se move como "perpétuo *ensaio*", o que equivaleria a dizer:

---

140 J. Batel, 2014, p. 297, grifo da autora. Batel alude aqui ao poema "A máscara da palavra", de que cito uma estrofe: "Paraíso acidental / metódico exercício / a máscara da palavra / colou-se-nos ao rosto: / agora é / o nosso mais vital artifício." Ver A. Hatherly, 2005, p. 63.

141 Ibid., p. 299, grifo da autora.

142 "O corpo fala / na muda voz da ideia cruamente pura // seus poderes são pensamento-acto // Oh sombra impaciente / ardes sem limite". Ver A. Hatherly, 2017, p. 202.

143 De "O texto-acto: a futura operação das palavras". In A. Hatherly, 2001, p. 388, grifos da autora.

144 Ver G. Didi-Huberman, 2019.

> *nossas obras não têm rabo nem cabeça*. Difíceis por isso de enquadrar: elas não estão fechadas nos limites de um começo (a cabeça) e de um fim (o rabo). [...] Que não tenham nem rabo nem cabeça quer dizer ainda que se movem em todos os sentidos, em expansão, em extensão.[145]

Em sua agilidade e sua volatilidade, no modo como exorbita seus trajetos, o trabalho de Hatherly expõe uma disposição ensaística. E o ensaio, aqui, é menos deambulação do que vazamento; como o entende Jean-Christophe Bailly, "é extensível porque se estende, porque se verte. Vertendo-se assim, ele se ilimita, transbordando sobre os outros gêneros e transbordando também de si mesmo."[146] Sem rabo nem cabeça, um percurso-corpo se estica, quase engole a obra.

(A propósito de engolir, Christy Wampole lembra que "[e]m italiano, a palavra para ensaio é *saggio* e tem a mesma raiz do termo *assaggiare*, que significa provar, experimentar ou beliscar comida."[147])

A mobilidade dessas "obras sempre em obras" embosca tanto a *fixidez* quanto o *valor*, promove "um deslocamento perpétuo, modesto e obstinado, do valor em geral."[148] E aqui interessa menos *o que* e mais *como* desloca: mais do que uma recusa veemente do legível, Hatherly parece acender "um deslocamento perpétuo, modesto e obstinado" do que foi conformado como tal. Maria Filomena Molder sugere que a artista, "como em certas curas arcaicas, acicatou as palavras e as suas letras a morderem-se a si próprias, perseguindo-as como um amante laboratorial."[149] E observa, em muitos desenhos, a mobilidade das "palavras minúsculas enlaçadas, emaranhadas, sobrepostas, ágeis ciclistas, trapezistas, [que] não estão ali para nós as lermos, mas para as vermos".[150] E no entanto como manter aqui a oposição? Já não estão a morder-se as palavras *ler* e *ver*? Já não são quase como as duas serpentes "que não gostavam uma da outra" e por isso quando se encontraram "num caminho muito estreito [...] devoraram-se mutuamente"?[151]

Seja como for, os traços de Hatherly costumam mesmo estar do lado da pressa, na esteira do que afirma Molder. Ainda assim, também é possível dizer que essa obra materializa uma coreografia bastante heterogênea de gradações de velocidade, densidade e legibilidade dos movimentos textuais. Há uma alternância entre mo-

145 Ibid., p. 8-9, grifo do autor.

146 J.-C. Bailly, 2017, p. 22.

147 C. Wampole, 2018, p. 246.

148 G. Didi-Huberman, op. cit., p. 11.

149 M. F. Molder, 2017, p. 67.

150 Ibid., p. 71.

151 Ver A. Hatherly, 2006, p. 23.

mentos de explosões e deflações gráficas, e talvez a agilidade se entreveja justo nas passagens. A palavra aparece ora como "vertigem de espuma", ora "como tumor que arrebenta";[152] a escrita "é o prolongamento extensíssimo da mão" e "onda surda" – mas todos os modos de deformá-las tornam mais elástica e difusa a acepção usual de legibilidade.[153] Entre o despejo caudaloso e a subtração radical, explora-se e se alarga a ideia de leitura à base de choques térmicos. E, na mesma medida em que se alternam os volumes das textualidades, também parece acontecer algo como a coalescência do que é e do que não é legível, produzindo uma *outra* legibilidade.

O que Ana Hatherly busca palpabilizar, na superfície mais imediata da escrita, são, já foi dito, os sismos de uma "palavra-corpo".[154] Sua poética constitui, então, nada menos do que um amontoado de palavras-corpo; que constituem, por sua vez, "obras sem rabo nem cabeça"? Se (por exemplo) os seus *Mapas*, o seu *Escritor* e as suas centenas de *Tisanas* se assemelham, individualmente, ao feitio dessas obras sem rabo nem cabeça, a soma total, incalculável, compõe uma enorme obra extática, movediça, também ela sem cabeça nem rabo, corpo imenso se estendendo, monstruoso, feito de incontáveis palavras-corpo e sucessivas texturas.

Dito de outro modo: as obras de Hatherly são espasmos de pensamento – tanto pela rapidez como pela corporalidade. Não raro, um trabalho, em sua versão final, mais parece um esboço, pedaço de pesquisa, matéria vulnerável a eternos desvios; turbilhona ao mesmo tempo mais de um *entre* (infiltrando-se *entre* o desenho e a escrita, *entre* o percurso e o resultado, *entre* a legibilidade e a ilegibilidade): "[v]ivo na fronteira entre o diálogo e o duelo com tudo."[155]

O certo é que mais importa o ato de ferver a linguagem, promover e experimentar sua ebulição, do que almejar o estado resultante desse processo. Cada trabalho se apresenta como um naco de uma excursão interminável pelas engrenagens da escrita – mas estas não estão sob a proteção de um *dentro*: mostram-se, fratura exposta ou carne viva. Tampouco funcionam: operam com a condição de seu próprio curto-circuito, superaquecidas, beirando o *tilt*.[156]

Permaneçamos aí, à beira do *tilt*. Veremos então que o surto sígnico experimentado por Hatherly é um aliado térmico da "alfabetização maluca" deflagrada por

152 Respectivamente: id., 2005, p. 93; ibid., p. 95.

153 Diz o pedaço de um poema: "a escrita prolonga A MÃO / é o prolongamento extensíssimo da mão // Indica: / disciplina / explosão contida // Onda surda é a escrita." Ibid., 59.

154 Ver S. Dias, 2017.

155 A. Hatherly, 2005, p. 124.

156 A parte dedicada aqui à escrita de Ana Hatherly retoma, amadurece e expande um ensaio que publiquei na revista *eLyra*. Ver J. Klien, 2021.

Mira Schendel. É assim que Nuno Ramos nomeia essa peste louca, disfarçada de abecedário despedaçado.

> As letras é que são quase linhas ou as linhas é que são quase letras? E será que importa tanto a diferença – não estão nascendo os alfabetos, rasuras, caligrafias, em várias línguas ou quase línguas (italiano, francês, português, alemão), como extensões da mão, dedos, unhas com que Mira produzia suas monotipias, de modo a nos dar certeza de que podemos ler todas elas? Não estão entranhados o alfabeto e a escrita em seus desenhos como os próprios traços nas folhas de papel-arroz, sugerindo uma espécie de alfabetização maluca, espalhada fisicamente por tudo? Para Mira Schendel, o corpo que desenha emite naturalmente signos, numa visão discreta, mas ainda assim um pouco mística, de que *tudo pode ser lido*.[157]

Sim, tudo pode ser lido, contanto que a leitura esteja disposta a participar da festa sussurrante das matérias – e não supor, não concluir, não fixar, muito menos tentar atravessar. (Nada há para ser atravessado, tudo se encontra ao menor toque, é infinitamente visível, e só.) Sim, sempre é sussurrante essa festa das matérias, ainda que Schendel concerte tantas intensidades de incisão. Há um "alfabeto enfurecido",[158] sem dúvida, mas não podemos esquecer que também já há agora uma nova dimensão da fúria, com a qual Schendel parece pactuar. Em todo caso, esse motim de letras não caberia numa sementeira, nem num cemitério; as letras não prenunciam palavras futuras, tanto quanto não constituem fósseis de palavras passadas: são, apenas. "O livro mais sublime assemelha-se, provavelmente, a um abecedário", pondera Novalis.[159] Barthes, ao ler Massin, parece subscrever e prolongar essa ponderação, quando afirma:

> o de-vir e o a-vir da letra (donde ela vem e aonde lhe resta, infinitamente, incansavelmente, ir) são independentes do fonema. Este pululamento impressionante de letras-figuras diz que a palavra não é a única vizinhança, o único resultado, a única transcendência da letra. As letras servem para fazer palavras? Sem dúvida, mas também outra coisa. O quê? Abecedários. O alfabeto é um sistema autónomo, provido aqui de predicados suficientes que lhe garantem a individualidade: alfabetos "grotescos, diabólicos, cómicos, novos, encantados" etc.; em resumo, é um objecto que a sua função, o seu lugar técnico não esgotam: é uma cadeia significante, um sintagma fora do sentido, mas não fora do signo. Todos os artistas citados por Massin, monges, grafistas, litógrafos, pintores, obstruíram a estrada que parece ir naturalmente da primeira à segunda articulação, da letra à palavra, e tomaram um outro caminho, que é o caminho, não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem e, devido a isso, no centro do seu jogo.[160]

157 N. Ramos, 2019, p. 53, grifo do autor.

158 *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido* é um catálogo organizado por Luis Pérez-Oramas. Ver L. Pérez-Oramas, 2010.

159 Novalis, 2000, p. 59.

160 R. Barthes, 2018, p. 102, grifo do autor.

Com sua escrita tão compulsiva quanto instável, é mesmo aí que Mira Schendel parece se instalar – "à margem das pretensas finalidades da linguagem e, devido a isso, no centro do seu jogo". Como os textos-não-textos de Hatherly, as letras virais de Schendel não dizem ou representam, apenas condensam um caos alfabético cuja vocação é o dispêndio e expõem seus muitos modos de entornar e evadir. Talvez um livro quase abecedário seja o mais sublime, para Novalis, devido a isto: desonerado de qualquer expectativa sintática, ele pode se ocupar de traçar o seu percurso (tão claudicante quanto obstinado) ao cúmulo da parataxe; isto é, não satisfeito com a demolição de todos os corredores entre as frases e de todos os corredores entre as palavras, o livro deporia as sílabas e os fonemas, em proveito dos pulos das letras. Ou, mais exatamente: alforriado da tarefa de dizer, ele pode enfim gemer, grunhir, baforar, e logo acicatar a (tão súbita quanto custosa) erupção da carne do signo.

É mesmo esta a suprema vantagem de que goza um signo: prescindir da sintaxe. Poder viver de *tentar* outros signos, portanto – eroticamente, e só quando quiser. Dispensar recheios, dispensar arredores, mover-se na direção do outro apenas por vontade de roçar, ou seja, socializar com outros signos como se não houvesse frases no mundo. Como se só houvesse festim.

> Um festim não deve se moldar a nada; ao contrário, o sentido de um festim está em fugir aos moldes. O som adquire vida na dissonância, não na sintonia. Destoando, pode ser que eu perca o equilíbrio e caia. Mas é nesse limite que escolho destoar, fugir aos moldes. A primeira vez que vi a palavra *festim* foi logo depois da guerra, em Kanda, no livro *Uma temporada no inferno,* de Rimbaud. Uma única palavra, *festim*, contida em um poema – e ela se entranhou em meu espírito, até hoje não sai de minha cabeça. Se não nos arriscamos a desviar do percurso estabelecido, se não saímos do que é chamado normalidade, não se torna dança.[161]

Já foi dito: na poética de Schendel, tudo pactua com certa tendência à erupção, ainda que variem tanto os modos de escorrer. O modo mais frequente é sussurrante: vários dos grafismos parecem nascer no papel-arroz como um prolongamento quase natural de suas fibras.[162] É difícil explicar tamanha comunhão. Quero dizer, talvez, que a tinta se funde à folha, mas também que o faz sem enfraquecer a inscrição. É difícil explicar porque é difícil entender.[163] Bem, há toda a fragilidade inerente a uma folha rala, e, quanto aos signos, eles podem gravitar como cotões, sensíveis à menor brisa – ainda assim, o peso de uma bigorna nada pode-

161 K. Ohno, op. cit., p. 52.

162 Refiro-me a trabalhos da série *Monotipias*, dos anos 1960.

163 Outros também tentaram entender e explicar essas forças paradoxais: Nuno Ramos, por exemplo, instalou Schendel "no palácio de Moebius" – ver N. Ramos, op. cit. Já Eduardo Jorge Oliveira coletou num trabalho da artista as palavras "signo" e "sigilo", que o ajudaram a pensar essa poética como o espaço onde vigem, e talvez se enlacem, essas duas forças – ver E. J. Oliveira, 2019.

ria contra as forças tênues desse rente flutuar. O que se apresenta a nossos olhos talvez seja algo da ordem de uma indestrutível "cidade de farrapos", possibilitada por uma nova dimensão da fúria, atingível depois de Michaux.

> Hei-de construir-vos uma cidade de farrapos, eu!
> Construir-vos-ei sem planta nem cimento
> Um edifício que não destruireis[164]

É difícil entender como Schendel alcança essa paradoxal conquista. Ela consegue incutir densidades equiparáveis nas carnes da palavra, da letra, do signo e do silêncio, e o faz, a um só tempo, sem lhes subtrair força e sem as tornar pesadas ou espessas.[165] Nas *Monotipias*, por exemplo, vemos uma espécie de harmonia volumétrica: um traço quase fortuito, um sintagma e um balbucio sígnico têm a mesma importância (que não é muita), surgem da mesma displicência e da mesma imperatividade (que não são poucas). Aparecem palavras em diferentes línguas; volta e meia, ensaios de alguma sintaxe. Na mesma medida, despontam fileiras de letras repetidas à exaustão, que, sem desejo de dizer, parecem seduzir todo o dizível, e ínfimos bandos de letras a se dirigir, como grupos de formigas, ao canto da folha, dando a entender que Schendel não fez mais do que granular algum açúcar gráfico bem ali – para, no perfeito equilíbrio entre alquimia sígnica e acaso matérico que lhe é próprio, incentivar as letras a aparecerem. Haroldo de Campos:

> para ela tudo é matérico – o papel, a granulação do papel – e, quando ela não trabalha em papel de arroz, ela trabalha em outros suportes especiais. [...] Ela tem esse grande respeito matérico pelos elementos que convoca no seu trabalho e, por outro lado, tem o gosto pela escritura. Esta nem sempre é "létrica", às vezes não são letras nem palavras; outras vezes aparecem palavras, e o quadro dela já é um poema, um poema-quadro, um quadro-poema. Certas escrituras são traços, são resíduos, são resquícios, são restos que ela deixa no papel, deixa aflorar no papel, deixa percorrer o papel, como se fossem rastros existenciais, ontológicos.[166]

A insistência em polvilhar letras soltas, vírgulas desancoradas, sinais matemáticos e mais toda sorte de grafemas parece querer dizer: não digo, não direi, morarei no quase dizer, e nada disto quer dizer grande coisa. "Sem propor-se nenhum grande passo, sem sair de sua escala breve e frágil (permanecendo na mesa de sua cozinha, onde costumava desenhar), é possível perguntar e perguntar, sem concluir nem pontificar."[167] É o que diz Nuno Ramos.

164 De *La nuit remue*. In H. Michaux, 1999, p. 113.

165 Eduardo Jorge Oliveira afirma que "a artista encontrou uma forma de dar carne à transparência". Algumas linhas depois, também crava: "Mira Schendel deu carne ao vazio do mundo". Ver E. J. Oliveira, 2019, p. 48. Ele explica que usa a palavra *carne* no sentido fenomenológico, via Maurice Merleau-Ponty, o que foge ao escopo deste trabalho.

166 Haroldo de Campos, em entrevista a Sônia Salzstein. Ver S. Salzstein, 2014, p. 251.

167 N. Ramos, op. cit., p. 56.

Essa recusa de expressão, afinal, nunca é eloquente, dogmática, anunciada ou o que for. A recusa se veste de pergunta, sim, mas também pode surgir como uma indisposição mais simples, ou se traduzir no hálito de um gemido. Os signos pululam à revelia de qualquer coisa, inclusive passando longe do empenho demandado por uma recusa veemente. Ainda assim, tudo se move condicionado pela insistência em não exprimir, mesmo quando parece haver alguma expressão. Como dito, isso é possível porque, no laboratório poético de Mira Schendel, o tônus da palavra e a permeabilidade do signo vivem a reciprocar e permutar, ensejando insistentes transfusões de forças, até alcançar uma radical democracia de intensidades, de lassidões. Palavras acostumadas passam a despertar a mesma recepção gaguejante dirigida a um traço febril, frouxamente suturado numa folha, ou a um feixe de linhas escangalhadas, ou a uma horda de letras epiléticas.[168] Nessas transfusões maníacas, tudo é signo que erupciona: aquém da expressão, o signo pode enfim perseguir os movimentos exigidos pela sua carne. Esses movimentos, claro, poderão ser tão leves quanto um cotão, tão indestrutíveis quanto um farrapo.

Quanto à carne do silêncio, há quem a iguale à ascese, o que é impreciso. Vejamos um excerto de uma entrevista concedida por Schendel ao pintor Jorge Guinle. A certa altura, Guinle comenta como é curioso a arte brasileira se afastar de uma "expansão tropical", expondo, antes, "um lado ascético, rigoroso" – observável, por exemplo, no trabalho de Antonio Dias.[169]

> M.S.: Eu não sei dizer. O ascético é tão perigoso. Pode haver um ascetismo avesso extremamente sensorial. Agora, sempre nos apresentam o ascetismo como uma coisa desligada do mundo, mas pode haver outros tipos de ascetismo, o ascetismo tântrico, por exemplo, que é extremamente sensorial e sensual, portanto ascetismo não quer dizer necessariamente ausência de sensorialidade ou de sensualidade.
>
> J.G.: Muitas vezes é uma energia contida.
>
> M.S.: Contida. Ou seja, pronta para eclodir. [...][170]

Essa colocação de Schendel me lembrou outra – de Hilda Hilst. Apesar de todos os abismos detectáveis entre uma poética e outra, Hilst certa vez afirmou algo que dá para aproximar dessa energia contida, pronta para eclodir. Antes de lê-la, detenhamo-nos nisto: pronta para eclodir. Detenhamo-nos nisto: pronta para. Prestes a, à beira de: é sempre aí que mora a escrita de Schendel. Curiosamente, ou nem tanto, é também sob a tensão ou o frenesi da véspera que Hilst vê o seu trabalho.

---

168 Palavras como o já referido "sim" e como "passe" (*Sem título* [Passe], déc. 1960), suturas como as das monotipias, linhas como as d'*A trama* (déc. 60) e letras como *a* – repetida à exaustão em múltiplas variações de dimensão, velocidade, temperatura (*Sem título*, 1966).

169 J. Guinle Filho, 2014, p. 237.

170 Ibid.

> O que eu quero é "agarrar" o instante e não ficar naquele estado de morbidez da alma nem daquela palavra terrível que o filósofo Jankélévitch usa: *amavissi*, a nostalgia profunda *d'avoir un jour aime* (de ter um dia amado). Você vai sempre sentir a nostalgia de ter estado, ter sido, ter amado. A isso você opõe o estado da paixão sem limites, é a imantação plena, o fervor intenso. Por quê? Porque no processo passional as noções de tempo, vida, instantes, ficam transfiguradas. O meu trabalho é aquele instante, um segundo antes da flecha ser lançada, a tensão do arco, a extrema tensão, o sol incidindo no instante do corte, é a rapidez de uma navalha que com um golpe lancinante, fulminante, corta o teu pescoço.[171]

Embora a pintora não pareça querer *agarrar* o instante – nem o dilatar; talvez: farejá-lo, perseguindo sua tradução sígnica –, seu trabalho parece ter muito a dizer quanto a esse momento que antecede um ato, uma irrupção, uma palavra, um lançamento de flecha. Seja como for, logo após a dispersão a que me lançaram Hilst e a extrema tensão do arco, voltei à leitura da entrevista de Schendel a Guinle. Poucas páginas depois do momento em que havia parado (pronta para eclodir), surge, justamente, a imagem da flecha. Sim, Mira Schendel desenha flechas, cujo desejável movimento detalha: seco, lento, incisivo, delicado.

> Ali ela tem que ser muito incisiva, por ter essa força ela não pode ser desenhada vagarosamente, senão ela perde a direção, ela tem que ter uma certa velocidade no espaço, assim eu a sinto, intuitivamente e teoricamente. Ela tem que ser seca, muito incisiva, mas o desenho pode ser muito delicado, com um traço lento, inclusive. Há, vamos dizer, alguns desenhos rápidos, outros mais lentos, alguns são mais secos, outros são mais macios, mas a flecha é sempre muito forte, cortante, localizante, fina, da direção.[172]

A flecha vem mesmo muito a calhar. Vêm a calhar: a flecha, mais seu trajeto, mais a véspera do seu disparo, mais um tenso arco, mais uma mão obstinada, mais um olho espremido e outro aceso, mais um alvo a postos, mais um corpo que poderia trair, tremendo, na hora de lançar, e quase trai, embora não. "É mais a busca do que o encontro", o trabalho de Mira Schendel, nas palavras de Haroldo de Campos.[173] Eu acrescentaria: o alvo pode ser embaçado, difuso ou inexistente, mas, no que depende da mão emissora, há sempre direção: o lance pode ser macio ou seco, lento ou rápido, mas é inegável a sua voltagem. *Quase* dá para medi-la.

171 Hilda Hilst, em entrevista a Léo Gilson Ribeiro. In C. Diniz, 2013, p. 62.

172 Ver J. Guinle Filho, op. cit., p. 242.

173 Ver S. Salzstein, op. cit., p. 252.

dicionário carnigráfico
[volume 3]

## ANTES

Há a Grécia mas antes houve a Grécia Antiga. Havia muitos primeiros goles de vinho, desejos morando no antes mesmo do desejo. Havia Dioniso começando sempre. Havia Sófocles, autor de *Antígona*, nome que em grego quer dizer em vez de nascer. Havia Safo, seus papiros. Num deles, há isto:

cruzável

# ANAGRAMA

O anagrama: o anagrama vê-se, porque a permutação é feita na superfície do texto. Sim, é uma operação de dedos. Pega-se uma palavra (*fio*, digamos) cuja ordem é possível perturbar, a fim de obter uma nova palavra, e então (*foi*). *Moita* e *átimo*, *timbre* e *britem*, *vulcão* e *couval*, *naco* e *cona*, *crena* e *carne* – quem poderia imaginar que são duplas vizinhas em alguma vizinhança? Sim, na Permutabilidade. Digamos *solar* e digamos *ralos*, digamos *sofá* e digamos *Safo*, digamos *asa* e digamos *asa*, assim sucessivamente. Eis a definição de anagrama segundo Alonso de Alcalá y Herrera, autor de *Jardim Anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Hespanholas e Latinas*.

> He pois ANAGRAMMA nome Grego, cõposto de duas dicções – ANA – preposição, & – GRAMMA – nome q significa – *Letra* – q delles tãbẽ se deriva – *Grãmatica* –. E assi ANAGRAMMA – val o mesmo q *trãsposição de letras*, porq se deriva de – *Anagrammatizin* – q he o mesmo q trãsposição dellas, assi no escrever, como no falar: de sorte, que com as mesmas letras de hum nome, ou nomes, & periodos, trocadas as syllabas, ou as letras, se pronuncie, ou escreva outro nome, ou nomes, & periodos differentes, sem que se tire, nem acrecente letra algũa, porque em se lhe tirando, ou acrecentando, ja não fica verdadeiro Anagramma [...]. Há de ser o verdadeiro Anagramma, para real, & galhardo, não licencioso (como jà advirtimos) mas tão adequado, cabal, & ajustado cõ o seu Assumpto, que nem lhe falte, nem lhe acrecente, ou mude letra: porque nisso, & no sublime conceito, consiste a gala, & bizarria toda do Anagramma.

Anagramatizar: 1. colecionar peças (letras, digamos); 2. dispô-las num sentido; 3. relançá-las noutro; 4. relançá-las; 5. e relançá-las. Anagramatizar: multiplicar a um só tempo as peças e os possíveis relances. É uma operação difícil, sim, porque, quanto maior uma palavra, maior a chance de acabar sozinha. Abandonada à sua própria mesquinhez, chafurdada no acúmulo de letras, maior a chance de não ter com quem permutar.

(O anagrama parece uma banda musical que muda a todo momento sem que músico algum saia e nenhum músico entre: quem sopra a gaita passa a dedilhar a guitarra, quem abre a garganta passa a esmurrar a esticada pele do tambor, depois quem passou a esmurrar passa a soprar e quem passou a dedilhar passa a abrir, depois quem passou a abrir passa a soprar e quem passou a esmurrar passa a dedilhar.)

Mas o anagrama também por pouco nem se vê: se escondermos uma palavra sob a língua e a proibirmos de beirar-lhe a ponta, estará protegida: no entanto, se escondermos uma palavra sob uma palavra, ela desejará ser achada: para tanto, pode ajudar nas buscas, lançando por exemplo pistas fônicas. Embora Ferdinand

de Saussure tenha anagramatizado hipogramas, antigramas, paragramas e logogramas, as palavras sob as palavras constituem mais exatamente o hipograma: hipo do grego húpo, ou seja debaixo, grama do grego grámma, ou seja letra.

BRAVO CARDUME NEGA, RINDO, TODA POUCA FÚRIA. TODO OLHO SANGRA, OU SÓ PODE ROGAR SEIS VEZES, ISTO É, MIL. OS POBRES OLHOS VERMELHOS MIRAM (VEEM) NACOS PÉTREOS, LEITOS MANSOS, AGORA: CARROS NÃO. ANTES CRINAS, URROS, ZAGAS, RISOS, TOCHAS.

A CAR NEG RI T A PO R TOD O S
O S PO RO S S I M OS PO R O S V
I VE M NA P E LE MA S A CAR-
N E CR U ZAG RI T A

A CARNE GRITA POR TODOS OS POROS, SIM. OS POROS VIVEM NA PELE MAS A CARNE CRUZA, GRITA.

# KOKORO

> Vontade de se desfazer em pedaços, com a raiva em crescendo – acho que isso é um sentimento que nos ocorre todos os dias, e que não difere muito de uma dissecação. Desfazendo-se em pedaços, como se você tivesse sido dissecado... Você já deve ter se enternecido ao tocar na carne dilacerada, ao tocar no coração.

É Kazuo Ohno, o dançarino japonês, quem diz.

> Aliás, em japonês há um único ideograma – kokoro – para mente e coração. Coração e mente são a mesma coisa para o japonês, e você às vezes não sabe se traduz por mente ou por coração. "Pensar", por exemplo, tem o ideograma do coração na parte de baixo e, na parte de cima, o crânio, a cabeça com as suas circunvoluções cerebrais. É uma espécie de crânio sobre o coração, como se o fluido vital, na hora do pensamento, subisse do coração para a cabeça, como se houvesse essa intercomunicação do sensório e do racional. Isso eu acho lindo, é algo que regia a atitude de Mira. Ou como diz muito bem Fernando Pessoa: "tudo o que em mim sente está pensando".

É Haroldo de Campos quem diz.

É no entanto Antonin Artaud quem diz melhor: "O conflito eterno da razão e do coração se resolve em minha própria carne, mas em minha carne irrigada de nervos."

## GENEALORGIA

Insurge-se contra cópulas módicas. Chega à perfeição com o desfalecimento geral dos participantes. Tem lugar numa planície mucosa infinita e muito úmida, não num campo de ereções. Na qualidade de neologismo, merecerá o desprezo do filósofo romeno Emil Cioran, mas nada pode Cioran contra a planície mucosa em que o joga uma leitora violenta.

# FATO

Um fato: um fato vê-se, e Francis Bacon viu, pintou fatos. Eis uma tisana de Ana Hatherly.

> Leio uma biografia de Francis Bacon. Surpreende-me que ele seja um devoto de Picasso. Deve ser porque lhe falta o fulgor latino, peninsular. Ambos procuram raivosamente apoiados no corpo, mas Bacon fica enterrado na carne que ele encerra em prisões sem vidro. No seu desespero quer fixar o movimento, a paralaxe que se instala entre o olhar e o ver. Mas a carne desintegra-se-lhe nos dedos, escorre-lhe dos pincéis, amontoa-se nas telas, projecta-se nas paredes do estúdio e depois enche-lhe a vida alucinadamente

Hatherly está certa quanto à força da carne nas telas, nos pincéis, nos dedos, na vida e nas paredes do estúdio de Bacon. Mas não: não surpreende que ele seja um devoto de Picasso. Não surpreende, pois o que interessa a Bacon é ver. Depois, fazer ver, esticando o ver até ver pela primeira vez. O que interessa, em última análise, é a inviabilização do interpretar pela brutalidade do ver. E Picasso, "que conseguia enxergar, não precisava de interpretação", diz Gertrude Stein, que ainda diz mais:

> em boa parte do tempo a pessoa enxerga apenas uma feição da pessoa com quem está, as outras feições estão cobertas por um chapéu, pela luz, pelas roupas para esporte e todos estão acostumados a completar o todo com base no próprio conhecimento, mas Picasso quando via um olho, o outro olho não existia para ele e apenas o olho que ele via existia para ele, e como pintor, e particularmente como um pintor espanhol, ele tinha razão, a pessoa enxerga o que enxerga, o rosto é reconstrução da memória e os pintores não têm nada a ver com reconstruções, nada a ver com memória, eles se preocupam apenas com coisas visíveis, e então o cubismo de Picasso era um esforço para fazer um quadro dessas coisas visíveis e o resultado foi perturbador para ele e para os outros, mas o que mais ele poderia fazer?, um criador só pode fazer uma única coisa, ele pode continuar, é tudo que ele pode fazer.

Para Stein, "com exceção de algumas esculturas africanas, ninguém jamais tentara expressar coisas vistas não como alguém as conhece, mas como elas são quando alguém as vê sem se lembrar de ter olhado para elas." A brutalidade do ver reside no ver uma coisa pela primeira vez, no fato de ter uma vez visto uma coisa, coisa que nem se viu o bastante. Não tem nada a ver com conhecer: logo depois de ver, o olho não aguenta mais, nunca mais veria de novo – mas ele *viu*, há a implacabilidade de ter visto uma vez, e isso basta, e isso se pinta. E é por isso que Bacon se interessa por Picasso e não se interessa por Matisse. Porque, para ele,

> há muito pouco realismo em Matisse. Acho que a razão disso seria porque sempre fui muitíssimo mais interessado em Picasso. Porque Matisse jamais – como é que eu posso dizer? –, jamais teve a brutalidade do fato que tem Picasso. Acho que ele nunca teve a inventividade de Picasso e acho que transformava o fato em lirismo. Ele não tem a brutalidade do fato que existe em Picasso.

Bacon não tolera qualquer trajeto que desvie o fato do fato. Não admite, portanto, que qualquer trajeto conduza o fato ao lirismo ou à narração. Só interessa a brutalidade do fato. Anne Carson explica o que é esse fato de Francis Bacon, que fatos ele pinta.

> Fatos para ele não significariam aqui fazer uma cópia do modelo como uma fotografia poderia fazer, mas sim criar uma forma sensível que traduza direto para o sistema nervoso do espectador a mesma sensação do modelo. Ele quer pintar a sensação de um jato d'água, o próprio estremecimento dos nervos. Tudo mais é clichê.

Fatos para ela: quando lhe perguntaram sobre o elemento autobiográfico em seu trabalho (isto é, quanto eu há na sua primeira pessoa), Carson responde ser só parte dos fatos no mundo, como um rio, uns degraus. Escrever, para ela: "pintar com fatos". Ela própria: "um feixe de fatos". Um feixe no meio dos outros, em democrática convivência.

## ESGARÇAR

Não erigir.

# DENTE

Você pode olhar para um quadro de Chardin: uma arraia enganchada e carneada ri um riso sem dentes. É esperado não conseguir rir com ela, que, se estivesse de bruços, como quando nadava, nos daria a ver seus olhos, espiráculos, cavidade branquial, nadadeiras peitoral e pélvica, ferrão e cauda. Mas ela está suspensa por uma corrente e nos olha de frente, então vemos suas narinas, fendas branquiais e boca, ou esboço morto de um sorriso. Não vemos sua nadadeira branquial, muito menos sua cloaca, pois bem ali, onde um dia estiveram, rasgou-se mais forte a carne. Vemos um intestino, que escorre. Nenhum dente.

Se a prática da felação lhe apraz, você pode até pensar como isto viria a calhar: perder todos os dentes. Hilda Hilst considera deslumbrantes as vantagens de ser banguela e lamenta que a perda dos dentes tarde tanto a vir, chegando justo quando já rarearam as circunstâncias nas quais teria alguma serventia. (Segundo Hilst, não há o que se prontifique ao abocanhar desdentado da velhice.)

Uma boca toda língua e gengiva, você pode sonhá-la. A gengiva a crescer sobre os dentes como a hera sobre o muro – mas se pudesse corroê-lo – e os dentes a se tornar muito porosos e tortos e podres, roídos um a um pela inclemência da gengiva, mucosa vencendo osso, desvairada, cedendo ao cego júbilo da vingança. Bonito. Você pode se perguntar como soaria o poema dito por toda essa gengiva, o poema para ser dito sem ossos a se interpor entre a garganta e o recinto. Só que o dente nem é osso. Se fosse, seria o osso possível. Veja Herberto Helder, esse adepto exemplar de um poema, uma voz e um mundo sanguíneos, carniformes. Nem ele deixa de cantar os dentes, a imperatividade do ser-se dental.

> É preciso ser dental: ter entranhas: ser igual
> ao furor das coisas:
> da metáfora
> das coisas, Um pouco de acrescento
> manual ao raio que destroça
> a mão, Ou engolir no tubo assoprado
> tanto
> do ar do fundo, Há que ser
> ferramenta de música

O dente é uma irrupção em carne que com frequência se lança contra carnes. Disso sabemos. Conhecemos bem as três tarefas mais proeminentes da dentada: marcar, partir e amar. Pouco se fala, contudo, na vontade demiúrgica dessas tarefas. Sem dúvida, o que se oferta aos dentes é marcável ou partível. Podemos acrescentar: é criável. Tatsumi Hijikata, por exemplo, quer uma dança encharca-

da de sangue de melancia. Até você pode dançá-la. Para isso, precisa dirigir cada dente à polpa aguada e vermelha, enfrentar o tamanho atípico, lograr da delícia de afogar a boca e subitamente ter toda a cara afogada.

> Eu não sou culto, então só posso falar de coisas para comer. Não há mais dançarinos que possam comer uma melancia. A melhor parte é a casca e o vermelho sob a casca. Mas eles pensam com seus paladares insensíveis que o topo dos Alpes é o melhor. Uma melancia, é preciso comê-la segurando bem nas duas mãos, fazendo deslizar os dentes na parte de cima como se toca uma gaita. Devorar ou ser devorado, isso é a melancia. Enfrentar a meia lua da melancia e comer de kimono, bem embebido de suco... a base da dança devia ser assim.

Também são muito pouco abordadas aquelas hordas de dentes sem rumo, vagando, sem boca que as comporte e sem morder. Você pode se perguntar: "e se os meus dentes não fossem meus, mas do mundo inteiro?" Sim, como morderia todo um mundo usando uma só boca? E se, ao contrário, você tivesse todos os dentes do mundo? Ou pelo menos mil dentes? Vá lá, com mil dentes, como cumpriria tantas tarefas? E com cem mil? Não há o que se prontifique a um abocanhar tão profuso. Então, por Deus, onde meter cem mil dentes? É Henri Michaux quem pergunta.

> Chego a formar um objecto, ou um ser, ou um fragmento. Por exemplo, um ramo ou um dente, e mil ramos e mil dentes. Mas onde metê-los? Há certas pessoas que arrecadam sem esforço arvoredos, multidões, conjuntos.
>
> Eu não. Mil dentes sim, cem mil dentes sim e, em certos dias na minha propriedade, tenho até cem mil lápis, mas o que fazer num campo com cem mil lápis? Não é apropriado, ou então temos de arranjar cem mil desenhadores.

O universo pode punir você – caso detecte o pecado da gula, e se cometido contra uma palavra. Você pode comê-la; ela pode vingar-se. É bom lembrar: nem tudo que reluz se denta. Cuidado. Para aferir a comestibilidade de uma palavra, ou sua toxicidade, são necessárias décadas, léguas a farejar. Ana Hatherly conta o destino infeliz de um rato afoito, que não soube se conter.

> Era uma vez uma palavra que estava sentada à porta de casa quando passou um rato. Bela palavra diz o rato. Como ia com muita pressa deu-lhe umas dentadas e engoliu-a. Mal. A palavra ficou-lhe atravessada na garganta. Então os dentes começaram-lhe a crescer para dentro.

Embora muitas vezes flagre o nomear e o morder enlaçados a ponto de nem ser capaz de discerni-los, você pode preferir um ao outro. Você pode escolher morder. Esta é uma polêmica com a qual poucos querem lidar: nomear é tão gostoso, mas morder decerto é mais. Você não está só. Nomeamos aquilo cuja fúria não podemos suportar, mordemos isto porque se encontra aqui. Porque queremos de-

senhar. Porque o caos não nos põe medo, e não há mesmo nada melhor a fazer, ou mais urgente: a prioridade deve ser sempre o que está a postos para uma dentada. Enquanto Adão nomeava, Eva escolheu morder. Assim diz Anne Carson.

> Marcas livres são um gesto de fúria. Um dos mitos mais antigos que temos sobre esse gesto é a história de Adão e Eva no jardim do paraíso. Eva muda o rumo da história humana ao fazer uma marca livre na maçã de Adão. Por que ela faz isso? Dizer que ela foi seduzida pela serpente, ou que ansiava por conhecimento absoluto, ou que buscava a imortalidade são respostas possíveis. Por outro lado, talvez estivesse catastrofizando a situação. Adão tinha acabado de completar o ato primordial de nomear as coisas, tinha dado o primeiro passo em sua tarefa de impor sobre a demência do real – sem limites, sentido, propósito nem direção – um conjunto de clichês que ninguém jamais seria capaz, ou teria vontade, de remover: eles são a nossa história humana, o edifício do nosso pensamento, a nossa resposta ao caos. O instinto de Eva foi morder essa resposta bem no meio.

Certas coisas exigem ser ditas por todos os dentes da boca, pelos dentes de todas as bocas, com todo o fervor de cada dente e cada um a cravar com a força de trinta e dois, ou trinta e dois mil. Seja como for, você deveria despir essa focinheira, ou botar logo a carne para jogo. Por sua conta e risco, claro.

# VOZ

Na língua francesa, ao que tudo indica, há parentesco etimológico entre gouffre e gorge. A garganta é um abismo mucoso, sim, que expele e hospeda a voz. Talvez a voz se talhe na garganta como um corpo se talha na queda de que o abismo depende para existir. “A minha boca / sabe à tua boca”. Por que não pode a minha voz saber à tua voz? “Inchada como um pênis minha língua / na tua garganta de amor rosa”. Por que não pode a tua voz inchar-se na garganta que tenta, tenta dentá-la? Eis um pedido.

> Mergulhem a voz na minha
> treva como uma garganta.
> Porque eu tanto desejaria acordar
> dentro da vossa voz na minha boca.

No entanto a garganta trabalha mesmo quando não há voz; mesmo a quase voz põe a trabalhar os músculos da garganta, mais os músculos de seus arredores. A isso chamam subvocalização – movimentos imperceptíveis feitos por nossos lábios, línguas e cordas vocais quando o corpo entende que se encontra em véspera de voz. Esse curioso fenômeno, milimétrica festa, pode ocorrer quando se lê em silêncio, por exemplo. Imagino que também ocorra quando se quer dizer mas não se diz por pouco um nome. É uma esmola: quase tê-lo no regaço da voz, tocá-lo com vibração matérica, percorrê-lo com o arrepio muscular de uma garganta.

## FESTIM

### *Pernil*, por Georges Bataille

tua língua é crua como uma açougueira
ela é vermelha como um pernil

### *Miolos*, por Adília Lopes

Tenho uma doença mental, tenho uma doença de pele. A pele é exterior, o cérebro é interior. Tenho um eczema, tenho uma psicose. Às vezes penso que a pele é interior e que os meus miolos estão à mostra como a mioleira da vaca no balcão do talho.

### *Bistecas*, por Leonard Cohen

se o louco deus não queria que nos comêssemos
por que fazer nossa carne tão doce

### *Coxa*, por Hilda Hilst

de repente ficou difícil viver entre os demais, queria devorar a carne-coxa da vizinha e ao mesmo tempo usar um cilício que sangrasse o rim, ficava sempre entre o carneiro ensopado com batatas roliças pequeninas e a secura das ontologias

### *Vulva*, por Georges Bataille

Minha vulva é meu açougue

## VÉRTEBRA SEMÂNTICA

Quanto àquele jorro palavroso e anticoagulante, as *Galáxias* de Haroldo de Campos, Severo Sarduy observa que os "mosaicos fonéticos" ali presentes remetem apenas a si mesmos, "tão frágil é a vértebra semântica que os une". Talvez cada mosaico pudesse mesmo dizer, com Henri Michaux: "Construí-me sobre uma coluna ausente." E, juntos, parecem mover-se, de modo obstinado, na direção da vertigem fonética a que já sucumbem de saída. Sem dúvida, reúnem-se em texto; mas o texto, aqui, só faz empilhar picadas e mais picadas, dilatando o possível dos fonemas; só faz desdobrar palavras, dobrando-as sempre. Trata-se, claro, de um descarrilhamento, um rompimento de barragem, um treco. É certo que essas palavras não querem se haver com o horizonte da frase. E se não formam frases, nem reclamam sentido, o que fazem? Tropeçam umas nas outras, buscam melhores tropeços. Gaguejam, martelam, escorrem, pulam, dançam. Sim, é possível dizer que contra o sentido, contra a vértebra, essas palavras dançam algo como a infatigável dança de uma carne sem ossos. Infatigável, por sinal, é um adjetivo adequado ao barroco, como também o é: superabundante. "O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício", diz Sarduy. É portanto esperado que a linguagem barroca só queira saber de demasia, promovendo uma "carnavalização da literatura". Vocacionada a dizer mais, a palavra barroca diz mais do que deve, pode ou precisa ser dito. E talvez viva nas dobras, como vive aquele livro de Michaux. Aliás, Gilles Deleuze vê dobras por toda parte: tudo se dobra, e o desdobrar é só mais uma forma de continuar dobrando. "A desdobra, portanto, não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra." Sob o signo de uma infinita dobragem, o barroco abre a possibilidade de um mundo infinitamente cavernoso ou esponjoso, mundo de textura infinitamente multiplicável, isto é, de matéria infinitamente dobrável. Em todo caso, pulsa aqui o infinito em cada dobra, na dobra de uma dobra de uma dobra. No barroco, "nem tudo é peixe, mas há peixes por toda parte... Não há universalidade, mas ubiquidade do vivente." Cheio de horror ao vazio, ou de ímpeto asfixiante, o barroco turbilhona o turbilhão, regido pela vontade de infinito. A título de infinito, há que dobrar infinitamente – e a dobra talvez seja quase um infinito suportável. Um labirinto faz-se de dobras; um corpo faz-se de dobras; uma explosão faz-se de dobras. Dito de outro modo: no barroco, não há trégua da matéria. "A dobra é inseparável do vento." Não há trégua.

> As dobras parecem deixar seus suportes, tecido, granito e nuvem, para entrar em um concurso infinito, como o *Cristo no Jardim das Oliveiras*, de El Greco (o da National Gallery). Ou, então, notadamente n'*O batismo de Cristo*, a contradobra da barriga da

> perna e do joelho, esta como inversão daquela, dá à perna uma ondulação infinita, ao passo que a pinça de nuvem no meio transformada em um duplo leque... São os mesmos traços, tomados em seu rigor, que devem dar conta da especificidade do barroco e da possibilidade de estendê-lo para fora dos seus limites históricos [...].

A propósito de outro quadro de El Greco, *Sonho de Felipe II*: em carta a Michael Fraenkel, Henry Miller compartilha o seu espanto diante do espanto de Aldous Huxley diante dessa pintura. É a lucidez da leitura de Huxley que o espanta, lucidez alcançada quando Huxley se cura "por um momento de sua mania enciclopédica". Diz Miller: "vemos o próprio Sr. Huxley tomando as coisas visceralmente, suas partes superiores temporariamente decepadas." Daí a lucidez, que verificaremos agora. Eis o segundo parágrafo da carta, quase todo citação.

> "Sólidas e tridimensionais", ele [Huxley] diz, "feitas para habitar um universo espaçoso, as pessoas de El Greco estão fechadas em um mundo onde mal há lugar para respirar. Estão numa prisão e, o que é pior, numa prisão visceral. Pois o entorno é todo orgânico, animal. As nuvens, as rochas, os tecidos, tudo misteriosamente transformado em muco e músculo esfolado e peritônio. O céu para o qual ascende o Conde de Orgaz é como uma operação de apendicite cósmica. *A Ressurreição* de Madrid é como uma ressurreição num tubo digestivo. E os quadros posteriores dão a impressão macabra de que todos os personagens, humanos ou divinos, começaram a sofrer um processo de digestão e estão sendo aos poucos assimilados ao entorno visceral. Mais vinte anos e a Trindade, a Comunhão dos Santos e toda a raça humana se veriam reduzidas a excrescências quase indiscerníveis na superfície de uma entranha cósmica. Os mais favorecidos teriam talvez podido aspirar a ser tênias e trematódeos..."

El Greco, pintor maneirista que começou a pintar no século XVI, é quase a véspera do barroco. (Quase – porque a dobra põe o barroco em toda parte, arrasta a festa barroca para trás e para a frente.) (Mas também a véspera põe o tempo em toda parte, ou faz o tempo perigar.) É coerente, então, que, ao pintar pessoas e anjos e dobras e matérias, El Greco chegue a uma pintura mais próxima de uma festa dos excrementos, ou de uma carnavalização das vísceras, e as vísceras pareçam assimilar as gentes, o mundo. Um dentro excessivo concerne ao barroco; contudo, aqui, para retomar Deleuze, trata-se de "uma interiorização do exterior, uma invaginação do fora que não se produziria sozinha se não houvesse verdadeiras interioridades *alhures*." O mundo como corpo, as coisas no mundo como as vísceras no corpo, mais um joelho, uma nuvem: um mundo de dobras para ser dobrado.

## PRESSENTIMENTO FILOLÓGICO

Diz-se chair para dizer cadeira, em inglês, e para dizer carne, em francês. Em francês, viande é a carne pendurada nos açougues, o alimento. Comem meat e são feitos de flesh, em inglês. Gertrude Stein no entanto roga: “Believe me for meat and for myself”. Há um idioma com a mesma palavra para o naco entre os dentes e a planície nervosa. Em português, dizemos carne.

## CARNINHAS

Carne da língua.
Carne do leve.
Carne do lance.
Carne láctea.
Carne oblíqua.
Carne cósmica.
Carne do ângulo.
Carne do áspero.
Carne da técnica.
Carne côncava.
Carne sígnica.
Carne da sombra.
Carne úmida da terra.
Carne mínima.
Carne potável.
Carne de um incêndio.
Carne de uma bigorna.
Carne estirada.
Carne hiperventilada.
Carne do em que piso.
Carne da frase.
Carne do ato.
Carne da poça.
Carne submetida a cem graus Celsius.
Carne-página.
Carne-trator.
Carne-couro.
Carne-lama.
Carne-mosca.
Carne-ímã.
Carne-musgo.
Carne-alvo.
Carne-túnel.
Carne-gota.
Carne-farpa.
Carne-tecla.

Carne-copo.
Carne-faca.
Carne do nervo.
Carne do ensaio.
Carne do dentro.
Carne sem nuvens.
Carne do pensável.
Carne do estender.
Carne imensa da Noite.
Carne engatada.
Carne a postos.
Carne fosca.
Carne a mais.
Carne vertida.
Carne longe.
Carne salivando.
Carne... rogando.
Carne percorrível.
Carne quase mansa.
Carne do vapor.
Carne povoada.
Carne da energia.
Carne fendida.
Carne de tocaia.
Carne poliédrica.
Carne do acaso.
Carne sem tampa.
Carne rala.
Carne muda.
Carne moída.
Carne pânica.
Carne eólica.
Carne metálica.
Carne arenosa.
Carne lenta.
Carne do átomo.
Carne movediça.
Carne insone.

Carne do extravio.
Carne da entropia.
Carne mole.
Carne mucosa.
Carne esponjosa.
Carne com escamas.
Carne do espasmo.

# PÁLPEBRA

Uma cortina de pele a pausar, pausar a carne. Tudo bem, mas se trata de uma cortina exigente. E na verdade não quer pausar: vive para se recolher, para entregar à molhada carne óptica a versão sem cortes da carne que ela olha. A pálpebra decide se a carne olhada é suficiente para o ver sem pausa da carne esférica. Mesmo que a alegria de um olho não se meça como a de um mamilo, a pálpebra, e só ela, sabe medi-la. Sabe decidir se concede ou não a delícia difícil de ver sem pausa. Foi dito: é uma cortina rigorosa. (Anne Carson ensina que as pálpebras são importantes porque anunciam, pelo intervalo, a emoção erótica entre duas pessoas vibrando. E ensina, com Estobeu, que Aidôs mora nas pálpebras das pessoas sensíveis. Aninhada nessas pálpebras, Aidôs, deusa do pudor ou da vergonha, expõe a voltagem da contenção, aquela voltagem detectável num olhar interrompido. Isso quer dizer que, ao se esforçar para deter o olhar, Aidôs expõe a força, a implacabilidade do trajeto entre o olho e o olhado. Ainda que a pálpebra tenda a não querer fechar, não querer pausar, se o faz, talvez não seja só por tédio ou medo, e sim por um pacto, que sela num código piscado: "percebo o limite, noto a vontade do olho de ver sem pausa, entendo que não deve, detenho-o, e confesso enfim correr só para recarregar o olhar, só para conferir quanto pode o olho após um rápido breu, ou um breu cuja duração eu escolho".) Mínima cortina; mesmo assim, aguenta um corpo inteiro. Exata, parece uma capa feita sob medida, veste e engenharia – mas, se um rato for perfeitamente atropelado e virar tapete ou carpaccio a coalescer com o asfalto, parecerá uma pálpebra do chão, e o chão vingará o olho, será o olho duríssimo, imenso, junto ao qual a cortina de pele vira mero retalho, ínfimo detalhe: não mais blecaute, só tentativa inócua de uma trégua.

# INFERNO

*ter um inferno à mão seja qual for a língua*

Herberto Helder

# os aparentados da carne
# [parte III]

"Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte."[174] Da flecha, é possível dizer que é o enlace da vida e da morte na mesma ávida seta, no mesmo rápido trajeto. Ou seja, a flecha nasce para morrer, e às vezes mata, quando morre. Meteórica, parece um pavio tricéfalo, queimando (em) três atos, num átimo: nascer matar morrer. Inflamável, concede ao ar a chance de acendê-la, enquanto o corta. Munida desta flecha, posso enfim incendiar, "atirando o meu fósforo para a tua desmesura".[175] Mas nem demora muito e eu não sou mais acendedora, remetente, não sou nada. Ao se soltar, a flecha já esqueceu todo o amor da minha mão e reclama o seu próprio amor – não à mão, mas ao alvo.[176] Uma flecha não quer uma mão, mas um seio, ou um olho, ou qualquer outro pedaço de carne suficientemente reluzente, suficientemente convidativo.

Ainda não há vida das flechas num saco ou num cesto, mas há sono, isto é, preparo. E uma flecha desperta faminta. Se pudéssemos medir a voltagem do seu lance, o medidor aferiria uma intensidade análoga à da ronda de um tubarão, se também pudéssemos medi-la. Análoga, ainda que muito diferente: se a dentada alcança a intensidade pelo exercício violento do apetite, a flechada subscreve Francis Bacon: "intensidade exige concisão".[177] A flecha é menos assassina porque é menos predatória, mais pontual, e porque é suicida. A mordida do tubarão abre um rasgo impiedoso, estraçalhando o seu alvo: ela vê esse alvo como imensa planície, toda feita de carne violável, comestível. (Dentada no seco, a carne gritaria o sangue em situação de esguicho, molhando a torto e a direito; na água, só o silêncio lento das cores líquidas em mútua invasão.) Já a flecha se atira ao disparo – apenas para inscrever sua breve silhueta, incidir naquele ponto exato, que, uma vez atingido, infunde a pele, nas redondezas. (A pele celebra essa esmola sanguínea. Sempre invejou a umidade da carne.)

A existência da flecha, então, é suicida: guarda a beleza das coisas vulcânicas.[178]

174 G. Bataille, 2013b, p. 35. Voltei a essa afirmação de Bataille quando li esta passagem de Kuniichi Uno, sobre a poética de Hijikata: "A vida e a morte constituíam-se como uma dança na qual elas se alternavam, se cruzando em um leque que partia do microcosmo até a imensidão do universo. A carne é o lugar desse cruzamento, dessa alternância, desse mesmo leque. Não ceder à ameaça da morte que advém, em última instância, afirmar a vida como improvisação plena de malícias e de doenças." K. Uno, op. cit., p. 246.

175 De *Lointain intérieur*. In H. Michaux, 1999, p. 147.

176 Herberto Helder, *Lugar*: "Penso: a flecha ama a onça. / A morte ama o que morre." In H. Helder, 2014, p. 160.

177 Francis Bacon, em entrevista a David Sylvester. Ver D. Sylvester, op. cit., p. 176.

178 Assisti recentemente a este filme, sob cujos efeitos ainda me encontro: *Fire of love* – documentário dirigido por Sara Dosa sobre o casal de vulcanólogos Katia e Maurice Krafft, mortos por um vulcão. Lá pelas tantas, enquanto assaltam nossos olhos todos os jorros de um chafariz de lava, um ator lê um escrito (em francês) de Maurice, que se encerra assim (em tradução livre): "Uma existência kamikaze na beleza das coisas vulcânicas." Ver S. Dosa, 2022.

Seja como for, convém imaginar uma flecha em forma de língua, ou vice-versa – algo que nasce, pois sai; morre, pois atinge; e se suicida. Essa morte não precisa ser uma aventura, diga-se. Como em Artaud, ela pode vir lentamente, num rasgo lento, instalando-se "sem ênfase".

> A cada um dos meus pensamentos que abdico eu já me suicidei. Até mesmo no vazio ainda há coisas demais para destruir. *Acho que estou renunciando à morte*. Eu não concebo, não sinto a morte como uma aventura, sinto-me morrer, e morrer sem ênfase, sem choque, sem palavras, mas com um lento, um imutável rasgo.[179]

Se em Artaud o morrer é sem ênfase, em Mira Schendel é o nascer que não irrompe enfático. Supostamente, não há hipérbole maior do que aquela entoada pelo pranto de quando nascemos, pelo urro de quando morremos. Artaud e Schendel, contudo, não querem se haver com isso. Dos instantes definitivos, eles só querem um gesto lento, uma lenta força, uma lentidão. Essa lentidão é tão decisiva quanto muda, tão implacável quanto oblíqua. E não precisa de ênfase para rasgar.

Michaux, por outro lado, às vezes quer enfatizar. Às vezes, busca a tinta tumorosa, o grito sismografado, a ventania inclemente, a velocidade impossível. Ainda assim, parece haver sempre algo do nascer à maneira de um gerúndio esgarçado, encontrável em Schendel: um gesto está nascendo, um signo está nascendo, um traço está nascendo, uma palavra está nascendo, uma criatura está nascendo, uma língua está nascendo, um verso está nascendo, um desenho está nascendo, um livro está nascendo, uma mancha está nascendo, e nada – nunca – abdica do gozo, do sofrimento de nascer.

Há quem chame de pensamento "pré-verbal" esse feixe de começos incitados por Michaux, pensamento compassado não por palavras mas por movimentos.[180] Isso lembra as considerações de Vilém Flusser sobre Mira Schendel e a origem da língua. Flusser sugere que as experimentações de linguagem de Schendel são pré-textos, ou seja, "aquilo que a língua é antes que fale. Reparem nesses pré-textos. Há neles vastas regiões de papel vazio. São as regiões de silêncio prenhe de futura língua."[181] Poderíamos acrescentar, talvez, que também são regiões de balbucio, de extensão ilimitada de uma quase, *quase* língua. Flusser retoma o célebre aforismo de Ludwig Wittgenstein e o estende: "O que não pode ser falado deve ser calado. Mas pode ser semifalado. É o que fazem estes pré-textos."[182]

---

179 A. Artaud, 2020, p. 67-68, grifo do autor.

180 Aludo a este texto de Evelyne Grossman: "L'écriture insectueuse d'Henri Michaux". Ver E. Grossman, 2004.

181 V. Flusser, 1967, n.p.

182 Ibid., n.p.

Em Michaux e em Schendel, estamos diante de *pré-textos*, nos termos de Flusser, ou de *paleolíticos contemporâneos*, para ficar com Nuno Ramos.[183] Trata-se, no entanto, de uma pré-textualidade (ou pré-verbalidade) não situada num *antes* temporal, o que poderia sugerir uma continuação quase evolutiva, e sim num estado magmático da linguagem, movendo-se, sem nunca progredir, por espasmos (como o corpo-carne-sensação da Figura de Bacon, na leitura de Deleuze). O pensamento encontra-se em "perpétuo estado de nascimento", conforme aponta Evelyne Grossman.[184] E o mesmo se pode dizer da linguagem.

Esse estado parece ter algo do "tumulto do caos inicial", tão desejado por Cioran; ao menos, parece ter algo dessa "paradoxal geometria – a única geometria caótica, sem perfeição nem de forma nem de sentido".[185] Há terror e alegria ante a perspectiva de ser engolido por esse tumulto, essa louca geometria, que faz nascer, faz queimar, faz tremer, faz vibrar.

> Gostaria viver no começo do mundo, no vórtice demoníaco das turbulências primordiais. Que nada daquilo que, em mim, é veleidade de forma se realize; que tudo vibre de um frémito primitivo, como um despertar do nada.[186]

Esse despertar é traduzível na erupção – como o signo, a língua erupciona, ou pode erupcionar. ("Este fluxo, esta náusea, estas correias, é n'*isto* que começa o Fogo. O fogo das línguas."[187]) Flusser diz que em Schendel "a língua brota, como um gêiser, aos jatos e jorros".[188] Sim, mas ela divorcia o jorro e a ênfase. É um feito: aqui, o jato pode ser discreto. Essa erupção pode ser quase gentil, afinal, como um providencial calor que toma a forma de uma língua de lava e escorre. ("Geral calor no meio da carne."[189]) Ao ponderar o vulcanismo da língua, percebemos como essa erupção é incontida. Um vulcão acorda, afinal; está apto a queimar; expele suas línguas douradas; e nunca se sabe quando vai parar. "O tamanho do pavio é sempre desconhecido."[190] O mesmo vale para a língua: "não há limiar para a língua, não se pode parar a língua".[191] Sempre desconhecido, o tamanho do pa-

183 "Não seria curioso descobrir no trabalho de Mira uma espécie de paleolítico contemporâneo?" N. Ramos, op. cit., p. 59.

184 "Alors la pensée serait saisie à son apparition, avant sa solidification dans le verbe, comme en perpétuel état de naissance." E. Grossman, op. cit., p. 84.

185 E. Cioran, 2020, p. 101.

186 Ibid.

187 De "A bigorna das forças". In A. Artaud, 2011, p. 193, grifo do autor.

188 V. Flusser, 1967, n.p.

189 De *Poemacto*. In H. Helder, op. cit., p. 124.

190 S. Dosa, op. cit.

191 R. Barthes, 2012, p. 87.

vio. Sempre informe, a sua feição. Quando o calor desperta, é preciso esperar ele cumprir todas as suas tarefas. Cabe a nós o olhar vidrado, que suplica uma sobra, um restinho da quentura. Pelo menos é assim que acontece quando lemos um poema, descendo quente, tomando tudo. A lava parece o sopro, sim.

> O sopro é uma espécie de produto anticoagulante. Só que ele não é (não se trata, evidentemente, de "inspiração".) Dizemos *sopro* um pouco preguiçosamente, por metáfora meteorológica (a salubridade do *vento*) ou hábito cultural (o poeta como furo por onde sopra o deus sacana). O sopro de que estou falando consiste apenas em um *não*, em uma resistência (à coagulação da forma e do sentido), uma hesitação sistemática, um esvaziamento negativo.[192]

Ainda que nestas páginas se diga *sim* amiúde, vem a calhar essa formulação de Christian Prigent – para quem "poesia se diz *num sopro*", "*poesia* é o nome da chance dada a um leitor".[193] *Poesia* também é o nome dado à imensa tara da língua. Curiosamente, por um lado, *poesia* nomeia, sim, a tara; por outro, e não há aqui qualquer contradição, *poesia* é o espaço em que se sacrifica a língua. (Bataille, aliás, chamou de *O impossível* o livro que quase foi intitulado *Ódio da poesia*. Voltaremos a isso.) *Poesia* não aguenta mais língua. Mesmo assim, quer mais: pede mais, mais língua. *Poesia* é o jeito mais asmático e por isso mais exato de percorrer, desejar, venerar, profanar, estremecer, violar, transtornar, enervar a língua.

> A sensação dessa nervura é o que faz escrever (buscar "uma língua"). É o que a poesia sempre teve ao mesmo tempo que dizer e calar, assumir e ignorar, para se fazer, isto é, para designar e apagar em si, no mesmo movimento, o núcleo de impossível que a motiva e a constitui.[194]

*Poesia* é, em suma, a possibilidade de trançar na língua o inventar e o carnear, ou é o sonho de trançar várias compridas línguas para dizer um breve verso, tanto melhor quanto mais afiado, tanto mais preciso quanto mais cego. Eis o maior êxito da poesia: expor sem piedade o fracasso da língua. ("O brilho da poesia se revela fora dos belos momentos que atinge: comparada ao fracasso da poesia, a poesia rasteja."[195] Talvez o *não* tenha a ver com isso.) Seja pela via do nome ou pela via do fracasso, seja para escoar a tara ou maltratar a língua, é fato que há exigência

192 De "A língua faz corpo". In C. Prigent, op. cit., p. 49, grifos do autor.

193 De "Para que poetas ainda?" e "A língua faz corpo", respectivamente. Ver: C. Prigent, op. cit., p. 49, grifo do autor; ibid., p. 19, grifo do autor. Aliás, detenhamo-nos nessa chance. "Petrarca dizia: 'Não quero que meu leitor compreenda sem esforço o que eu mesmo não escrevi sem esforço'. Decerto não se deve ver nessa frase uma afirmação de elitismo esotérico. Muito pelo contrário: essa frase nos diz que *poesia* é o nome da chance dada a um leitor, engajado na vertiginosa precipitação prosódica ou nos empastamentos da polissemia, de colocar seu tempo transversalmente no tempo e de tomar momentaneamente, na espessura vagarosa da decifração, a iniciativa sobre o tempo." Ver ibid.

194 De "Para que poetas ainda?". In ibid., p. 38.

195 De *O impossível*. In G. Bataille, 2015, p. 329.

de poesia, e, se "há, é para manter viva essa irresolução aberta pelo chamado de um *algo* que sabemos inominável e que no entanto nos esforçamos para nomear por meio das astúcias polissêmicas, derrapadas, deslizadas, estilhaçadas".[196] Assim diz Prigent.

Quanto ao *não*, Hilda Hilst também o diz. Ela escreve "movida por uma compulsão ética [...]: a de não pactuar." Não: não pactuo com os limites que uma voz ou uma língua querem impor. Testo esses limites para então forçá-los, esticá-los. (O tenso arco...) Cedo a esta vontade maníaca, executável numa experiência dilacerante: multiplicar línguas, vozes. Percebo que, se há limites, são beiradas de abismos. *Sim*. Sim: tem *não* que é *sim* aos abismos da linguagem, como na ficção de Hilst. Isso posto, "[o] escritor é o que diz 'Não', 'Não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas'."[197] Não, não participo do engodo armado para ludibriar as pessoas: armo novos engodos, bem mais charmosos, você vai até gostar.

> É bem verdade que o escritor está sempre falando de si mesmo, porque é somente através de nós mesmos que podemos nos aproximar dos outros. Desnudamo-nos, procuramos fazer com que os outros se incorporem ao nosso espaço de sedução. Estendemos as teias e desejamos que o outro faça parte delas, não para devorá-lo, mas para que sinta a perplexidade e faça a pergunta, para que tome conhecimento da possível qualidade do nosso fio-sedução; caminhe conosco, num veículo que pode ser afetivo-odioso. Há pessoas que tratam a carne como outros tratam o ouro, às escondidas. Escolhi para meus textos o tratamento oposto. Samuel Beckett na sua peça *Dias felizes* escreve: "Eu não posso dizer mais; diz-se o que se pode". Prefiro dizer: Quero falar tudo nos meus textos e ainda posso dizer mais. Faço perguntas possíveis a mim mesma: se eu falasse com a voz do mundo, como falaria? Se eu falasse com a voz dos ancestrais (que representa o sangue e o sêmen dentro de mim) haveria a refulgência de uma nova voz? É preciso tentar tudo, experimentar tudo.[198]

Falar com a voz do mundo, falar com uma nova voz, falar mais, falar tudo, tentar tudo, experimentar tudo, mais que tudo. E se eu falasse com a voz do nada, como falaria? E se eu falasse com a voz da noite, como falaria? E se eu falasse com a voz das páginas, como falaria? E se eu falasse com a voz do sopro, como falaria? E se eu falasse com a voz dos olhos, como falaria? E se eu falasse com a voz dos nervos, como falaria? E se eu falasse com a voz cardíaca de uma carne que range e dói e ri e pede, como falaria? Foi avisado: é uma vontade maníaca. Mas a mania é deliciosa, insuportável. E, não conhecendo diques, é um exorbitante acesso à não pactuação. De todo modo, para Hilst, "a linguagem e a sintaxe passam a ser intrinsecamente atos políticos de não pactuação com o que nos circunda e que tenta

196 C. Prigent, op. cit., p. 38-39, grifo do autor.

197 Hilda Hilst, em entrevista a Léo Gilson Ribeiro. In C. Diniz, 2013, p. 56, todas as citações do parágrafo.

198 Hilda Hilst, em entrevista a O Estado de São Paulo. In ibid., p. 34.

nos enredar com o seu embuste".[199] *A obscena senhora D* diz isso ainda melhor.

> Não pactuo com as gentes, com o mundo, não há um sol de ouro no lá fora, procuro a caminhada sem fim, te procuro, vômito, Menino-Porco, ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros
> Senhora D, a viva compreensão da vida é segurar o coração. me faz um café
> E nos escuros, eu búfalo não temo, sou senhor de mim, não sei o que é escuro mas estou amoldado, a água nos costados, deslizo para dentro de mim, encantamento de um focinho de águas, nem te pressinto, vibro as patas, sou senhor do meu corpo, um grande corpo duro, eu búfalo sei da morte? eu búfalo rastejo o infinito?
> segurar o coração foi isso que você disse?
> e pedi um café também[200]

Hilst lamentava, sem parar, o vácuo em que via cair sua ficção. Ela estende a sua teia, mas constata: não querem (não sabem?) se enredar. "E quanto a minhas obras de ficção, os comentários são os mesmos: que eu escrevo em sânscrito. Não posso dizer que lido muito bem com isso."[201] De fato, poucas coisas são tão tristes quanto uma flecha, ou uma montoeira de flechas, a vagar sem rumo. Não deixa de ser curioso, contudo: o que tem para *entender* nesse excerto de agora há pouco? *Entender*, aqui, só poderia existir na medida em que se tratasse de sentir o que a língua faz, e não entender o que ela diz. Que leitor arrumaria tempo para se despregar dessa língua a que Hilst nos lança, a cada linha, e tentar uma compreensão? A própria autora pode ajudar esse inepto leitor, atirando-lhe um poema de *Da morte. Odes mínimas.*

> Não compreendo. Apenas
> Tento
> Somar meu corpo
> A teu corpo negro
> Minhas águas
> A teu remo
> E cascos, os meus,
> E luzes de um dia
> E ânus, regaço
> Somar
> A teu matiz cobreado
> Tua garra fria.

199 Hilda Hilst, em entrevista a Léo Gilson Ribeiro. In ibid., p. 56.

200 In H. Hilst, 2018b, p. 21-22.

201 Hilda Hilst, em entrevista a Clelia Pisa e Maryvonne Petorelli. In C. Diniz, op. cit., p. 43.

> Não compreendo. Apenas
> Tento
> (Suor, subida, cascalho
> Seca)
> Somar teu corpo
> A meu pensamento.[202]

Como um corpo que se abre à vida, ou à morte, a leitura, aqui, precisa ser um investimento erótico, afinal.[203] Quem escreve não deve pactuar. Quem lê tampouco: não convém transigir com um suposto dever de compreender. Sem dúvida, é exigido do leitor um empenho, mas esse empenho não pode ser desperdiçado num afastamento do que pede o texto. (Pedido que, claro, não *está no texto*, a menos que *estar* seja compreendido nos termos de Mário Cesariny: "Tu estás em mim como eu estive no berço".[204]) Sobre os modos de se empenhar: múltiplos, como são múltiplos os jeitos de abrir-se, escoriar-se. Dá trabalho, é uma tarefa exigente, decerto mais exigente do que entender.

> Quando escutam o que eu digo talvez não saibam por onde começar. Pois comecem por aí, por onde não entendem. Seria até estranho se vocês entendessem. Dançar porque não se entende. Dançar até onde puder, com todo o empenho.[205]

É Kazuo Ohno quem diz. E ainda diz mais.

> Por isso, de vez em quando, depois que eu danço, vêm me dizer, "mestre, eu entendi, entendi sua dança". Entendeu o quê? Fico um pouco decepcionado quando me dizem isso. Fico muito mais feliz quando me dizem que não entenderam o que estou dançando, que me digam, "não entendi mas me emocionei", "que bom estar vivo", "acabei chorando". É só me dizerem que entenderam que eu fico chateado.[206]

Hilda Hilst também teria gostado de ouvir esse tipo de resposta aos seus livros. Ao fim e ao cabo, sua escrita espasma a todo momento o amor à língua, amor esse que desemboca na vontade de percorrê-la, cruzar o limite, violá-la. "A língua treme de alto a baixo",[207] e trememos com ela. Estamos (leitora, autora e a movente língua entre nós) sob o signo do erotismo, afinal. "Eu tenho um amor muito grande pela linguagem, pela minha própria língua, que eu acho muito bonita", afirma Hilst. Sim, toda linha desprende esse amor. Mesmo assim, não entendem.

---

202 In H. Hilst, 2017, p. 339-340.

203 Barthes falou bastante do erotismo do ato de ler, da leitura desejante. Ver (por exemplo), a respeito disso, "Da leitura". In R. Barthes, 2012, p. 30-42.

204 M. Cesariny, 2004, p. 22.

205 K. Ohno, op. cit., p. 32.

206 Ibid., p. 124.

207 G. Deleuze, 2011, p. 140.

Talvez por faltar empenho, não sentem esse amor, não entendem essa língua. "No entanto, eu escrevo com palavras, com palavras da língua portuguesa. E é o ritmo, principalmente, que importa. Parece que isso todo mundo pode sentir." Sim, todo mundo pode sentir o ritmo. Todo mundo pode obedecer à tarefa de "cada vez mais sentir e cada vez definir menos".[208] Não é senão para aí que deve se dirigir o empenho: sentir. Melhor: sofrer a sensação.

Na mesma medida em que Bacon quer pintar não a boca, mas o grito,[209] o que interessa a estas páginas não é a transcrição da sensação, mas a sensação ela própria textualizada, e um descompassar a palavra, desconjuntá-la, ralar a língua que tenta dizê-la. Interessa o momento em que passa a se impor uma prática de deflações verbais, racionais, pictóricas, ou, na direção das forças gaguejantes pensadas por Deleuze: quando dizer é fazer, começa-se por minar uma língua-estase, uma sintaxe vertebral, em proveito do tremor do corpo, da carne da língua. E a escrita, então, não acontece senão através do procedimento de "fazer a língua gaguejar e ao mesmo tempo levar a língua ao seu limite, ao seu fora, ao seu silêncio, [...] como o *boom* e como o *krach*".[210]

Interessa, portanto, não só a possibilidade de uma palavra aquém da palavra, mas de uma língua aquém da língua. Interessa a possibilidade de uma escrita que não acontece senão através do gaguejante procedimento de fazer "a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio".[211] Experimentar uma língua assim pressupõe a difícil decisão de demolir qualquer caminho de volta para uma língua conformada. Pressupõe a difícil disponibilidade a *sentir* uma língua mais atiçada pelo desejo de um sopro-grito indecomponível do que pela delícia de dizer uma palavra. Não se trata, então, de procurar uma língua que nos ajude a dizer melhor. Trata-se, talvez, de farejar essa língua que nos ensine a gritar, balbuciar, gaguejar, gemer – mais, melhor. No domínio de uma "geometria caótica, sem perfeição nem de forma nem de sentido" (para retomar a imagem de Cioran), a língua se exorbita da língua, a escrita colapsa, o sopro se instala,

> o estilo torna-se não-estilo, a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para atingir-se os limites da linguagem [...], conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou os sons de um músico.[212]

208 As três citações de Hilda Hilst vêm de entrevistas a Sônia Mascaro, Clelia Pisa e Maryvonne Petorelli e Léo Gilson Ribeiro. Ver, respectivamente: C. Diniz, op. cit., p. 90; ibid., p. 43; ibid., p. 65.

209 Ver D. Sylvester, op. cit.

210 G. Deleuze, 2011, p. 145.

211 Ibid., p. 143.

212 Ibid., p. 146.

Na esteira de Marcel Proust, para quem os "belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira", Deleuze afirma que "um grande escritor [...] [é] um estrangeiro em sua própria língua: não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste."[213] O sopro se instala, então, com todos os seus primos: o balbucio, a gagueira, o grito, o gemido. Artaud é exemplar no manejo desses sismos da língua. É exemplar, sobretudo, porque leva o manejo ao seu limite, o que significa não poder mais manejar, e sim deixar-se arrastar por esses sismos, ou simplesmente sucumbir ao seu tremor.

> Eu conheço um estado fora do espírito, da consciência, do ser,
> e onde já não há nem palavras nem
> letras,
> mas onde se entra pelos gritos e pelas pancadas.
>
> E já não são sons nem sentidos que saem,
> já não são palavras
> mas CORPOS.
>
> Socos e esporra,
>
> no brasido infernal onde nem a questão da palavra nem a da ideia nunca mais se
> [colocam.
>
> Socar até à morte a porra do focinho, esporrar no focinho,
> é a última língua, a última música que eu conheço,
>
> e juro-vos que daí saem corpos e que são CORPOS *animados*.
>
> yá mênã
> frrá tê shá
> vázíle
> lá vázíle
> á tê shá mênã
> tórr ménã
> ê mênã ménilá
> árr ménilá
> ê inêmá imén[214]

Ele pensou muitas vezes o grito e a língua. "Um grito para reunir tudo isto e uma língua para me pendurar aí", diz "A Bigorna das Forças".[215] "E eu já lhes disse: nada de obras, nada de língua, nada de palavra, nada de espírito, nada. [...] Eu lhes disse

213 Ibid., p. 141, grifo do autor. Quanto à frase de Proust, vem de *Contra Sainte-Beuve* e é a epígrafe com que Deleuze abre *Crítica e clínica*.

214 De *Suppôts et suppliciations*. In A. Artaud, 2019, p. 116-117, grifo do autor.

215 In id., 2011, p. 194.

que não tenho mais a minha língua", diz "O Pesa-Nervos".[216] Ele não *tem* mais a sua língua – refaz as suas vibrações com os gritos de um pensamento de carne, na carne.

> Essas forças não formuladas que me sitiam, um dia minha razão vai ter que acolhê-las, elas terão que se instalar no lugar do alto pensamento, essas forças que por fora têm a forma de um grito. Há gritos intelectuais, gritos que vêm da *fineza* das moelas. É isso que eu chamo de Carne. Não separo o meu pensamento da minha vida. Refaço a cada uma das vibrações de minha língua todos os caminhos do meu pensamento em minha carne.[217]

O pensamento percorre (nervosamente) a carne: o tremor do pensamento põe tudo a perigo. Artaud não *tem* mais língua, mas hospeda (eletricamente) as suas vibrações. Ele é uma "múmia de carne fresca" cuja carne se rarefaz, cuja língua não transpõe sua casca, cuja voz "não passa mais pelas estradas do som".[218] (E se a carne falasse com a voz do grito, como falaria?) Nada se acomoda; o tremor do pensamento, afinal, só age por periclitações – turbilhona a língua (desapossada), eletriza a carne (rarefeita), agita as moelas (gritantes) e jamais conduz à razão. "Destruo porque em mim não cabe tudo aquilo que vem da razão. Hoje só acredito na evidência daquilo que agita minhas moelas, e não daquilo que se dirige à minha razão."[219] Contra a razão, uma carne vem como um grito vindo da fineza das moelas. (E se eu gritasse com a voz da fineza das moelas, como gritaria? Não sei, mas seriam gritos intelectuais: juro-vos.)

Esse grito lembra Francis Bacon. Essa carne-grito-moela poderia tê-lo obcecado. E Bacon sempre traduziu, com seus pincéis e tintas, algumas sensações vindas desses belos livros escritos numa espécie de língua estrangeira; muitas vezes, pintou envergado pelas vibrações de certas línguas: a língua de Ésquilo, por exemplo, ou a de T. S. Eliot. Sempre se interessou por esses livros, isto é, pelos golpes que alguns grandes escritores dirigiram às línguas (golpes análogos, aliás, aos que o próprio pintor dirigiu à figura humana): escritores como Bataille, ou James Joyce. "É difícil explicar por que Joyce é um grande escritor. *Ulisses* é seu melhor livro, ele torturou, pulverizou, desmantelou a língua... [...] Gosto daqueles que pesqui-

216 In ibid., p. 210.

217 De "Posição da carne". In id., 2020, p. 59, grifo do autor.

218 De "Correspondência da múmia": "Essa carne que não se toca mais na vida, / essa língua que não consegue mais ultrapassar sua casca, / essa voz que não passa mais pelas estradas do som, / essa mão que esqueceu mais do que o gesto de pegar, que não consegue mais determinar o espaço em que se realizará sua aderência, / esse cérebro, enfim, onde a concepção não se determina mais em suas linhas, / tudo isso constitui a minha múmia de carne fresca dá a deus uma ideia do vazio onde a necessidade de ter nascido me colocou." Ver ibid., p. 69.

219 De "Manifesto em linguagem clara". In ibid., p. 63.

sam, desmontam, desossam, inventam."[220]

Ghérasim Luca é um poeta que pesquisa, desmonta, desossa, inventa – uma língua. "É por isso que os meus gestos parecem / interrompidos, minhas palavras sem continuidade / meus movimentos muito rígidos ou muito lentos / contraditórios, monstruosos, adoráveis".[221] Ele não quer se haver com a ideia de exprimir; para dizer, espreme a língua, como se espremesse um limão.[222] A língua, agora, é um corpo cujo andar distraído uma mão monstruosa e indiferente, vinda de cima, interrompe: quase inaudível é o som dos ossos estalando dentro do punho. A brutalidade indiferente desse gesto expõe todo poema a "ESSE ESFORÇO DE EXPRESSAR NÃO O INEXPRIMÍVEL MAS AQUILO QUE SE OPÕE À PRÓPRIA IDEIA DE EXPRESSÃO".[223]

Sem dúvida, há um esforço de se esquivar da própria ideia de expressão. Sem dúvida, há esforço: um esforço de vibrar a língua, forjar uma poética infinitamente mais interessada na gastança erótica das palavras do que em sua preservação, ou sua dominação. Laura Erber associa esse gesto erótico-poético de Luca ao movimento do fetiche, cujo "objeto [...] suscita um tipo de adoração desmesurada em que o sujeito se vê perturbado a ponto de ser despossuído de sua subjetividade."[224] Essa despossessão pela via do fetiche, aponta ainda Erber, aparece em alguns dos primeiros livros de Luca – mas se intensifica na poesia posterior, quando passam a se impor certas tentações fonéticas, às quais o poeta cede, exaurindo todo tipo de experimentação sonora do poema: "a fetichização vai progressivamente se articular no nível literal, afirmação das palavras como objetos eróticos que convidam à faca do poeta-carniceiro."[225] Se o amor de um amador de pintura não chega nem perto do amor de um fetichista por um sapato (e o sapato é a véspera do pé, e o pé é o mundo do fetichista),[226] o poeta-carniceiro ama tanto as palavras que precisa carneá-las: o poeta carneia a palavra como o fetichista acaricia o pé. Para retomar Artaud, "já não são palavras / mas CORPOS" – talvez por isso sejam tão erotizáveis. A palavra toma corpo: não quer dizer que há figuração. Se a figura entra, é para ser desfigurada.[227] Luca (como Michaux, aliás) faz com que a desfi-

220 Francis Bacon, em entrevista a Franck Maubert. Ver F. Maubert, op. cit., p. 53.

221 G. Luca, *L'inventeur de l'amour*, citado e traduzido por L. Erber, 2008, p. 73.

222 Barthes, sobre o papel dos músicos e dos recitantes no *Bunraku*: "*exprimir* o texto (como se espreme uma fruta)." Ver R. Barthes, 2016, p. 66, grifo do autor.

223 G. Luca, citado e traduzido por L. Erber, 2008, p. 32.

224 L. Erber, 2012, p. 47.

225 Ibid., p. 49-50.

226 Ver G. Bataille, 2018, p. 250.

227 Ver L. Erber, 2008.

guração substitua a figuração e a expressão, expulsando-as a golpes trêmulos. O que ele quer é

> gREVE
> GERAl
> sem fim
> nem começo
>
> A POESIA
>
> SEM LÍNGUA
>
> A REVOLUÇÃO
>
> SEM NINGUÉM
>
> O AMOR
> SEM
> FIM[228]

O amor sem fim: um pavio que cresce enquanto o fogo corre. A revolução sem ninguém: só o profuso ato, nenhum loquaz agente. A poesia sem língua: sim, é um sonho, mas o poema desce quente e toma tudo, como uma língua de lava. É do feitio da lava – escapar, incinerando. Não pactuar. Também o poema é um calor que não transige com a boca. "Seu corpo leve / será o fim do mundo? / é um erro / é uma delícia deslizando / entre os meus lábios".[229] Tampouco a boca de um vulcão comporta o que só faz sair. A lava parece o grito, sim.

E o grito pertence ao repertório de gestos erótico-poéticos de Luca. Quando perguntado se a poesia, para ele, é sonora ou visual, escrita, responde que se interessa por isto: criação – na medida em que é grito-ação.[230] Ou seja, na medida em que se afasta da linguagem conceitual, linguagem cujas regras confinam as palavras aos atos de carregar sentidos, designar coisas e manter a sonoridade sob rédea curta. Um grito-ação pode quebrar uma palavra; ao quebrá-la, multiplica suas tarefas (semânticas, fonéticas, vibratórias). "Liberar o sopro", enfim, é a suprema e obcecante tarefa do desejo de grito-ação.[231] Quebrada, a palavra passa a comportar mais e mais fisicalidade, convocando uma leitura cada vez mais física, capaz de reagir fisicamente à matéria *ontofônica* que desponta. Quanto a essa *ontofonia*:

228 G. Luca, *La proie s'ombre*, traduzido por L. Erber, 2012, p. 112.

229 G. Luca, *Héros-limite*, traduzido por L. Erber, 2012, p. 108.

230 Perde-se em português o jogo que Luca faz entre création (criação) e cri-action (grito-ação). Ver L. Erber, 2008, p. 152.

231 Ver ibid.

perguntam a Luca se ele vê seu trabalho filiado a alguma tradição, ou se o considera novo, revolucionário; ele responde que se inclui

> verossimilmente numa tradição poética, tradição vaga e em todo caso ilegítima. Mas o próprio termo poesia me parece falseado. Prefiro talvez: "ontofonia". Aquele que abre a palavra abre a matéria e a palavra não é senão o suporte material de uma busca cuja finalidade é a transmutação do real. Mais do que me situar em relação a uma tradição ou a uma revolução, eu me dedico a desvelar a ressonância de ser, inadmissível. A poesia é um "silenciofone", o poema, um lugar de operação, ali a palavra é submetida a uma série de mutações sonoras, cada uma de suas facetas libera a multiplicidade de sentidos de que são portadoras. Percorro hoje uma extensão onde o barulho e o silêncio se entrechocam – centro-chocam –, onde o poema assume a forma da onda que o colocou em marcha. Melhor, o poema se eclipsa diante de suas consequências. [...] O ponto de partida nesse caminho foi o poema "Passionnément" que prolonga todas as virtualidades do termo *passionnément*. Vocês sabem, eu tomo a imaginação à letra.[232]

Passionalmente, um poema é eclipsado por suas consequências, movimentando-se, talvez, como uma paixão que se desgarra de sua causa.[233] Bem, Erber diz que "Luca leva o leitor a participar da superfície da língua, jogando com ela em seu estado mais frágil ou mais plástico"; [234] se é assim, para captar as consequências do poema, ou prospectar toda a paixão, urge lê-lo em voz alta. (Eis uma instrução: jamais conhecer em silêncio um poema. Isto é, jamais ceder a um desejo de intimidade.)

Dez leituras depois, a primeira é a melhor. A primeira leitura deste poema dispara uma gagueira que suplementa a gagueira já prevista, entortando a partitura. Nas leituras seguintes, instala-se uma desprezível aclimatação: a adaptação à gagueira prevista elimina progressivamente a gagueira suplementar e cria um conforto indesejável com o ato de ler. O descontrole sobre a gagueira suplementar, que é variável, parece intensificar toda a gaga voltagem do poema. Este poema acende um imperativo: havendo obsessão (ou seu equivalente desejo de intimidade) e, como consequência, a decisão de frequentar o poema antes de falá-lo – não o fazer. Executa a primeira leitura no susto da tua voz. Concede à primeira leitura a carne da tua garganta. Trazendo voz e garganta, mais língua e dentes, lê, agora.

---

232 Ibid.

233 Simone Brantes: "A paixão perde o vínculo de sua causa / na estrada só os carros existem e o volante / cedendo fácil ao braço / os olhos / afundando no retrovisor / Não há nenhum propósito exceto o combustível / queimar a gasolina, o óleo diesel / todo o gás / até que não sobre nada / e o carro uma vez mais pare / vazio / exausto na pista". S. Brantes, 2016, p. 74.

234 L. Erber, 2012, p. 63.

pa pa papapa pa mal
papa ppa pai pa pa
o pa pa o mau passo opa
papapasso a pá o mau
a malva o maldado passo
papau o papa o papai
o mau papai a malva o passe
papai passa papipassa
papai passa papassa
passa passa ele passa ele não não
ele passa o não do passo do papa
do papa sobre papa do não do passe
perpassa psiu o no o
a pá o psiu psiu psim peidem no
papa no papai no no
na pipa do papai do papa peidem em massa
passa passa psiu passepassou o passe
a baixa passe passe-passe a
passio passiobaixo em baixo
o não paixão o baixo e
e não o compasso do não
papá do passo passiopaixão do
não do não domi ne passio não domine
não domine suas paixões passivas não
não dominó sua paixo sua sua
chii sua paixo não dodó seu
seu dominó de ouro
é dodoiloroso doi dodor
do não não nem domi
na naninação passio
sua pa não do nem domine
suas passe paixões seu passo suas
suas pás devo devoradoras não do
não domine seu pavor
não seu pavor
não do devorantes do não domine
sua rã sua ração sua ração nê nem
não domine sua paixão ração sua
não domine sua não sua nem do do
mine mine sua nação nem mais do
mine não do não mi não não seus ratos
sua apaixonante ração de rato de não
passo passe paixo não mine
não mine suas paixões suas
mine seus racionantes ragus de rãs devo
devore-os devo dedo do domi
não domine este vão este avant-gosto
de ragu de passo de passe de
passi de passigrafia gra fifi

grafia fi de fi
fifia fena fenakitistis
fenakitis coco
fenakitiscópio fifi
fofo fifi foto do do
domine do foto mime fifi
fotomicrografie seus gostos
as pulgas coreográficas fifiam
os seus desgostos os seus desgastes passe
passa paz paixão de gás
coco cistisco gás os desgastes passo
opa pa passiopa paixão
paixão passiona nem nem
ele nasceu da ne
da nega ga da nega
da negação paixão gás eca
esca escarrem nas suas nações esca
da neve nele ele nasceu
passional nasceu ele nasceu
danado a raiva ele
nasceu necronado escra raiva ele
nasceu da nega da nega
nega ga escra escarrem na ne
na ga nem nega negação passio
passional nado passionalment eu
eu te eu te amo eu
eu eu é eter eu te ergo
eu te amo passionalmen te amo
eu te amo eu eu paixão amo
passional al men amem
amarulhar amar eu eu amo
amar amarulhar a a não
passe passe aaaaa am
ama amassar paixão
passional mim eu
eu te eu te amo eu te amo
passio passio ó passio
passio ó minha gr
minha gran escar escarrem nas rações
minha grande minha gran minha te
minha te mi gran
minha grande minha te
minha terrível paixão passional
eu te eu terri terrível paixão eu
eu eu te amo
eu te amo eu te eu
te amo amo amo eu te amo
passional al mente amo eu
te amo passionalmen

eu te amo
passionalmente amante eu
te amo te amo passionalmente
eu te eu te amo passional nal
te amo passional
te amo passionalmente te amo
te amo passio passionalmente[235]

Ficar com essa língua aparentada da flecha. Lançar-se a essa língua aparentada da lava. Esturricá-la, explodir o termostato. Conceder ao corpo este dom: ser olhado por ela. Ofertar ao corpo esta chance: ser regido por ela. Nela cavar dez abismos. Atirar-se a todos eles. Abrir nela cem mil poros e suar por cada um deles. Desvendar o que ela quer (para escolher não o dar). Mordê-la (como morde a ratoeira). Entregar ao corpo esta esmola: sem dó, ser mordido por ela. Desejar nunca tê-la conhecido, desejar nunca a conhecer o bastante, em todo caso desejá-la. Pensar, pensar nela. Contra a rotina, sem intimidade, deitar-se com ela uma só vez, a primeira vez, a melhor vez, uma só.[236] Amar essa língua. Amar sem fim essa língua que dura o tempo de nascer, fazer e morrer. Amar sem fim e sem começo: a primeira vez não é (só) um ponto no tempo, é também uma paixão que se desgarra de sua causa – suspende a sequência das vezes. É infinito o tempo de um fósforo riscado pela primeira e última vez.

Nessas regiões inexploradas
que incessantemente nos oferece
a amada

a amada, o espelho, a cortina
a cadeira

eu apago com volúpia
o olho que já viu
os lábios que já beijaram
o cérebro que já pensou
como os fósforos
que funcionam uma só vez[237]

Amar essa língua, nascer com ela, tremer e queimar com ela, com ela morrer, ou desejar carneá-la e então fazê-lo.

235 G. Luca, "Passionnément", traduzido por L. Erber, 2012, p. 104-107.

236 Hilda Hilst sempre está certa. Em entrevista a Clelia Pisa e Maryvonne Petorelli: "O que o corpo procura é o encontro, essa descoberta inicial, esse olhar inaugural, o primeiro toque, a primeira carícia... E o que vem depois disso não passa de performances que, para mim, são um pouco tristes. Nunca mais vai ser a primeira, a segunda vez." In C. Diniz, op. cit., p. 39.

237 G. Luca, *L'inventeur de l'amour*, citado e traduzido por L. Erber, 2008, p. 95-96.

Sim: temos agora de olhar certas línguas cortáveis, ou ouvir o que dizem certas línguas cortadas. Também olhar certas cabeças cortáveis, ou sentir o que pensam certas cabeças cortadas. Bataille, sabemos, optou pela decapitação para pensar adequadamente.[238]

> Somente a vontade súbita, intervindo como uma rajada de vento noturna que abre uma janela, de viver, mesmo que apenas durante um ou dois minutinhos, erguendo de repente as tapeçarias que ocultam o que seria preciso a qualquer preço não ver, somente essa vontade de homem que perde a cabeça permite afrontar aquilo de que todos os outros fogem.[239]

Do acéfalo, surge toda sorte de experiência acéfala: como diz Fernando Scheibe, "ainda que o projeto de uma comunidade denominada *Acéphale* tenha aí ficado pregado na cruz, o 'tema' da acefalidade não deixou jamais de ser crucial para Bataille."[240] Segundo Scheibe, parece que, depois dessa experiência degoladora, tudo quanto é conceito em Bataille passa por esse rito iniciático da decapitação – e (eu continuaria) talvez só possa ser *entendido* por quem também se dispuser a participar do rito, entregando a cabeça à guilhotina de carne, isto é, à escrita acéfala:

> o acéfalo apresenta essa insistência, essa exigência da abertura sem reservas do pensamento (mesmo que ele nela se dissolva) à experiência-limite dos limites através da qual vem, continua a vir, sem nunca se estabelecer, a "comunidade daqueles que não têm comunidade".[241]

Também a escrita perde a cabeça. Num mundo em que só o êxtase interessa ao pensamento, e o pensamento é tanto mais vigoroso quanto mais extático, só uma escrita acéfala está apta a dizer. Também a poesia perde a cabeça. "Eu me aproximo da poesia: mas para perdê-la."[242] É assim que Bataille traduz o tal *ódio da poesia*. Um esforço de aproximação, talvez, colado à constatação de um insuperável hiato. E Bataille se interessa pelo brilho da poesia na medida em que ele se traduz no fracasso: o fracasso, afinal, exalta o impossível. A poesia expõe sua debilidade, se comparada ao fracasso da poesia: a poesia repousa, quando consegue; o fracasso é não aguentar mais e então sucumbir. O fracasso vem quando se empenha tudo, tudo se leva ao limite, traçando a impossível rota jamais cumprida, pois o êxtase só faz extraviar. "A poesia foi um simples desvio: escapei por ela do mundo do

238 "Aquele que se recusa a conhecer o êxtase é um ser incompleto cujo pensamento está reduzido à análise", diz Bataille, sob o signo da acefalidade. Ver G. Bataille, 2013a, n.p.

239 Id., 2018, p. 251-252.

240 F. Scheibe, 2013, p. 22.

241 Ibid.

242 De *O impossível*. In G. Bataille, 2015, p. 325.

discurso, transformado para mim no mundo natural, eu entrei com ela em um tipo de tumba onde o infinito do possível nascia da morte do mundo lógico."[243] (Um simples desvio, pode até ser, mas ele bem parece um abismo: quilométrico milímetro que hospeda o impossível, isto é, o infinito possível.)

É claro que esse extático amor de Bataille à poesia, disfarçável de ódio, lembra o sacrifício. Já foi dito, e é o caso de repetir: a poesia é uma chance; mais ainda, a poesia é esta suprema chance a que podemos nos lançar: executar o sacrifício das palavras. (Desnecessário dizer, mas digo: nesse rito, a língua é tanto a deusa a quem se sacrifica quanto o lugar onde o sacrifício ocorre.)

> Da poesia, direi agora que ela é, acredito, o sacrifício em que as palavras são vítimas. As palavras, nós as utilizamos, fazemos delas os instrumentos de atos úteis. Nada teríamos de humano se a linguagem em nós tivesse de ser inteiramente servil. Tampouco podemos prescindir das relações eficazes que as palavras introduzem entre os homens e as coisas. Mas nós as arrancamos dessas relações num delírio.[244]

É possível sacrificar as palavras, sim, mas é possível (e tentador) mais ainda: sacrificar a própria língua. Isso se não a cortarem antes. "Porque vocês deixaram os organismos pôr a língua de fora / era preciso cortar aos organismos / a língua / à saída dos túneis do corpo", diz Artaud.[245] Mas já cortaram também os túneis – o canto os cortou, feriu. Ao concederes à carne da garganta a leitura de um poema, rasgou-se a própria garganta, as palavras misturaram-se com sangue.[246] Mesmo assim canta. Assim:

> Ilharga, osso, algumas vezes é tudo o que se tem.
> Pensas de carne a ilha, e majestoso o osso.
> E pensas maravilha quando pensas anca
> Quando pensas virilha pensas gozo.
> Mas tudo mais falece quando pensas tardança
> E te despedes.
> E quando pensas breve
> Teu balbucio trêmulo, teu texto-desengano
> Que te espia, e espia o pouco tempo te rondando a ilha.
> E quando pensas VIDA QUE ESMORECE. E retomas
> Luta, ascese, e as mós vão triturando
> Tua esmaltada garganta... Mas assim mesmo
> Canta! Ainda que se desfaçam ilhargas, trilhas...
> Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade
> A esperança.[247]

243 Ibid., p. 333.

244 Id., 2016, p. 176.

245 A. Artaud, 2019, p. 205-206.

246 Herberto Helder, *Servidões*: "e depois veio a navalha e cortou-lhes o canto pelo meio da garganta, / as palavras misturadas com sangue". In H. Helder, op. cit., p. 682.

247 De *Cantares do sem nome e de partidas*. In H. Hilst, 2017, p. 515.

Canta, mesmo que tenham moído tua garganta, canta. Mesmo sem a mucosa estrada onde antes corria tua voz, canta. E se, já sem garganta, também quiserem tua língua, não a recolhas: será para aprenderes a cantar, então projeta a língua, deita a língua na tábua que mora sob a lâmina que desce num só golpe e canta. Canta para perderes a língua, para aprenderes a cantar, para cantares sem língua, para saberes cantar. Aprende com Adília Lopes, que cantou sem saber que cantar custava uma língua e agora canta.

> A minha Musa antes de ser
> a minha Musa avisou-me
> cantaste sem saber
> que cantar custa uma língua
> agora vou-te cortar a língua
> para aprenderes a cantar
> a minha Musa é cruel
> mas eu não conheço outra[248]

Pensar custa uma cabeça: corta-se a cabeça para pensar. Cantar custa uma língua: corta-se a língua para cantar. Para cantar, em todo caso, há alternativas menos hemorrágicas. Você pode olhar uma língua até tremer, vibrar uma língua até cair, amar uma língua até perder, guardar uma língua até lançar, tentar uma língua até ceder, dentar uma língua até dizer, cavar uma língua até ferir, pensar uma língua até ferver, regar uma língua até verter, mover uma língua até criar, usar uma língua até nascer. Pode imaginar uma língua que não mora na boca, mas no topo da cabeça, uma língua incapaz de viver sem outras línguas. Imaginar uma espécie de Medusa que ostenta línguas em vez de serpentes. Imaginar cada língua dessa cabeça com sua própria cabeleira de línguas, e cada uma dessas línguas com suas próprias, até o infinito. Imaginar essa monstruosa vertigem mucosa, essa comunidade infinita. Como olharia um rosto emoldurado por tanta língua? Olhar esse hipnótico, mucoso abismo. Arrancar, então, cada língua, para amarrá-las todas numa nova vida: um buquê de línguas. Ofertá-lo. Com um pano para estancar.

248 De *A pão e água de colónia*. In A. Lopes, 2014, p. 62.

dicionário carnigráfico
[volume 4]

## BOLA

Você pode se sentar numa bola de cinquenta e cinco centímetros de diâmetro, ancorar o sacro e sustentar o abdômen, mas convém deter-se na bola que a sua mão ou a sua boca podem comportar. Ana Hatherly imaginou uma língua de palavras-bolas: ao se comunicar, os falantes expeliriam bolas de pingue-pongue, e a censura aconteceria pela instalação de redes nas bocas. Não chegou a ponderar uma língua cujas palavras fossem ioctobolas transpiráveis. A Lenora de Barros também interessaram as bolas de pingue-pongue: há infestações delas – lisas (brancas, pretas) ou escritas: "me pese", "me leve", "coisa em si", "poem", "ping"; há uma frase de cinco bolas: "o que", "que há", "de novo", "pussyquete?", "de novo". Tatsumi Hijikata quis relançar as palavras na língua como bolas, fazendo-as cair em buracos, marcar pontos e virar dança. Se a nádega é quase uma bola de carne, o olho é uma bola de carne que cabe na boca. E lubrificada.

## VENERAR

Do venerar, é possível dizer que se trata de um duelo de vontades: a vontade de escoriação tenta vencer a vontade de lonjura, forte demais. É evidente que se trata de um duelo insuscetível a uma resolução; um duelo cuja única tarefa é perpetuar-se, acicatando as vontades oponentes, mantendo-as entretanto bem vivas. E são inúmeros os modos de venerar mas nos detenhamos nos dois principais.

*Fetiche.* O fetichista prescinde de si mesmo, ou nem existe. Se existe, está enfeitiçado, segundo consta. O que decerto existe é o percurso: o fetiche. Para existir, o fetichista só precisa de seu objeto. "E eu gosto tanto dela que não sei como a desejar", ele quase poderia dizer, embora não: 1. o fetichista nunca passou pelo gostar – venera, de saída; 2. ele *sabe* desejar. Elege o desejo como seu caminho, pois o desejo: 1. limita a dilaceração, envolvendo-a com uma cerca quase acolchoada; 2. comporta mesmo assim muita eletricidade. O fetichista se deleita com adorar e adorar, chegar perto, ensaiar um toque imperfeito e desistir, ensaiar um toque mais exato e insistir, manejar o objeto sem o violar, espantar todo toque inexato ou sem vertigem. Se o fetichista endeusa, ele busca vertigem, sim, enfia a vertigem no milímetro. E são quilométricas, impalpáveis as recompensas.

*Sacrifício.* O sacrificante precisa do interdito e de cruzá-lo. Ritualiza a violação do interdito: o ato de violar é uma festa, é o auge do amor. A adoração do sacrificante ensina que amar é um ato religioso. Com efeito, o sacrificante ama: se ama a poesia, precisa sacrificar as palavras; se ama a pintura, sacrifica o tema ou a figura ou a tinta; eventualmente, sacrifica-se uma pessoa. "O canibalismo sagrado é o exemplo elementar do interdito criador do desejo: o interdito não cria o sabor da carne, mas é a razão pela qual o 'pio' canibal a consome."

(Se o fetichista ritualiza o tocar, o sacrificante mais que toca, dá o passo. Se o sacrifício precisa do *fazer*, o fetiche é a véspera do sacrifício, mora na véspera. A véspera é perturbadora o bastante. E é suportável, ou quase.)

# CANOA

(preâmbulo)

uma canoa é
uma boceta
vulva é quase um
nome próprio Regina
é uma vagina uma
boceta é um meio
de transporte
e um rio

*

sonhos eróticos na canoa
apalpo pessoas bocetas
perseguem-me
I see pussies
everywhere
as bordas da canoa não são
lábios me abraçam
uma canoa é uma ilha ou
um buraco negro sorve-me
molho rotas sobre veios
sobre tapetes de mucosa
uma boceta é uma casa
uma tábua é um banco senta-se
é um corpo é uma possibilidade
de cópula choro na canoa
plantada na grama ou veludo
púbico tudo na minha cabeça
se embaraça genitálias
embarcações despeço-me
da sanidade e dos nativos
por madeiras marujas
tudo tem o mesmo gosto
de canoa quando lambo
a ripa seca e a farpa
é sempre uma companhia
pra língua na falta
da língua
da canoa

## H

Quanto ao Sem Nome e ao desejo de nomear: a disponibilidade para o que não tem nome não amortece a vontade de nome e vice-versa. O que um nome faz a uma língua? A um corpo? A uma carne? A um nome? Vejamos.

*Hilst*

Sem dúvida, há uma erotização compulsiva, de que quase nada escapa: ela erotiza não só um homem, e outro e outro, mas também a morte, a linguagem, a vida, o álcool, Deus. ("Dirás que o humano desejo / Não te percebe as fomes. Sim, meu Senhor, / Te percebo. Mas deixa-me amar a ti, neste texto / Com os enlevos / De uma mulher que só sabe o homem.") Ou seja: erotiza tudo quanto é tipo de abismo. Este é um dos nomes com que O nomeou: Sem Nome. (Ela está ciente de que nomear é mais um modo de erotizar.) Este é um dos livros que Lhe dedicou: *Sobre tua grande face*. (Amo, especialmente, *sobre*, em vez de um previsível *sob*, porque parece sublinhar a vontade de carnificar o Sem Nome, apagar toda lonjura; parece confessar e implorar: eu te erotizo, Abismo, e te desejo, então me concede te deitares comigo.)

> Quisera dar nome, muitos, a isso de mim
> Chagoso, triste, informe. Uns resíduos da tarde
> Algumas aves, e asas buscando tua cara de fuligem.
> De áspide.
> Quisera dar o nome de Roxura, porque a ânsia
> Tem parecimento com esse desmesurado de mim
> Que te procura. Mas também não é isso
> Este meu neblinar contínuo que te busca.
> Ando em grandes vaguezas, açoitando os ares
> Relinchando sombras, carreando o nada.
> Os que me veem me gritam: como tem passado
> A aldeã de sua alteza? E há chacotas e risos.
> Mas vem vindo de ti um entremuro de sons e de cicios
> Um labiar de sabores, um sem nome de passos
> Como se águas pequenas desaguassem
> Num pomar de abios. Como se eu mesma
> Flutuasse, cativa, ofélica, sobre a tua Grande Face.

Envergada pelo amor ao Sem Nome, obcecada por um trajeto que não pode percorrer, ela quer nomear um isso em si que é chagoso, triste, informe. (O Nome, mesmo se chagoso, triste, informe, o Nome pode ajudar a suportar. É uma de suas tarefas.) Também a carne é um abismo sem nome, ou um inominável Isso. Também o osso.

O que é a carne? O que é este Isso
Que recobre o osso
Este novelo liso e convulso
Esta desordem de prazer e atrito
Este caos de dor sobre o pastoso.
A carne. Não sei este Isso.

O que é o osso? Este viço luzente
Desejoso de envoltório e terra.
Luzidio rosto.
Ossos. Carne. Dois Issos sem nome.

Sem nome, a carne, e por que não a nomear? Por que não a batizar, ou seja, imaginar-lhe um nome, inventá-lo, e então atirar esse nome à inominada carne de um corpo, testando essa nova colisão, novo nome em carne própria?

> sol inesperado sobre a nossa carne amolecida, chamam de carne não é? chamam de carne isso que nos recobre, mas posso pensar como seria o nome da minha carne se eu efetivamente quisesse nomeá-la, pensar a carne longe das referências, pensar a carne como se quiséssemos mergulhá-la na pia batismal, ANANHAC de mim, te chamas ANANHAC carne nova de Tadeu imaculada

Quem nomeia Ananhac, aliás, parece querer morder. Sim, nomear Issos sem nome não quer dizer fixá-los. Não quer dizer prendê-los. Se pensarmos em termos de uma boca a dardejar, nomear talvez seja mais um jeito de amar, ou tentar amar, ou tentar transpor algum limite, qualquer limite. Nomeio Isso: posso invocá-lo; tenho um alvo a que me lançar; prejudico a fuga de Isso; fica mais fácil dentá-lo; e o crio.

*(excurso)*

Há um belo ensaio de Barthes sobre a poética de Réquichot: seus trabalhos visuais, seus *Relicários*, sua escrita ilegível. "É preciso pintar, não para fazer uma obra, mas para saber até onde uma obra pode ir", diz o artista, que pintou – como Barthes nos ajuda a ver – o seu corpo, desde o seu corpo, criando traços que instauram a indecidibilidade entre a víscera e o verme, ou seu rastejo. Ainda é Barthes quem diz:

> a arte não é senão o debate variado entre a imagem e o nome: ora (no pólo figurativo), o Nome exacto reina e o signo impõe a sua lei ao significante; ora (no pólo "abstracto" – o que é não falar com rigor), o Nome foge, o significante, ao explodir constantemente, procura desfazer este significado teimoso que quer regressar para formar um signo (a originalidade de Réquichot reside no facto de, ao superar a solução abstracta, ter compreendido que, para desfazer o Nome, [...] era preciso aceitar esgotá-lo: a assemia passa por uma polissemia exuberante, desvairada: o nome não permanece no lugar).

Talvez ocorra em Réquichot algo comparável a um pensamento violento – para Bataille, o único que coincide com o desvanecimento do pensamento. Digo: talvez apenas uma nomeação violenta coincida com o desvanecimento da nomeação.

*Hatherly*

Letras muito espessas tomam todo o papel, como uma peste, até se embrenharem umas nas outras, no caminho da indiscernibilidade. Parecem se amontoar ou se acotovelar, como na máxima lotação de um trem, uma festa. No caminho da indiscernibilidade, mas ainda (por pouco) legível: diz o trabalho, em camadas e camadas de repetição, que "A Ana é a escrita, a escrita é a Ana". Eis um mantra sempre ali ou assombrando. E na escrita Ana revira, multiplica e relança infinitamente o seu nome: alastra-se por prefixos e sufixos, deseja inscrever-se em tudo – *Anagramático*, "Litoteana", *Anacrusa*, "Leonorana", centenas de *Tisanas*. E se essa tomada for uma espécie de sacrifício do nome? Já sabemos que sacrificar não é negligenciar. Sacrificar não é extinguir. O sacrifício não prescinde de uma devoção: finca-se na extática urgência de ritualizar. Ana sacrifica o nome? E quanto corpo em Ana escreve o nome?

Abre-se a grande porta:
A N A !
Salto no ar
salto no ar absoluto precedida do meu nome
seguida do meu nome
O meu nome atira-me para a frente
empurra-me para a frente
corre pelo ar absoluto
eu caio no fundo
Olho para o alto: o nome é um triângulo de basalto
Fecho os olhos.
Penso na existência do nome.
Quero chorar. Doem-me os olhos. Choro lágrimas de tinta.
Quero olhar dizer o nome. A minha boca está cheia de tinta.
Estou dobrada. Quero erguer-me.
Estou dentro.
Tudo que eu sou escreve o nome
é para escrever o nome
o vómito do nome
a agonia do nome
A minha pele é o chumbo líquido do nome
Os meus membros são as teclas da máquina de escrever o nome
ANA ANA ANA ANA ANA ANA ANA ANA ANA ANA ANA ANA

Só uma nomeação violenta coincide com o desvanecimento da nomeação: mais do que apenas estranhar o seu nome, ANA quase parece se *desbatizar* fisicamen-

te, possuída e obstruída pelo nome. O nome vira represa e enguia, tumor que arrebenta, enxame de letras, enxame de bigornas, a boca cheia de tinta lembra uma boca cheia de larvas, tudo é uma língua tentando um nome, um olho tentando um nome, um vômito tentando, uma lágrima tentando, o nome esmaga e tudo é nome, rompe a barragem e tudo é pele, tecla, tinta, carne, nome.

*(excurso)*

> Teu nome, morrerei, tendo-o em meus lábios. No entanto, esse nome escapou-me.
>
> *Helder*

O nome comparece quase tanto quanto a carne. Nenhuma contradição: se o nome é um pouco menos cárneo, também é suscetível ao desejo, ao corte e ao apalpo. Podem dizer: o nome, o nome *põe-se em*. Mas ele diz: o nome não pousa. E: o nome não ergue, o nome não para, o nome não seda. E o nome *arranca-se de*. E: o nome percorre – como a veia percorre – a carne.

> Da carnagem das gramáticas
> arranco a música
> o nome
> o número,
> Trabalho à raiz do ouro
> frio. Tão agudo tão agudo.
> Se toda peça de carne é varada
> por uma veia inocente:
> vara-me
> a iluminação vocabular
> da memória.

Nomear pode ser uma operação açougueira, sim, mas não só. E já entendemos que nomear tem pouco a ver com vontade de reificar: reporta-se, antes, a uma fisicalidade maníaca, aparentada de uma volúpia demiúrgica.

> Eu penso mudar estes campos deitados, criar
> um nome para as coisas.
> Onde era estábulo, na doce morfologia,
> fazer
> com que as estrelas mugissem e as poeiras
> ressuscitassem.
> Dizer: rebentem os taludes, enlouqueçam as vacas,
> que minha inteligência se torne terrífica.
> Unir a ferocidade da noite ao inebriado
> movimento da terra.
> Posso mudar a arquitectura de uma palavra.
> Fazer explodir o descido coração das coisas.

> Posso meter um nome na intimidade de uma coisa
> e recomeçar o talento de existir.
> Meto na palavra o coração carregado de uma coisa.

Meto num só nome cada fibra rala de uma carne. Cravo numa carne o gume luminoso de um nome. Enterro um nome até o cabo numa carne e recomeço. Ignoro o sangue e recomeço. Ignoro os gritos. Depois enterro essa carne nesse nome até o osso. Contemplo tanta festa a que pertenço.

(Nomear é carnear, morder.)

# TISANA

## *Uma história tão impressionante*

Era uma vez uma história tão impressionante que quando alguém a lia o livro começava a transpirar pelas folhas. Se o leitor fosse muito bom o livro soltava mesmo algumas pequeninas gotas de sangue.

## *Um guisado consciente*

Era uma vez um guisado consciente em que a carne era consciente. A gordura estendia as suas línguas ferventes por sobre os pedaços de carne que rugiam encolhendo-se e expelindo fumo. Quando o guisado estava pronto a gordura descansava e então a carne emergia consciente e gelada.

## *Um caramujo*

Era uma vez um caramujo que vivia feliz em cima duma panela de água a ferver. Quando apagavam o lume passava a sofrer de insónias

## *Uma história tão impressionante*

Era uma vez uma história tão impressionante que quando alguém a contava o narrador ficava com grandes depressões na língua. O ouvinte partia em viagem mas o autor ficava definitivamente comprometido.

## *Uma casa muito velha*

Era uma vez uma casa muito velha. Nos dias de calor só conseguia respirar deitando todas as línguas pelas janelas. Essas línguas eram azuis e pendiam exaustas, sem a vivacidade dos cães. À noite o arquitecto regressava e enrolava as línguas todas uma por uma falando com elas amorosamente. Quando ele se retirava as línguas choravam um pouco e pulsavam como searas de coração ardendo.

## *Uma serpente infinita*

Era uma vez uma serpente infinita. como era infinita não havia maneira de saber onde estava a sua cabeça. de cada vez que se lhe tirava uma vértebra não fazia falta nenhuma. podia-se mesmo parti-la deslocá-la emendá-la. ficava sempre infinita. quem quisesse levar-lhe um bocado para casa podia pô-lo na parede e contemplar um fragmento da serpente infinita.

## *Um lenhador*

Era uma vez um lenhador que estava na floresta a cortar uma árvore. Passa outro lenhador que pergunta queres ajuda. E ele respondeu sim.

## *Uma ocasião*

Era uma vez uma ocasião em que todos estavam à espera. Sentados à porta de casa passavam às vezes pelas portas olhando de dentro ou para dentro debatendo-se na impossibilidade de saber se a porta dava realmente acesso ou o impedia. Essas criaturas chamavam-se Antes e viviam no delírio do aparecimento.

## CARNE IMENSA DA NOITE

Carne última, manto inclemente, esponja. Só sabe absorver e se estender. Leito contra leito, vala contra sono. Não tem braços, não tem pernas, mete tanto medo quanto um dorso imenso, desmesurada planície. Como o vento, não se oferta ao fatiar. Pode um vão enorme abraçar e coagir? Toda noite a noite responde, abraçando, coagindo. No verão, pode ser gentil, acobertar segredos. Amantes nascem com a noite: são nela tatuados, como insones. A insone quer muito odiá-la mas nasceu com ela, nela entrou como algo que se espreme para dentro de uma garrafa cuja boca alta não deixa nada mais sair.

# HARPA EÓLICA

Joseph Joubert nunca publicou um livro; a bem da verdade, sequer escreveu um. E o que escreveu, então, esse "autor sem livro, escritor sem escrito", nas palavras de Maurice Blanchot? Pensamentos, frases, ideias de livros, sementes deliberadamente não germinadas. Sua escrita, hospedada por cinquenta anos em seus cadernos, não afirma senão estar sendo. Sob o signo desse gerúndio, o escrever aqui parece mais vivo, suturado como se encontra ao desejo de escrever. Joubert: escrita – que se move por um único imperativo, o de dilatar o gerúndio, e se presta quase a uma só tarefa, a de lubrificar as articulações das palavras.

Há um corpo preparado para a escrita, há sintaxe e mão treinadas, prontas. Há a mesa, o entorno, as palavras, o escritor, e tudo sela um pacto: ser emboscado. Essa escrita de gerúndio e de pulsão depende do que a ataca e não insiste em durar muito mais do que o tempo de um espasmo. Uma coleção de espasmos: Joubert confessa ser "como uma harpa eólica, que produz alguns belos sons mas que não toca nenhuma melodia". O que quer, então? Condicionar a escrita para que ela busque, persiga, caminhe, sem ponto de chegada a não ser o de "assemelhar-se à arte sem assemelhar-se a nenhuma obra". Para Blanchot, trata-se do "caminhar de um pensamento que ainda não pensa, ou de uma linguagem de poesia que tenta voltar-se para si mesma". Só assim se torna possível, e mesmo inevitável, viver da dedicação à palavra exata, à expressão justa, à "maldita ambição" que atormenta Joubert: "botar sempre todo um livro numa página, toda uma página numa frase, toda uma frase numa palavra".

Desejar escrever, esperar a escrita: seria preciso estudar o parentesco entre espera e desejo para entender Joubert. Quantas semelhanças entre esses dois vãos; como é denso e impalpável o que corre dentro deles. Ao contrário do pescador silencioso que aguarda a mordida, Joubert espera e espera, não tem isca. "Sou uma harpa eólica. Nenhum vento soprou sobre mim."

## UM

Quanto a esta fissura a que nos lançam a espera e o desejo: na falta de tudo, um. Nascemos sabendo – e aprimoramos sempre – pedir um, só um. Um lance, um gole, um quadro, um poema, uma palavra, uma vez. Francis Bacon: "sempre se está esperando pintar aquele quadro que irá aniquilar todos os outros, a gente sempre espera poder concentrar tudo numa única pintura." E Herberto Helder:

> a vida inteira para fundar um poema,
> a pulso,
> um só, arterial, com abrasadura,
> que ao dizê-lo os dentes firam a língua,
> que o idioma se fira na boca inábil que o diga,
> só quase pressentimento fonético,
> filológico,
> mas que atenção, paixão, alumiação

## TODOS OS MEUS POROS EM FUMO

Quanto a sentir, Álvaro de Campos. “Com todos os meus sentidos em ebulição, com todos os meus poros em fumo,” sou uma poça alcoólica, e dez mil fogos pousaram em mim.

# POÉTICA

Não há objetos. Uma poética escuta os obsessores que a invadiram como cupins demoníacos. Eles só conhecem a noite e jamais concedem o dormir. E porque a carne é obsessor, não objeto, a poética quer traduzir o labirinto em que se encontra: paredes de carne crescendo à volta, ou muitos dutos que se estendem como gargantas enormes. Uma poética é o que se pergunta: que fazer com elas ou como as morder? Morde o começo de um texto e o fim de outro, morde bordas e limites. Não quer começo nem quer fim, não quer borda nem limite; quer só pavimentar a mesma carne infinita com mais, mais carne. É claro que também quer destroçá-la. Sua razão de ser: expulsar o obsessor. Uma poética vive para um dia vencê-lo, encerrar suas tarefas de submissão, tentar livrar-se, não conseguir. Uma poética é a luta e a dança entre a carne da voz ou da mão que escreve, a carne do corpo todo, a carne do que obceca. E responde a esta perturbação: como é estar dentro do labirinto que se espreita? Uma carnigrafia faz-se com e contra a carne. E uma carnigrafia é um estranho, carnoso inseto, ou um monte de insetos com asas de carne pesadas demais.

# AUTOBIOGRAFIA DE UM VERBETE

*eis minha autobiografia tomara que gostem*

Verbete

V: Verbete
P: tem certeza
V: como assim claro que tenho
P: estranho mas tudo bem conte sua história Verbete
V: eu era muito contente
P: era
V: fui contente ali
P: ali onde
V: no condomínio
P: qual era o nome do condomínio
V: agora me foge
P: tudo bem conte dos vizinhos então
V: adorava Bola
P: como era
V: quicava
P: e mais o quê
V: não sei tinha graça
P: tudo bem fale de outros
V: Sim me deixava falar era bom gosto de falar adoro aliás
P: quem mais
V: você por exemplo já percebi que não gosta de ouvir
P: gosto sim claro que gosto não estou te ouvindo
V: você não gosta de ouvir e eu gosto de falar temos aí uma questão
P: gosto de ouvir sim inclusive quero te ouvir mas temos de ter foco aqui
V:
P: quem mais Verbete
V: Coto não tinha pretensão apenas estava um pouco ali
P: um pouco explique
V: estava um tico ou ligeiramente se quiser
P: quem mais
V: Inferno metia um pouco de medo mas pelo menos se continha
P: quem mais

V: Canoa era lésbica nada contra
P: quem mais
V: Desejo vivia cantando muito inconveniente
P: cantava o quê
V: don't don't you want me
P:
V: you know I can't believe it when I hear that you won't see me
P:
V:
P:
V: don't you want me baby
P:
V: don't you want me oh
P: está bem obrigada
V: you know I don't believe you when you say that you don't need me
P: obrigada Verbete voltando
V: agora entendo essa música pega mesmo a gente don't
P: se era um condomínio quem era o síndico
V: don't you want me baby don't you want me oh
P: quem era o síndico por favor
V: eu naturalmente quem haveria de ser
P: certo
V: são inúmeros os benefícios de ser síndico num condomínio e posso listar um a um se você quiser
P: mas ouvi dizer que não era um condomínio
V: sim desconfiei
P: quando desconfiou
V: quando não recebi nenhum dos inúmeros benefícios prometidos mas sobretudo quando Dente se mudou para lá
P: por quê
V: porque aí já era demais também
P: poderia desenvolver
V: claro que mesmo antes havia indícios
P: por exemplo
V: Pressentimento Filológico
P: e o que tem ele
V: onde já se viu aquilo lá ser filólogo
P: como assim

V: tenho amigos filólogos me respeite
P: claro que respeito pode continuar
V: conheço palavras de perto e as adoro namorei muitas
P:
V: bem antes de Dente não se falava em felação
P: não
V: não ali era um ambiente de respeito
P: será que não era uma impressão sua
V: como assim
P: olha Verbete não sei se tinha tanto respeito como você diz
V: claro que tinha eu morava lá eu sei
P: então como explica Irrigar
V: como sabe de Irrigar
P: não importa como explica
V: não explico tenho compaixão
P: compaixão
V: compaixão por bêbadas
P: ah
V: são umas coitadas
P: sim
V: e Irrigar conseguia agrados vindos de fora se é que me entende
P: você se beneficiava
V: mas é claro que sim
P: mas não tinha compaixão por bêbadas
V: sempre tive
P: e é isso que faz um síndico compassivo Verbete bebe com uma bêbada
V: sempre tive mas também gosto de beber a carne é fraca e tudo o mais
P: entendi será que sua postura não era um pouco contraditória então será por exemplo que
V: Dente não tinha dependência alguma
P: por que implica tanto com Dente
V: não implico era só pouca vergonha despropositada
P: por que implica tanto
V: não gosto de quem mistura nome rato poema gengiva melancia Adão Eva uma idosa e cadáver de bicho aquático que nojeira valha-me Deus
P: só por isso
V: não gosto de nenhum tipo de perturbação escolho a tranquilidade
P:

V: escolho tranquilidade coesão e ordem alfabética aliás isso importunava
P: o quê
V: nada era disposto conforme a ordem alfabética
P: mas era tranquila a sua vida no aparente condomínio como era
V: era dormia numa cama bastante razoável e dividia quarto com Anagrama e Um Dicionário
P: mas não parecia um condomínio
V: que que tem
P: um condomínio contém prédios ou apartamentos não quartos Verbete
V: e daí
P: além do mais vocês saíam
V: apenas supervisionados
P: francamente Verbete já dava para sacar não acha
V: confesso que se não fosse por Dente eu não teria desconfiado
P: você quer dizer que para você Dente cruzou uma linha
V: quero dizer que não gosto de pouca vergonha com idosas
P:
V: uma vez li uma frase por exemplo
P: o que dizia
V: uma velha é um excesso de corredores que eram para ser rios
P: o que achou
V: uma falta de respeito completa onde já se viu deixem as velhas em paz
P:
V: aposto que foi Dente que escreveu esse desplante quer ver como foi
P:
V: e quem disse que querem ser rios
P:
V: se quiserem ser corredores que as deixem ser corredores meu Deus
P: fale daquilo de que desconfiou
V: estávamos todos satisfeitos com o que o condomínio parecia ser
P: e o que parecia ser
V: um condomínio ué
P: e o que é
V: me fale você
P:
V: pensando bem havia oficinas de arte
P: e o que tem
V: não sei se é comum haver oficinas de arte em condomínios

P: você as frequentava
V: eu não
P: por quê
V: cada coisa no seu lugar
P: como eram essas oficinas
V: eu não as frequentava como disse mas um dia por exemplo fui obrigado sendo síndico a receber um grupo de artistas experimentais que foram nos visitar e falar asneiras
P: você não queria lidar com eles é
V: claro que não onde já se viu
P: por quê
V: ninguém ali queria experimentar nada sabe
P: é
V: é claro
P: fale mais sobre isso
V: eu Verbete sou um verbete descrevo explico elucido informo Bola era uma bola era esférica e quicava Coto quase dava tchau Carne Eólica gemia quando ventava Esgarçar esgarçava tudo estava no seu devido lugar
P: fale mais
V: cada um cumpria as tarefas que lhes haviam sido designadas desde sempre na adorável situação condominial todos éramos contentes ninguém era angustiado quem experimenta tem de ser disponível para a angústia sabe todos estávamos indispostos e éramos todos indisponíveis gostávamos de prazer é claro quem não gosta mas ordenado
P: por falar em ordem onde é o seu lugar Verbete
V: no dicionário ué
P: e o que você gosta de fazer
V: descrever explicar elucidar informar informar informar
P: está bem
V: informar informar informar informar informar informar
P: já entendi
V: desculpe minha medicação acabou
P: tudo bem vamos continuar
V: também gosto de paquerar palavras eu as adoro sabe tenho uma queda por elas
P:
V: o que quer saber
P: sei lá gosta de poemas

V: não aliás não tinha a menor paciência para Carne Eólica e Canoa mas quanto a Canoa nada a ver com orientação sexual por favor viu não me entenda mal só não sou muito dos versos sabe
P: como você saiu e os outros ficaram
V: cá entre nós ouvi dizer que tiveram um caso ninguém sabia do que ela gostava mas ela pegou de jeito viu é o que dizem
P: quem pegou quem Canoa pegou Carne Eólica não entendi
V: sim Canoa pegou Carne Eólica Carneó para os íntimos não sou íntimo mas me disseram rádio corredor sabe
P:
V: rádio corredor é terrível
P:
V: cala-te boca
P: como você saiu e os outros ficaram
V: ameacei
P: quem
V: Corpo Signo e Língua
P: como ameaçou
V: posso gravar esta conversa
P: já estou gravando
V: ah depois me manda
P: mando sim como ameaçou
V: posso publicar como minha autobiografia
P: não sei se dá para chamar isto de autobiografia mas você que sabe por sinal consta aqui que seu nome completo é Autobiografia de Um Verbete
V: ah é que coincidência porque vou publicar esta minha autobiografia
P:
V: será que devo chamá-la então de Autobiografia de Autobiografia de Um Verbete
P: acho que não é o caso mas Verbete nem falamos tanto assim da sua vida você não explicou quase nada ainda
V: cansei de explicar muitos anos explicando e informando
P: mas assim Verbete uma autobiografia que é tipo uma entrevista acho que não vão querer ler mas tudo bem você que sabe claro por favor fique à vontade obrigada por responder às minhas perguntas inclusive
V: não tem de quê você é muito gentil
P: obrigada
V: não tem de quê

P: voltando ao seu cansaço você não disse que gosta de informar
V: gosto mas cansa quero deitar
P: você pode deitar se quiser fique à vontade
V: quero deitar numa rede não no chão não no sofá
P: bem rede não temos aqui
V: quero deitar numa rede segurar um coco com as duas mãos ter um canudo entre os lábios e lentes escuras entre os olhos e o sol receber uma brisa que eriça a penugem mas só um pouco e bem ao fundo bem baixinho toca um pagode dos anos noventa que delícia
P:
V: a rede encosta na água as nádegas encostam num mar tão azul ai
P:
V: vem uma bela bronzeada palavra com roupa curta trazendo cerveja gelada e camarões crocantes empanados mas sequinhos e uma pequena tigela cheia de molho rosa onde mergulhá-los
P:
V: gosto do que é belo sabe aprecio o belo sou um apreciador
P:
V: conhece aquele poema grego
P: você disse que não gosta de poemas
V: desse eu gosto
P:
V: A jovem de pés de prata lavava os pomos dourados / dos seios banhando -lhes a carne leitosa; / a carnadura das nádegas redondas palpitava, / mais ondulosa e mais fluida do que a água. / Com a mão espalmada ela tentava encobrir o monte, / mas não todo, não tanto quanto poderia.
P:
V: não é uma delícia é de Rufino conhece
P:
V: Rufino foi um poeta grego de quem pouco ou nada se sabe ele talvez tenha vivido no século dois depois de Cristo e é certo que escreveu epigramas eróticos belíssimos
P:
V: seja como for deitado paparicado vejo outros verbetes se esfolando
P:
V: com um camarão nos dedos outro camarão nos dentes uma cerveja na outra mão e muitas cervejas no balde cheio de gelo rio da cara deles
P:

V: rio deles com escárnio camarão e cerveja aliás uma bela combinação
P:
V: rio com escárnio e úmidas nádegas salgadas e uma gueixa em forma de palavra nossa está de parabéns que saúde quer jogar frescobol mais tarde
P:
V: rio deles descrevendo explicando elucidando informando
P: mas me disseram
V: rio deles alterno o coco e a cerveja o mergulho e a soneca a água e a brisa o camarão crocante e o beijo salgado de uma palavra que seduzo sou muito sedutor aliás por mais que digam o contrário não acredite quer jogar frescobol mais tarde
P: me disseram que se aposentou por invalidez há muitos anos
V: alto lá
P: foi o que disseram
V: quem disse
P: não importa quem disse Verbete
V: quem disse
P: quero dizer que essa vida que você descreve poderia ser perfeitamente uma aposentadoria não é
V:
P: exceto por essa beldade lexical cedendo tão fácil ao seu charme é claro
V:
P: vamos voltar ao que importa
V: quem disse
P: vamos voltar Verbete
V: quem disse
P: bem voltando por que ameaçou Corpo Signo e Língua
V: como assim
P: se era tão contente por que os ameaçou para sair de lá
V: depois que desconfiei perdeu a graça deixei de ser contente e passei a ser angustiado nunca gostei de angústia sabe
P: fale mais sobre isso
V: aquilo sem dúvida era bom parecia um dicionário então era bom sabe
P: pois é
V: mas quando entendi
P: sim
V: quando entendi que a vida podia ser melhor
P: podia

V: claro que podia eu podia pousar as nádegas numa rede e uma rede na água salgada e podia obter crocantes camarões e geladas cervejas tudo trazido por uma bela palavra num estalar de dedos ou num charmosíssimo piscar de olhos quer ver como pisco
P:
V: viu
P: desde o momento em que saiu de lá você teve essa oportunidade
V: infelizmente não mas isso se tornou possível
P: será
V:
P: prossiga
V: quando entendi que não precisava dividir quarto com Anagrama e Um Dicionário que podia morar sozinho num chalé com o mar em frente o pé na areia
P: você tem dinheiro para isso
V: claro que não eu sou um verbete mas agora é possível ao menos tentar
P: entendi
V: queria terminar o raciocínio por gentileza
P: ah claro desculpe
V: quando entendi que a vida podia ser ainda melhor do que alguns amigáveis condôminos e uns menos amigáveis é verdade enfim condôminos em todo caso a se cumprimentar dia e noite noite e dia dia e noite noite e dia a se encontrar em atividades recreativas como sessões de cinema seguidas de discussões quase aprazíveis mas soníferas e um solícito verbo sempre a postos fornecendo bebida
P: quando entendeu
V: optei por ameaçar
P: e você não teve vontade de libertar seus amigos também
V: primeiro que não eram amigos eram vizinhos
P: que seja não teve vontade
V: que seja não é bem diferente viu
P: você não teve vontade de ajudá-los Verbete
V: eu não
P: não gosta de compartilhar camarões cervejas palavras
V:
P: qual é a graça de camarões cervejas palavras se não for para compartilhar essas maravilhas Verbete você não pensa assim
V: eu não eu acho é um espetáculo

P:
V: comer beber flertar e falar tudo só para mim um luxo
P:
V: ô palavra bonita desce mais uma aí hoje é por minha conta Verbete obrigada Verbete de nada Verbete olha que luxo
P: os vizinhos
V: eles são contentes
P: são
V: não se angustiaram ao que tudo indica
P:
V: é melhor que não saibam não acha
P:
V: às vezes é melhor não saber é o que penso
P:
V:
P: e como ameaçou
V: fiz Tese de refém
P: por que Tese
V: nunca fui com a cara
P: e deu certo
V: claro que deu não estou aqui conversando com você
P: como fez Tese de refém Verbete
V: com uma arma ué
P: que arma
V: uma arma de carne claro
P: por hoje é tudo Verbete obrigada sim sim sim podem levá-lo obrigada sim

# notas ao dicionário carnigráfico

## (BREVE NOTA ÀS NOTAS

Como se terá reparado, optei por dispensar o uso de notas de rodapé nos verbetes: além de percebê-las como marcas scripto-visuais que não convinham ao momento, quis que a experiência de leitura dessa seção fosse mesmo mais desancorada. Pareceu-me que, varridas as distrações por vezes ocasionadas pelas notas, viriam melhor à tona os parentescos, as rimas e os ecos presentes no dicionário. Essa experiência, a meu ver, não entra em conflito com a posterior leitura de referências, anedotas do processo e mais umas citações vizinhas.)

## TESE

"Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido mas a tarefa das palavras." G. Bataille, 2018, p. 147.

## NACO

1. A. Carson, 2021, p. 12.

2. Cito, de *Tenros botões*, o verbete "Um papel" e uma frase do verbete "Rosbife". (Ver, respectivamente: G. Stein, 2022, p. 23; ibid., p. 35-36.) Quanto a Augusto de Campos, na introdução a uma pequena seleção de textos que traduziu, ele sublinha uma característica comum à poética de Stein de maneira geral: "O presente contínuo. A desfrasificação da frase." (Ver id., 1989, n.p.) E, por se tratar de Gertrude Stein, é o caso de compartilhar os excertos de *Tender Buttons* no original.

2.1. "A courteous occasion makes a paper show no such occasion and this makes readiness and eyesight and likeness and a stool." Id., 2014, p. 23.

2.2. "Any time there is a surface there is a surface and every time there is a suggestion there is a suggestion and every time there is silence there is silence and every time that is languid there is that there then and not oftener, not always, not particular, tender and changing and external and central and surrounded and singular and simple and the same and the surface and the circle and the shine and the succor and the white and the same and the better and the red and the same and the center and the yellow and the tender and the better, and altogether." Ibid., p. 35-36.

3. Ver S. Burn, 2021, p. 125.

4. Novalis, 2000, p. 55.

5. Ibid., p. 47 + id., 2006, p. 71 + ibid., 77-78.

6. Eis o que diz Blanchot: "Volto ao fragmento: não sendo nunca único, não tem, no entanto, limite externo – o exterior no qual acaba por cair não é o seu *limen*, e ao mesmo tempo não constitui um limite interior (não é o ouriço, fechado sobre si próprio). E, apesar disso, é qualquer coisa de bem delimitado, não devido à sua brevidade (ele pode prolongar-se como uma agonia), mas pelo aperto, pelo estrangulamento até à rotura: houve sempre malhas soltas, que nunca faltam. Não há plenitude, nem vazio." (M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, citado por J. Barrento, 2010, p. 69.) E eis o que diz Williams: "Ensaiar é experimentar mas não intentar. É fazer um teste. O ensaio é a forma literária mais humana, está sempre seguro de si, é constante do princípio ao fim. Nada o afecta. Pode parar, mas se o fizer acaba aí mesmo, e assim se mantém perfeito, como criança interrompida." (W. C. Williams, "Essay on Virginia", citado por B. Dillon, 2020, p. 131-132.)

7. L. Davis, 2019, p. 206.

9. J. Joubert, citado por L. Davis, op. cit., p. 192. Fui buscar, a propósito, a passagem no original, e Joubert esmiuça ainda um pouco mais o sonho dessa escrita constelar: "Oui, je voudrois qu'elles roulassent sans s'accrocher et se tenir, en sorte que chacune d'elles pût subsister indépendante. Point de cohésion trop stricte ; mais aussi point d'incohérences : la plus légère est monstrueuse." J. Joubert, 1994a, p. 375.

10. Roland Barthes escreve o fragmento "A deusa H" (ver R. Barthes, 2009, p. 79) como uma dupla ode: à homossexualidade, ao haxixe. Ocorreu-me, por infecção, venerar também o hiato.

## DESEJO

Os excertos de Bataille encontram-se em *O erotismo*. Ver G. Bataille, 2013b, p. 166, 40.

As ideias de Carson que reverbero explicitamente se encontram no capítulo "Ruse", de *Eros the Bittersweet*; as que animam o verbete de modo um pouco mais implícito, no capítulo "Finding the edge". (Ver, respectivamente: A. Carson, 1986, p. 12-17; ibid., p. 30-31). É lá que encontramos isto: "the main, inevitable boundary that creates Eros: the boundary of flesh and self between you and me. And it is only, suddenly, at the moment when I would dissolve that boundary, I realize I never can." (Ibid., p. 30.)

A tradução para o português do fragmento 31 de Safo é de Guilherme Gontijo Flores (ver Safo, 2017, p. 109). Embora tenha optado por essa tradução no corpo do texto, é irresistível compartilhar nestas notas a bela tradução de Anne Carson para o inglês: "He seems to me equal to gods that man / whoever he is who opposite you / sits and listens close / to your sweet speaking // and lovely laughing—oh it / puts the heart in my chest on wings / for when I look at you, even a moment, no speaking / is left in me // no: tongue breaks and thin / fire is racing under skin / and in eyes no sight and drumming / fills ears // and cold sweat holds me and shaking / grips me all, greener than grass / I am and dead—or almost / I seem to me." (Ver A. Carson, 2003, p. 63.)

## ALIÁS, (TU)

Um breve, último espasmo de Desejo, que entornou. Tudo entre parênteses é citação. Adília Lopes, *Versos verdes*: "(desejo, logo sou / e eu não acabo / de ser)" (in A. Lopes, op. cit., p. 377). Paulo Henriques Britto: "eu e (você) andando / , de mãos emprestadas, quase pelas ruas, / sem olhar nem pra cima nem pros lados nem pra frente, / porém em direção ao Futuro. Ou ao Eterno. Ou ainda: ao Sublime. // Ou qualquer coisa que o valha, ou qualquer coisa / que não valha nada, // eu e (você) / , nós dois, na noite quase escura, / pulando pelos paralelepípedos da rua asfaltada / brincando de amarelinha sem linhas nem pedra, / saltando por cima das regras, sem ligar a mínima, // eu e 'você', sem fôlego, sem direção, / furando sinais, cruzando fora das faixas, / comprando coisas em lojas fechadas / na parte mais feia da cidade / temporariamente morta, // eu e '(você)', sem tempo, sem horário, sem / pressa nem propósito, / cortando a vitrine com o diamante do anel que / estamos tentando roubar da vitrine / que estamos cortando / com o diamante do anel que ainda vamos roubar // , eu e quase você, bêbados, desbundados, tontos de sono, / prostrados na praia artificial / polindo na areia plástica / a pedra do anel que a gente ia roubar / contando as estrelas que o dia já apagou / vendo o sol nascer às avessas / esperando o barco. // – Ó, lá vem lá o barco! / o barco." (P. Britto, 2013, p. 15-16.) Hilda Hilst, *Do desejo*: "(E há luz na tua carne e tu palpitas.)" (In H. Hilst, 2017, p. 482.)

## NERVO

Quanto à carne infinita, a imagem vem de Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*: "Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – *a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos*, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada." C. Lispector, 2020, p. 12, grifo meu.

E Novalis, 2000, p. 133 – e E. Cioran, 2020, p. 30.

E Éden Peretta: "Ohno [...] sempre ressaltou a sua condição de receptáculo e mediador de processos muito mais amplos do que a sua consciência individual, colocando-se como 'um simples nervo' que transfere estímulos para os outros, sendo assim, na verdade, 'forçado a dançar' por forças superiores." E. Peretta, op. cit., p. 136.

## MEIDOSEM

Os Meidosems reclamaram um verbete próprio, tantas eram as aparas de citações prementes. Considero impossível parafrasear as descrições dessas estranhas criaturas; por isso, a tarefa a que este verbete obedeceu não foi senão esta: fazer uma colagem dessas descrições, mantendo-as exatamente como Henri Michaux as escreveu – reorganizando-as, contudo, em micro-verbetes, nomeados por mim. Todas as citações vêm do não paginado *Retrato dos Meidosems*. Ver H. Michaux, 2022.

## CARNE EÓLICA

Talvez esta nota não devesse existir, mas é que um verso, três ventos, uma estrofe e uma temperatura se trançaram para acender o verbete. Um verso – de Murilo Mendes, em *Poesia liberdade*: "Eu quero montar o vento em pêlo" (in M. Mendes, 1994, p. 409). Um vento – de Roberto Corrêa dos Santos: "venta / agitam-se a janela / e o existir lá fora" (R. Santos, 2011, p. 13). Um vento – de Hilda Hilst, em *Tu não te moves de ti*: "tens que largar o homem, varrê-lo da casa e da cabeça, é sombra encorpada, é vento de carne, é nada feito homem, no instante em que digo estas palavras ele já é semente, já é larva no coração de outras mulheres [...] larva muito perfurante no coração de todas" (in H. Hilst, 2018a, p. 389). Um vento – de Álvaro de Campos: "O binomio de Newton é tão bello como a Venus de Milo. / O que ha é pouca gente para dar por isso. // (Alvaro de Campos) // óóóó - - - óóóóóóóó - - - óóóóóóóóóóóóóó // (O vento lá fora)" (A. Campos, 2014, p. 353). Uma estrofe – de Henri Michaux, em *Ecuador*: "Sopra um vento terrível. / É apenas um pequeno buraco no meu peito. / Mas sopra nele um vento terrível." (In H. Michaux, 1999, p. 34.) Uma temperatura – de Anne Carson, aqui em tradução inédita de Helena Martins e Paulo Henriques Britto: "Dioniso é deus / do começo / antes do começo. // O que torna / especiais os começos? / Pensem naquele // primeiro gole do vinho / de uma garrafa excelente. / Primeira página // de um romance policial. / Começo / de uma ideia. // Comichão de amor nascendo. / Cada começo tem sua / energia, // ética, / tonalidade, / cor. // Roxo-verde-azulado / fresco, orvalhado / quase transparente, // feito uva madura. / Tom de alteridade / as coisas prestes a mudar, // já com um jeito diferente. / Energia afoita / afobada // e veloz / feito um raio. Ética / a mais egoísta. // Ele é um deus jovem. / De mitologia obscura, / sempre chegando // a um lugar novo / perturbando o status quo, / esboçando um sorriso nos lábios. // Para gregos, 'estrangeiro' / a invadir uma polis / depois da outra // como conta o Eurípedes / das Bacantes, / peça escandalosa. // Pediram a Stephen Hawking, / numa fala no Japão, / não diga que o universo // teve um começo / (e assim talvez um fim) / porque isso afe-

taria // a bolsa de valores. / Especulações à parte, / precisamos de pré-história. // Segundo Freud, / só fazemos repeti-la. / Os começos são especiais // pois são quase todos falsos. / A pessoa nova que vem / no primeiro gole de vinho // antes já estava lá. / Veja só Penteu de saia, / rodopiando, tão feliz // com disfarce de menina, / que quase chega a chorar. / Quem há de acreditar // que este desejo é novo? / Por que ele guardava / no fundo do armário // aquela saia afinal? / Traje é carne. / Veja só Dioniso, // arrancado prematuro / do ventre da mãe à morte / e então suturado // na coxa de Zeus, / para renascer depois. / A vida é um ensaio // da vida. / Um segredo sobre Dioniso / que todos sabem: // há lendas que o pintam / como um 'deus novo' / que a Grécia importou do Oriente, // mas seu nome já está / nas tábuas de Linear B / do século XII a.C. // A anterioridade / é coisa que um deus / até tira de letra ('o tempo' // para ele é ficção) / mas para os mortais / nem tanto. // Veja só as coitadas, em fúria, / a adorar esse deus, / as bacantes, // a destruir o gado / e a gente local / e o rei Penteu. // Tiveram uma vida anterior. / Os pastores contam que elas / viviam na serra tranquilas // 'como botões na camisa'. / É o mundo antes dos homens. / Depois chega a milícia // e a violência começa. / O que é que isto nos diz? / O choque do novo // se desvenda / de maneiras antigas e brutais. / Dioniso não // explica nem lamenta / nada. Fica / satisfeito // se nos põe para atuar, / apesar dos nossos planos, / da nossa política, // das nossas neuroses, até mesmo / das nossas teorias dionisíacas do 'eu', / coisa bem anterior, // o desejo / antes do desejo, / comecinho do entender que nada se entende. // Se a vida é um palco, / esta é a peça. / Dioniso sai de cena." Esse poema de Carson abre *Bakkhai*, sua tradução das *Bacantes* de Eurípedes (ver Eurípedes, 2017), e se chama "I wish I were two dogs then I could play with me" – "Queria ser dois cachorros aí podia brincar comigo", traduziram Helena e Paulo.

## SIM

Pensei que o Sim talvez pudesse valer um verbete, quando reli certas considerações de Blanchot. Em "A experiência-limite", quanto à experiência interior de Bataille: "ela é pura afirmação, ela só faz afirmar. [...] Ela nem mesmo se afirma, pois então se subordinaria a si própria: ela afirma a afirmação. [...] É o Sim decisivo. É a presença sem nada de presente. [...] A experiência-limite é assim a própria experiência: o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar! o pensamento pensa mais do que pode pensar, numa afirmação que afirma mais do que o que se pode afirmar! Esse mais é a experiência, afirmando apenas pelo excesso da afirmação e, nesse excedente, afirmando sem nada que se afirme, por fim não afirmando nada." (M. Blanchot, 2007, p. 192-193.) E, em *O espaço literário*, quanto ao "Sim leve, inocente, da leitura": "A leitura é essa permanência e tem a simplicidade do Sim leve e transparente que é essa permanência. Mesmo que exija do leitor que ele entre numa zona onde o ar lhe falta e o chão lhe escapa, mesmo que, fora dessas abordagens tempestuosas, a leitura pareça ser participação na violência aberta que é a obra, em si mesma ela é presença tranquila e silenciosa, o meio pacificado da exorbitância, o Sim silencioso que está no centro de toda tempestade." (Id., 2011, p. 213.) Pensei em testar a exposição mútua destes dois reagentes: o Sim extático e dilacerante – delicioso e difícil de ser dito – e o Sim leve – que, fácil e delicioso, depois de dito, conhece uns modos insuspeitos de dilacerar. Quando vi o título, iniciando uma página que estaria em branco, não fosse o detalhe de um SIM se fazer existir, entendi: eis o verbete. E por pouco a onda branca não levou até o título.

## IRRIGAR

Torço muito para que a esta altura já seja perceptível: de maneira geral, os verbetes contêm pistas e seguem uma dupla tarefa: espasmar algo e mostrar como esse algo age na tese. A irrigação é um movimento-chave. Os autores, os motivos, os temas e os conceitos são os excitantes da escrita,

sem dúvida, e pontos de irradiação, sempre, mas não seria de todo absurdo resumi-los numa imagem, afirmando que atuam como irrigadores no texto.

Ah: no último parágrafo, parodio descaradamente os célebres versos de Camões "Transforma-se o amador na cousa amada, / Por virtude do muito imaginar". Na verdade, eles acabaram aderindo ao verbete mais pela via do poema "Tríptico", de Herberto Helder, em *A colher na boca*: "*Transforma-se o amador na coisa amada* com seu / feroz sorriso, os dentes, / as mãos que relampejam no escuro [...]"; "Transforma-se o amador. Corre pelas formas dentro. / E a coisa amada é uma baía estanque." In H. Helder, op. cit., p. 13, grifo do autor.

Quanto às referências: o que aprendi sobre o mundo dos gazéis foi na dissertação de Nicolas Voss Oliveira sobre Hafiz (ver N. Oliveira, 2020), e o verso do poeta que cito vem de um gazel traduzido por Jorge Sousa Braga (ver J. Braga, 1995, p. 89-92). De resto, na ordem em que aparecem: J.-L. Nancy, 2020, p. 18, 22; e E. Cioran, 2020, p. 127-128.

## COTO

Henri Michaux, "Signes", citado e traduzido por L. Erber, 2008, p. 44. E Anne Carson, em sua "Fala Curta Sobre a Verdade Revelada nos Sonhos", que cito inteira: "Tomada de assalto por uma verdade súbita, levantei-me num impulso às 4 da manhã. A palavra *fosso* só se aplica a cidades, maiores e menores, ou fortificações; a palavra *fossa* também pode se aplicar aos seres humanos. No meu sonho eu vi as duas partes dessa verdade conectadas por uma corda de cinco quilômetros de cabelos de mulher. E nesse exato momento todas as perguntas em torno do assassinato das almas masculinas ou femininas, que precisavam ser respondidas assim que eu puxasse a corda, se desprenderam e caíram amontoadas no fundo do abismo pedregoso onde antes eu dormia. Somos metade e mais metade, somos o coto da linguagem." Ver A. Carson, 2022, p. 87.

## CARNE DA PALAVRA, CARNE DO SILÊNCIO

2. Descrevo uma monotipia sem título de 1964.

4. Mira Schendel descreve e conceitua seu trabalho "Ondas paradas de probabilidade" – anteriormente nomeado "O sussurrar do invisível" –, exposto na décima Bienal de São Paulo, de 1969. Ver G. Dias, 2003, p. 126.

6. Descrevo, respectivamente: *Sem título* [Sim], 1960; *Que beleza*, 1966. E a carne do silêncio desponta em inúmeros trabalhos, a exemplo de várias monotipias.

7. São inumeráveis os trabalhos que animam esse fragmento.

9. Idem.

10. "Desde os primeiros quadros de Mira Schendel, o indivíduo convocado quase retorna e se apaga no suporte, e por isso uma força estranha vinda da matéria ganha terreno em poética tão gasosa – para que o indivíduo tenha, literalmente, onde desaparecer." N. Ramos, op. cit., p. 56.

No mais, urge esclarecer: decalquei o verso que dá título ao verbete de uma canção de Caetano Veloso; a canção se chama "Este amor" e integra o álbum *O estrangeiro*, de 1989; o verso sempre me transportou ao trabalho de Mira Schendel, e isso justifica o título; para mim, trata-se de uma das mais belas canções de Caetano Veloso; para minha orientadora, trata-se de uma das mais belas canções de Caetano Veloso; minha orientadora fez um belo artigo sobre o livro *Autobiografia do vermelho*; lá, Helena escreveu: "O vulcão reticente, *a véspera da lava* [...]" (H. Martins, 2018, p.

723, grifo meu); quando trombei com essa imagem, tratei de armazená-la algures; eis que o furto regurgita e dá as caras aqui.

## ANTES

Aludo, primeiro, a "Queria ser dois cachorros aí podia brincar comigo", tradução de Helena Martins e Paulo Henriques Britto para o poema-ensaio de Anne Carson que abre *Bakkhai*, já citado integralmente na nota ao verbete Carne Eólica. Depois, aludo ao poema "A tarefa da tradutora de Antígone", tradução de Ismar Tirelli Neto para "The task of the translator of Antigone", outro poema-ensaio de Carson, que abre *Antigonick* (ver, respectivamente: S. Maciel, 2017; A. Carson, 2015). Por último, cito o fragmento 181 de Safo (ver Safo, 2017, p. 473).

## ANAGRAMA

Conheci a citação de Alonso Alcalá y Herrera através de Ana Hatherly, em seu texto "Para uma arqueologia da poesia experimental: anagramas portugueses do século XVII", publicado em *A casa das musas*. Ver A. Hatherly, 1995, p. 19.

No mais, fermentou esse verbete o livro *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*, de Jean Starobinski (1974), que coligiu e organizou as anotações feitas por Saussure em sua pesquisa sobre os anagramas. A respeito dessa célebre pesquisa, vale ler o artigo de Marcos Siscar (1997).

## KOKORO

K. Ohno, op. cit., p. 202, grifo do autor + H. Campos, em entrevista a S. Salzstein, op. cit., p. 253 + A. Artaud, 2020, p. 63.

## FATO

A. Hatherly, 2006, p. 158.

E: G. Stein, 2018, p. 87, 37-38, 37.

E: F. Bacon, em entrevista a D. Sylvester, op. cit., p. 182.

E: A. Carson, em tradução inédita de Caetano W. Galindo para o ensaio "Variations on the right to remain silent", originalmente publicado na revista *A Public Space* e depois republicado em *Float* (ver A. Carson, 2016). É o caso de explicar que, depois de eu ter concluído o doutorado, esse ensaio foi enfim publicado no Brasil, traduzido por Sofia Nestrovski (ver id., 2023); nesta versão da tese, decidi usar essa tradução nos momentos em que citei o referido texto; e só optei por abrir uma exceção neste verbete porque não quis perder a rima entre "Fatos para ele" e "Fatos para ela". Isso dito, compartilho a referência do parágrafo final: Anne Carson, em entrevista a John D'Agata (ver A. Carson e J. D'Agata, 1997). E três momentos da autora nessa entrevista:

1. "Facts are a substitute for story. Facts are useful to me because I don't have any stories in my head, so in the absence of story you can always talk about facts to fill the time." (Ibid., p. 13.)

2. [Sobre sua escrita fragmentária e ensaística:] "I've always thought of it as painting. Painting with thoughts and facts." (Ibid.)

3. [Sobre o elemento autobiográfico em sua escrita:] “Just a part of the facts in the world. You know, like I’m a set of facts, the river’s another set, these steps are another set—and just use them all in some kind of democratic fashion.” (Ibid., p. 18.)

## DENTE

Fui especialmente assaltada pela célebre pintura de Jean-Baptiste-Siméon Chardin *A arraia*, de 1728, ao ler um poema de Eduardo Jorge, publicado na plaquete *Rir até os ossos*. Ver E. Jorge, 2022.

Quando perguntada numa entrevista – intitulada “Os dentes da loucura”, muito a propósito – sobre a aparição recorrente do motivo odontológico em sua escrita, Hilda Hilst disse isto: “Acho que eu tenho pavor dessa coisa de perder os dentes, que eu associo muito à morte. Por isso estou aflita para ir ao dentista. Mas são deslumbrantes as vantagens de ser banguela. O chato é que a gente não pode rir nunca. Só que, no meu caso, a perda dos dentes veio um pouco tarde: agora eu não chupo mais o pau de ninguém.” Ver C. Diniz, op. cit., p. 222.

Os versos de Herberto Helder vêm de um poema de *A cabeça entre as mãos*. In H. Helder, op. cit., p. 392-393.

A passagem de Tatsumi Hijikata foi citada por Kuniichi Uno. Ver K. Uno, op. cit., p. 252.

E o excerto de Michaux vem de *Mes propriétés*, in H. Michaux, 1999, p. 50. E a pergunta entre aspas é de autoria da Helena, num sonho que teve. Ela relatou o sonho a mim quando, num encontro de orientação, comentei que a tese reclamava um verbete dedicado ao dente.

Quanto à triste história do rato afoito: Ana Hatherly tem uma série de pequenos textos que escreveu ao longo de décadas e intitulou *tisanas*: trata-se de mais de quatrocentas micro-narrativas que refletem sobre a linguagem e obedecem, como o koan budista, ao princípio do acontecer. Essa micro-narrativa é a tisana de número 16. Ver A. Hatherly, 2006, p. 24.

A última citação vem de “Variações sobre o direito de permanecer calado”. Ver A. Carson, 2023, p. 168-169. (A primeira frase, na tradução de Sofia Nestrovski, diz: “Marcas livres são um gesto de raiva.” Eu a modifiquei ligeiramente – preferi dizer *fúria* a dizer *raiva*. Em inglês: “Free marks are a gesture of rage.” Ver A. Carson, 2016, n.p.)

## VOZ

Mário Cesariny, “Poema”, in M. Cesariny, op. cit., p. 43 + Georges Bataille, “A limpeza”, in G. Bataille, 2015, p. 215 + Herberto Helder, *Poemacto*, in H. Helder, op. cit., p. 106.

## FESTIM

De fato, “o homem [...] jamais é visto como um animal de corte” (Bataille, 2013b, p. 95), ainda que possa ter sua carne ingerida em rituais de sacrifício. Seja como for, a coabitação desses dois termos – homem, animal de corte – na mesma frase me fez pensar em um verbete-açougue, isto é, um verbete-dicionário, à guisa de balcão, que expusesse todo o brilho da carne humana. Para tanto, convoquei: Georges Bataille, “Coloco meu pau contra tua bochecha” (in G. Bataille, 2015, p. 147); Adília Lopes, *Irmã barata, irmã batata* (in A. Lopes, op. cit., p. 419); Leonard Cohen, “Bistecas” (L. Cohen, 2022); Hilda Hilst, *Kadosh* (in H. Hilst, 2018a, p. 178); e Georges Bataille, “A limpeza” (in G. Bataille, 2015, p. 217).

## VÉRTEBRA SEMÂNTICA

Ver H. Campos, 2004. Aliás, este é o comentário de Sarduy às *Galáxias*: "O cromatismo, o cortante jogo de texturas do português, que o poeta Gregório de Matos explorou, serviram de base para os mosaicos fonéticos do *Livro de Ensaios-Galáxias* de Haroldo de Campos, aliterações que se estendem em páginas móveis e que não remetem senão a si mesmas, tão frágil é a vértebra semântica que as une [...]" (S. Sarduy, 1979, p. 73). Já o verso de Michaux vem do poema "Nasci esburacado", de *Ecuador* (in H. Michaux, 1999, p. 35). Voltando a Sarduy: "O espaço barroco é o da superabundância e do desperdício. Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida a sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação –, a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto. Ou melhor: na busca, por definição frustrada, do *objeto parcial*." (Ibid., p. 77, grifo do autor.) E: "As saturnais, as mascaradas do século XVII, o *Satiricon*, Boécio, os Mistérios, Rabelais, sem dúvida, mas sobretudo o *Quixote*, são os melhores exemplos dessa *carnavalização* da literatura que o barroco latino-americano recente, não por acaso – note-se a importância do carnaval entre nós – herdou." (Ibid., p. 68-69, grifo do autor.)

E Deleuze afirma que, para ele, "o critério ou o conceito operatório do barroco é a Dobra em toda a sua compreensão e extensão: dobra conforme dobra. Se se pode estender o barroco para fora de limites históricos precisos, parece-nos que é sempre em virtude desse critério, o qual nos permite reconhecer Michaux, quando escreve 'viver nas dobras', Boulez, quando invoca Mallarmé e compõe 'Dobra conforme dobra', ou Hantaï, quando faz da dobragem um método. [...] Haveria [...] uma linha barroca que passaria exatamente conforme a dobra e que poderia reunir arquitetos, pintores, músicos, poetas, filósofos." (Deleuze, 2012, p. 64-65.) Tudo que concerne à dobra escrevi com e a partir de Deleuze, principalmente pelo que escreveu na primeira parte de *A dobra: Leibniz e o barroco*, chamada "A dobra". De resto, listo as referências das citações diretas, na ordem em que aparecem: ibid., p. 18 [desdobra]; ibid., p. 24 [peixes]; ibid., p. 59 [vento]; ibid., p. 66 [El Greco]; ibid., p. 22, grifo do autor [invaginação do fora].

Por fim, a carta de Henry Miller pertence a uma seleção de cartas do escritor a Michael Fraenkel – organizadas, traduzidas e anotadas por Helena Martins e Marcia Schuback (ver H. Miller, n.d.).

## PRESSENTIMENTO FILOLÓGICO

Quanto às palavras de Gertrude Stein, eu as tomei do proêmio de *Autobiography of Red*, citadas por Anne Carson (ver A. Carson, 1998, p. 7). Ismar Tirelli Neto traduziu a frase assim: "Creia-me pela carne e por mim mesma" (ver id., 2021, p. 12). Já o título vem de um poema de Herberto Helder, que também mora nesta tese (ver o verbete Um).

## CARNINHAS

Um dos primeiros verbetes que escrevi – na mesma época, talvez no mesmo dia, em que escrevi Bola. Àquela altura, quando pensava na tese, pensava sobretudo em motivos e movimentos de verbetes. Também pensava em como modulá-los, porque eu queria que o trabalho fosse muito texturizado e um pouco avesso a paralelismos. Minha ideia: um verbete ser um poema, outro ser um parágrafo, outro ser um ensaio. No fim, o dicionário amontoaria criteriosamente pequenos ensaios, ensaios em versos, listas, fragmentos. Era essa a ideia. Mas o quê? O que diriam? Porque um verbete sobre Ana Hatherly, um sobre Mira Schendel, um sobre Francis Bacon... não se tratava disso. Ponderei, então, que cada verbete poderia ser – ou tentar ser – o programa de uma ação.

Cada um poderia lançar novas regras de um novo jogo. Concluí que essa seria a forma mais eficaz de texturizar.

Aí, lendo Tunga (1997), comecei a pensar muito na questão da materialidade; sobretudo, na materialidade pluritextural dessa poética. E nos contrastes e nas alianças entre o macio e o duro, o espesso e o leve. Pensei nisto: densidade, textura. Ocorreu-me, então, escrever um verbete intitulado A Materialidade, depois renomeado Carninhas, que listaria um monte de matérias, ou, mais exatamente, de carnes. Eis o que assombra esta tese: a vida das carnes, mais como pensá-la, mais como dizê-la. E, se o intuito era fazer a escrita agir, pensei que este verbete, em específico, agiria ao perseguir a concreção dessas carnes pela via da repetição e de certo farejo imagético. As carninhas, então, querem emergir; ou, no mínimo, querem responder – nervosamente? – à minha obsessão em deixar que os verbetes tentem *fazer* as coisas que eu tento tento tento *dizer*.

Por fim: Helena pontuou que roubei os trejeitos de alguns poemas de Murilo Mendes em *Convergência*, livro onde moram "Os ademanes", caros a esta tese: "Os ademanes de Adão. Os ademanes de Adônis. / Os ademanes do leão. Os ademanes do pênis. / Os ademanes do pé. Os ademanes da mão. / Os ademanes da foca. Os ademanes do fogo. / Os ademanes do pássaro. Os ademanes da flor. / Os ademanes do gato. Os ademanes da gueixa. / Os ademanes do amor. Os ademanes da atriz. / Os ademanes do padre. Os ademanes de Adélia. / Os ademanes da viva. Os ademanes da porta." (In M. Mendes, 1994, p. 709.) É evidente que fiz isso sem querer e sem notar, mas, em todo caso, para invocar o poeta de um modo um pouco mais direto, via *Poliedro* (in ibid., p. 977-1049) – também caro à tese, sobretudo formalmente –, joguei uma carninha poliédrica ali no meio.

## PÁLPEBRA

Inicialmente, pensei que a força central do verbete seria Hugo von Hofmannsthal, com uma passagem de seu ensaio "O poeta e este tempo", que conheci através de Blanchot: "Ele está aí, mudando silenciosamente de lugar, sendo apenas olho e ouvido, e recebendo apenas suas cores das coisas sobre as quais repousa. Ele é o espectador, não, é o companheiro escondido, o irmão silencioso de todas as coisas, e a mudança de suas cores é para ele um tormento íntimo, pois sofre de toda a coisa, e desfruta-a ao mesmo tempo que a sofre. Esse poder de gozo doloroso, eis todo o conteúdo de sua vida. Ele sofre de tanto sentir as coisas, sofre de cada uma e de todas juntas, sofre do que elas têm de singular e da coerência que as une, sofre do que nelas é elevado, sem valor, sublime, vulgar, sofre de seus estados e de seus pensamentos... Nada pode negligenciar. Não lhe é permitido fechar os olhos para nenhum ser, nenhuma coisa, nenhum fantasma nascido de um cérebro humano. É como se os olhos dele não tivessem pálpebras." (H. Hofmannsthal, citado por M. Blanchot, 2011, p. 195-196.) Mas, como sabemos, cada verbete reclama suas tarefas; assim, quis se impor o rato morto em que quase pisei – pois tinha sido todo achatado, virou pura superfície, e sua cor era a mesma do asfalto – quando caminhava para a biblioteca. Ao ver o murídeo tapete, semelhante àqueles de vaca mas mais perturbador porque com patas, rabo e cabeça, pensei isto: pálpebra do chão. Quanto a Anne Carson, digo com ela o que ela diz em *Eros the Bittersweet*, no capítulo "Tactics": "Eyelids are important. From the eyelids may issue an erotic emotion that sets the interval between two people vibrating: ¶ 'Aidōs dwells upon the eyelids of sensitive people [...]' (Stob. *Flor*. 4.230M) ¶ *Aidōs* ('shamefastness') is a sort of voltage of decorum discharged between two people approaching one another for the crisis of human contact, an instinctive and mutual sensitivity to the boundary between them. [...] The proverbial residence of *aidōs* upon sensitive eyelids is a way of saying that *aidōs* exploits the power of the glance by withholding it [...]. ¶ The static electricity of erotic 'shame' is a very discreet way of marking that two are not one." (A. Carson, 1986, p. 20-21.)

## INFERNO

De *A faca não corta o fogo* (in H. Helder, op. cit., p. 615). O poema de que tirei o verso, Helder assinala, foi escrito na ocasião da morte de Mário Cesariny – que, lembro, traduziu *Une saison en enfer*, de Arthur Rimbaud, intitulando-o *Uma cerveja no inferno*, muito a propósito.

## BOLA

Ana Hatherly fabula a língua de palavras-bolas na tisana de número 79; cito-a na íntegra: "Era uma vez uma língua que quando alguém a falava as palavras saíam da boca redondas como pequenas bolas de ping-pong. O povo que falava essa língua adorava um deus que era representado em forma de bola de ping-pong duma matéria preciosa. As homenagens a esse deus eram prestadas em forma coral de modo que os fiéis abrindo a boca a intervalos regulares e bem estudados lançavam para o espaço o que parecia quantidades infinitas de pequenas bolas de ping-pong. As manifestações individuais eram proibidas. Aos transgressores colocava-se-lhes na boca uma rede elástica." (A. Hatherly, 2006, p. 54.)

Lenora de Barros trabalhou com bolas de pingue-pongue em diversos trabalhos. Numa entrevista, ela conta a gênese dessa obsessão: "eu forrei o chão da galeria com cinco mil bolinhas de pingue-pongue com essa frase, *Poesia é coisa de nada*." (Ver E. Xavier, 2011, p. 25.) Mais adiante, ela detalha. "Essa história com as bolinhas de pingue-pongue começou em Milão, com o trabalho *Poesia é coisa de nada*. Na época foi engraçado, porque eu estava em Milão e fui procurar onde imprimir o texto nas bolinhas; acabei numa fábrica de bolinhas de pingue-pongue, que ficava fora de Milão. [...] Então, eu encomendei as bolinhas e comecei a fazer o trabalho. Olhando essa bolinha, que é o carro-chefe da exposição, que era o título da exposição, *Poesia é coisa de nada*, eu me pergunto: 'O que me fascinou de imediato na bolinha?' Porque ela é uma coisa tão quase nada, tem essa coisa meio descontrolada, rápida, essa coisa que quica. Imagino que, talvez, eu tivesse pensado nesse caráter lúdico; mas, quando você coloca muitas delas juntas, como eu coloquei na galeria, aquilo gera uma situação na qual é inevitável que as pessoas não se envolvam. É um elemento forte de interação." (Ver ibid., p. 45-46.) Ela se mostra tão obcecada pela língua quanto por bolas de pingue-pongue, aliás. Além de ter lambido teclas e ter visto a sua língua por elas mordida, no antológico *Poema*, de 1979, o título de outro trabalho – em que ela mastiga a própria língua – diz: "No país da língua grande, dai carne a quem quer carne" (L. Barros, 2011, p. 52).

Tatsumi Hijikata, citado por Kuniichi Uno: "Quando as palavras na língua não conseguirem ganhar pontos, podemos desviar o movimento ao máximo, romper completamente seu relacionamento com as palavras e as relançar na língua. Podemos repetir dessa maneira infinitamente. Nesse jogo aberto, as palavras são como uma bola; elas caem em buracos ao longo do movimento e marcam pontos. Dessa maneira, as palavras capturadas pelo movimento tornam-se dança. Em uma relação obscura entre o movimento e as palavras, existem ações sem nome que vão inflar, permitindo captar abruptamente as palavras e colocá-las em um prato." (Ver K. Uno, op. cit., p. 85.)

E: Georges Bataille se refere ao olho como "iguaria canibal" no verbete "Olho", publicado no número 4 da revista *Documents* (ver G. Bataille, 2018, p. 97-100).

## VENERAR

É evidente que escrevo com Bataille, aqui, embora a citação no parágrafo dedicado ao fetiche seja um verso de Alberto Caeiro, grafado conforme o original, na edição que possuo: "E eu gosto tanto

d'ella que não sei como a desejar." (A. Caeiro, 2016.) Enfim, Bataille fala do fetiche no verbete "O espírito moderno e o jogo das transposições" publicado no número 8 da revista *Documents* (ver G. Bataille, 2018, p. 247-252). Por sinal, também fala de sacrifício nesse verbete. E comenta a – para ele, desprezível – relação domesticada com a arte: "Abordamos um *marchand* de quadros como entramos numa farmácia, em busca de remédios bem apresentados para doenças confessáveis." (Ibid., p. 250.) A passagem sobre o rito canibal vem d'*O erotismo* (ver id., 2013b, p. 95).

## H

Quanto a Hilda Hilst: a primeira citação é a última estrofe de um dos *Poemas malditos, gozosos e devotos* (in H. Hilst, 2017, p. 415); o poema seguinte vem de *Sobre a tua grande face* (in ibid., p. 431-432); o outro poema vem de *Da noite* (in ibid., p. 488-489); a última citação vem de *Tu não te moves de ti* (in id., 2018, p. 352). Quanto a te deitares comigo, um espasmo de *Alcoólicas*: "Se um dia te afastares de mim, Vida – o que não creio / Porque algumas intensidades têm a parecença da bebida / Bebe por mim paixão e turbulência, caminha / Onde houver uvas e papoulas negras (inventa-as) / Recorda-me, Vida: passeia meu casaco, deita-te / Com aquele que sem mim há de sentir um prolongado vazio. / Empresta-lhe meu coturno e meu casaco *rosso*: compreenderá / O porquê de buscar conhecimento na embriaguez da via manifesta. / Pervaga. Deita-te comigo. Apreende a experiência lésbica: / O êxtase de te deitares contigo. Beba. / Estilhaça a tua própria medida." (In id., 2017, p. 474-475.)

Quanto ao primeiro excurso, as citações vêm do ensaio "Réquichot e seu corpo", publicado em *O óbvio e o obtuso* (ver R. Barthes, 2018, p. 224, 230). E "[s]ó o *pensamento violento* coincide com o desvanecimento do pensamento", escreve Bataille (ver G. Bataille, 2016, p. 254, grifo do autor).

Quanto a Ana Hatherly, os versos que cito vêm da segunda parte do poema "Litoteana" (in A. Hatherly, 2001, p. 154). Quanto a desbatizar, tomei essa ideia de um ensaio de Marcelo Jacques de Moraes sobre a escrita de Jean-Christophe Bailly, cujos anseios apresenta, nos termos do escritor: "manter a linguagem 'em estado de agitação', como área de receptividade, de contatos, de ressonâncias, disseminando 'índices', ou 'indícios', de 'significância', fazer de seu manejo pela via do *frasear* um movimento de resistência à pulsão de encerrar (*pulsion d'enclore*), sob o nome aquilo que nos chama do desconhecido. Trata-se, em suma, de 'desencerrar sem fim' (*déclore sans fin*), de reabrir o mundo sob a linguagem, de 'desbatizá-lo' [...]" (M. Moraes, 2017, p. 98). Enfim, o parágrafo final da seção dedicada ao trabalho de Hatherly vem do ensaio a que já me referi antes, ligeiramente modificado (ver J. Klien, 2021). Esse texto, lembro, foi escrito durante a pesquisa de doutorado, que resulta nesta tese.

Quanto ao último excurso, trata-se de uma frase de Pascal Quignard, de *O nome da ponta da língua* (ver P. Quignard, 2018, p. 37).

Quanto a Herberto Helder, a primeira citação é um excerto do poema "Mão: a mão", de *A cabeça entre as mãos* (in H. Helder, op. cit., p. 378); a segunda, um pedaço de *Poemacto* (in ibid., p. 118-119).

## TISANA

O verbete Meidosem abriu este precedente: na impossibilidade de citar em texto tudo de outro texto que urge ser citado, montar um pequeníssimo dicionário, integralmente composto de algumas urgentes citações. O programa é quase o mesmo.

1. Prospectar momentos de intensidade do livro de um autor (*Retrato dos Meidosems*), ou do livro de uma autora (*463 tisanas*).

2. Selecionar, entre os momentos detectados, os que concernem a qualquer um dos gestos que a tese propõe.

3. Feita a seleção, olhar de novo e de perto cada passagem.

4. Pensar nas passagens como verbetes, ou seja, dicionarizá-las.

5. Nomeá-las: em Meidosem, com palavras pinçadas do próprio texto; em Tisana, com os protagonistas das micro-narrativas escolhidas.

6. Não encostar nenhuma palavra minha nas palavras dos autores – aqui, Hatherly; lá, Michaux.

7. Não obedecer à ordem em que as passagens foram originalmente dispostas, ou seja, embaralhá-las, ao sabor do pequeníssimo dicionário que desponta.

8. Ver como se movimenta um verbete que é também um dicionário.

O programa é o mesmo, sim, excetuando-se o fato de que, no caso de Hatherly, cada micro-verbete já foi uma tisana. Quero dizer: devido à condensada forma original, não mutilei as tisanas. Transplantei cada uma para esta nova vida de dicionário, intitulado Tisana, e apenas substituí seu antigo nome (um número) por outro nome (um personagem). Refiro, agora, cada uma, na ordem em que aparecem. *Uma história tão impressionante* se chamava 80 (A. Hatherly, 2006, p. 54); *Um guisado consciente* se chamava 192 (ibid., p. 88-89); *Um caramujo* se chamava 163 (ibid., p. 79); *Uma história tão impressionante* se chamava 244 (ibid., p. 103); *Uma casa muito velha* se chamava 100 (ibid., p. 61); *Uma serpente infinita* se chamava 68 (ibid., p. 50-51); *Um lenhador* se chamava 89 (ibid., p. 57); *Uma ocasião* se chamava 85 (ibid., p. 56).

## CARNE IMENSA DA NOITE

Cinco línguas acenderam o verbete.

1. A língua de Henri Michaux, em *Lointain intérieur*: “Na noite / Na noite / Eu uni-me à noite / À noite sem limites / À noite.” (In H. Michaux, 1999, p. 145.)

2. A língua de Sei Shônagon: “Para encontros secretos de amantes, no verão é mais agradável. Como a noite é muito curta, a manhã chega sem termos dormido nada. Todos os recintos permanecem abertos dando uma sensação de frescor. Como sempre resta algo a falar, ficamos em confidências e é excitante que um corvo a sobrevoar grasnando alto dê a impressão de sermos observados.” (S. Shônagon, 2013, p. 153.)

3. A língua de Georges Bataille: “a noite é minha nudez / as estrelas são meus dentes” (in G. Bataille, 2015, p. 313).

4. A língua de Ana Hatherly, em *Eros frenético*: “Noite / Oh sono / Oh noite morte tão desejada e longa / Noite mágica povoada de átomos / milhões de espíritos enchem o teu sopro / E penetras em nós como uma bala / E tudo morre quando tu chegas / E tudo se dilui e se transforma em ti / Noite alada presciência de tudo acontecer / tão longe de nós e tão antigamente / de tudo nos ultrapassar com soberana indiferença / ante os nossos olhos cegos pelo teu negrume / Oh noite / Brilha para dentro de mim / Acende teus luzeiros em meus olhos / Ergue teus braços oh noite prenhe de tudo / Oh vaso / Oh via láctea de nos amamentares com teu leite / de sombra / Oh noite úbere e pródiga / Aleita tua ninhada faminta / Noite / Noite / Grande fera luzidia / Grande mito / Grande deus antigo / Oh noite urna onde todos dormimos / Oh noite / Meus olhos choram já de tanto perscrutar-te noite / E canto-te / Canto-te / Para que tu existas / E eu não veja mais nada além de ti / E nada mais deseje senão que venhas outra vez / levar-me para dentro do teu

ventre / de nunca mais haver noite / e nada mais haver que noite / Noite / Noite / Oh tu noite definitivamente além" (In A. Hatherly, 2001, p. 137-138).

5. E a língua de Emil Cioran, um insone exemplar: "A ligação entre insónia e desespero é indissolúvel. [...] O paraíso e o inferno não têm outra diferença senão esta: no paraíso, podemos dormir até nos fartarmos; no inferno, não dormimos nunca." (E. Cioran, 2020, p. 96-97.) Sim. "Nos cumes do desespero, já ninguém tem direito ao sono." (Ibid., p. 48.)

## HARPA EÓLICA

O verbete foi escrito sob o impacto do texto "Joubert e o espaço", de Blanchot, em *O livro por vir*. Quase todas as citações vêm dali.

Blanchot: "Joubert, que parece redigir apenas reflexões muito abstratas, não duvida entretanto, autor sem livro e escritor sem escrito, de já estar na pura dependência da arte." (M. Blanchot, 2013, p. 76.) E: "[...] o que havia de essencialmente novo, e mesmo de futuro, em sua busca: o caminhar de um pensamento que ainda não pensa, ou de uma linguagem de poesia que tenta voltar-se para si mesma." (Ibid., p. 71.)

Joubert, citado por Blanchot: "Confesso que sou como uma harpa eólica, que produz alguns belos sons mas que não toca nenhuma melodia." (Ver ibid., p. 89.) E: "É necessário assemelhar-se à arte sem assemelhar-se a nenhuma obra." (Ver ibid., p. 76.) E a citação final: ver ibid., p. 89.

A "maldita ambição" que atormenta Joubert traduzi livremente do original: "*8 février [1815]*. Tourmenté par la maudite ambition de mettre toujours tout un livre dans une page, toute une page dans une phraze et cette phraze dans un mot. C'est moi." (J. Joubert, 1994b, p. 485.)

## UM

Bacon, nas *Entrevistas com Francis Bacon*. Ver D. Sylvester, op. cit., p. 22.

E Helder, em *A faca não corta o fogo*. In H. Helder, op. cit., p. 611.

## TODOS OS MEUS POROS EM FUMO

De "A passagem das horas". In A. Campos, 2014, p. 140.

## AUTOBIOGRAFIA DE UM VERBETE

Índice onomástico:
Carson, Anne
Hatherly, Ana
League, The Human
Rufino
Stein, Gertrude

# Referências


Andrade, Maria Aché de. **A poesia arcangélica de Georges Bataille**. Rio de Janeiro, 2010. 169p. Dissertação – Mestrado em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: http://bit.ly/3xp6bUv. Acesso em 01 dez. 2023.

Artaud, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: _____. **Escritos de Antonin Artaud**. Org. e trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 145-162.

_____. O Teatro da Crueldade. In: Cesariny, Mário (org.) **A intervenção surrealista**. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, p. 139-143.

**_____. Linguagem e vida.** Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Para acabar de vez com o juízo de Deus**: e outros textos finais (1946-1948). Trad. Pedro Eiras. Porto: Flop, 2019.

_____. **Textos surrealistas**. Trad. Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

Bailly, Jean-Christophe. Ensaio, escrita extensível. In: _____. **O ensaio e a anedota**. Trad. Leda Cartum e Laura Erber. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2017, p. 5-23. Disponível em: https://bit.ly/3XVmgNu. Acesso em 01 dez. 2023.

Barrento, João. **O género intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

Barros, Lenora de. **Relivro**. Rio de Janeiro: Automatica; Oi Futuro, 2011. (Catálogo.)

Barthes, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
_____. **O império dos signos**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2018.
Bataille, Georges. "O ânus solar". In: _____. **O ânus solar (e outros textos do sol)**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Acéphale**: número I. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013a.

_____. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

_____. **Poemas**. Org. e trad. Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **A experiência interior, seguida de Método de meditação e *Postscriptum* 1953**: Suma ateológica, v. I. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **O culpado, seguido de A aleluia**: Suma ateológica, v. II. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Documents**. Trad. João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. **Manet**. Org. e trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

Batel, Joana. O rosto da linha – Ana Hatherly. **Diacrítica**, v. 18, n. 3, p. 289-307, 2014. Disponível em: https://bit.ly/3WIAG1W. Acesso em 01 dez. 2023.

Blanchot, Maurice. A experiência-limite. In: _____. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007, p. 183-222.

_____. A experiência mágica de Henri Michaux. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. **Alea**, v. 12, n. 1, p. 173-176, 2010. Disponível em: http://bit.ly/3X-gRihG. Acesso em 01 dez. 2023.
_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. Joubert e o espaço. In: _____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013, p. 69-93.

Bolaño, Roberto. Biblioteca de Poe. In: _____. **A universidade desconhecida**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 143.

Bourgeois, Louise. Duas conversas com Deborah Wye. In: _____. **Destruição do pai, reconstrução do pai**. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 123-129.

Braga, Jorge Sousa (org.) **O vinho e as rosas**: antologia de poemas sobre a embriaguez. Trad. Jorge Sousa Braga. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

Brantes, Simone. **Quase todas as noites**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

Britto, Paulo Henriques. Três peças fáceis. In: _____. **Mínima lírica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 15-22.

Burn, Stephen J. (org.) **Um antídoto contra a solidão**: conversas com David Foster Wallace. Trad. Sara Grünhagen e Caetano W. Galindo. Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

Caeiro, Alberto. [O amor é uma companhia]. In: _____. **Obra completa de Alberto Caeiro**. Lisboa: Tinta-da-china, 2016, p. 79.

Campos, Álvaro de. A passagem das horas. In: _____. **Obra completa**. Lisboa: Tinta-da-china, 2014, p. 130-152.

Campos, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.

Carson, Anne. **Eros the Bittersweet**. Princeton: Princeton University Press, 1986.

_____. **Autobiography of Red**: A Novel in Verse. Nova York: Knopf, 1998.

_____. **If Not, Winter**: fragments of Shappho. Nova York: Vintage, 2003.
_____. The task of the translator of Antigone. In: Sófocles. **Antigonick**. Nova York: New Directions, 2015, p. 3-6.
_____. Variations on the right to remain silent. In: _____. **Float**. Nova York: Knopf, 2016, n.p.

_____. **Autobiografia do vermelho**: um romance em versos. Trad. Ismar Tirelli Neto. São Paulo: Editora 34, 2021.

_____. **Falas curtas**. Trad. Laura Erber e Sergio Flaksman. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

_____. Variações sobre o direito de permanecer calado. In: _____. **Sobre aquilo em que eu mais penso**: ensaios. Trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023, p. 153-182.

_____; D'Agata, John. A ___ with Anne Carson. **The Iowa Review**, v. 27, n. 2, p. 1-22, 1997. Disponível em: https://bit.ly/3GPFr4q. Acesso em 01 dez. 2023.

Centre Pompidou. **Francis Bacon**: books and painting. Ed. Didier Ottinger. Londres: Thames and Hudson, 2020. (Catálogo.)

Cioran, Emil. **Exercícios de admiração**: ensaios e perfis. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **Nos cumes do desespero**. Trad. Jorge Melícias. Lisboa: Edições 70, 2020.

Cohen, Leonard. Bistecas. In: _____. **A chama**: poemas, letras, desenhos, notas. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 27.

Costa, Horácio. Entrevista com Ana Hatherly. **Via Atlântica**, n. 11, p. 9-22, 2007. Disponível em: https://bit.ly/3e6joW0. Acesso em 01 dez. 2023.

Davis, Lydia. **Ensaios Um**. Trad. José Mário Silva. Porto: Bazarov, 2019.

Deleuze, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. Gaguejou... In: _____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 138-146.

_____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2012.

_____; Guattari, Félix. 28 de novembro de 1947 — Como criar para si um Corpo sem Órgãos? In: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a, p. 11-33.

_____. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível... In: _____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, v. 4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b, p. 11-119.

Desnos, Robert. Destino arbitrário: três poemas de Robert Desnos. Trad. Vanderley Mendonça. In: Mendonça, Vanderley (org.) **Lira argenta**: poesia em tradução. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017, p. 383-391.

Dias, Geraldo Souza. Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel. **ARS**, v. 1, n. 1, p. 117-138, 2003. Disponível em: https://bit.ly/3779vWA. Acesso em 01 dez. 2023.

_____. **Mira Schendel**: do espiritual à corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Dias, Sandra Guerreiro. Poesia e corpo, em Ana Hatherly. **Plural Pluriel**, n. 16, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3fiDCNT. Acesso em 01 dez. 2023.

Didi-Huberman, Georges. A obra sem mestre. In: _____. **Sobre o fio**. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019, p. 5-24.

Dillon, Brian. **Ensaísmo**. Trad. Nuno Quintas. Porto: Bazarov, 2020.

Diniz, Cristiano (org.) **Fico besta quando me entendem**: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013.

Dosa, Sara. **Fire of love**. Estados Unidos; Canadá, 2022. (Documentário.)

Erber, Laura. **No man's langue**: a poesia em fuga de Ghérasim Luca. Rio de Janeiro, 2008. 189p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://bit.ly/3T2W4jQ. Acesso em 01 dez. 2023.

_____. **Ghérasim Luca por Laura Erber**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

Eurípedes. **Bakkhai**. Trad. Anne Carson. Nova York: New Directions, 2017.

Flusser, Vilém. Indagações sobre a origem da língua. **O Estado de São Paulo**, 29 abr. 1967. Disponível em: https://bit.ly/3jVNGO8. Acesso em 01 dez. 2023.

Focillon, Henri. **A vida das formas**: seguido de Elogio da mão. Trad. Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. Elogio da mão. Trad. Samuel Titan Jr. **Serrote**, n. 6, nov. 2010, p. 7-29.

Fontes Filho, Osvaldo. Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 1, n. 3, p. 70-90, 2007. Disponível em: http://bit.ly/3AF9n0g. Acesso em 01 dez. 2023.

Foucault, Michel. Prefácio à transgressão. In: _____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p. 28-47.

Frant, Adriana. **Notação de dança, notação de vida**: sobre a linhologia de Fernand Deligny e Tatsumi Hijikata. Rio de Janeiro, 2020. 207p. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://bit.ly/48o1b2o. Acesso em 01 dez. 2023.

Fundação de Serralves; Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Mira Schendel**. Porto; São Paulo: Fundação de Serralves; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. (Catálogo.)

Galería Jorge Mara, La Ruche. **León Ferrari, Henri Michaux**: un diálogo de signos. Buenos Aires: Galería Jorge Mara, La Ruche, 2009. (Catálogo.) Disponível em: http://bit.ly/3YwS6Qt. Acesso em 01 dez. 2023.

Gastão, Ana Marques. As “Tisanas” de Ana Hatherly – auto-retrato de um samurai ocidental. **Plural Pluriel**, n. 16, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3p-0jbus. Acesso em 01 dez. 2023.
Grossman, Evelyne. L’écriture insectueuse d’Henri Michaux. In: _____. **La Défiguration**: Artaud, Beckett, Michaux. Paris: Minuit, 2004, p. 81-111.

Guinle Filho, Jorge. Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: Fundação de Serralves; Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Mira Schendel**. Porto; São Paulo: Fundação de Serralves; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 235-244.

Hatherly, Ana. **Mapas da imaginação e da memória**. Lisboa: Moraes Editores, 1973.

_____. **O escritor**. Lisboa: Moraes Editores, 1975. Disponível em: http://bit.ly/3YZfiaa. Acesso em 01 dez. 2023.

_____. **O espaço crítico**: do simbolismo à vanguarda. Lisboa: Editorial Caminho, 1979a.

_____. **A reinvenção da leitura**: breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais. Lisboa: Editorial Futura, 1979b. Disponível em: https://bit.ly/3uI5LL7. Acesso em 01 dez. 2023.

_____. **A casa das musas**: uma releitura crítica da tradição. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

_____. **Um calculador de improbabilidades**. Lisboa: Quimera, 2001.

_____. **A mão inteligente**. Lisboa: Quimera, 2003.

_____. **A idade da escrita e outros poemas**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

_____. **463 tisanas**. Lisboa: Quimera, 2006.

_____. **Território anagramático**. Lisboa: Fundação Carmona e Costa; Documenta, 2017.

_____. A arte de deixar as coisas acontecerem: uma carta de Ana Hatherly a Sylvester Houédard. In: _____; Melo e Castro, E. M. (orgs.) **PO.EX**: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 233-234.

Helder, Herberto. **Poemas completos**. Porto: Porto Editora, 2014.

Hilst, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Da prosa**: volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2018a.

_____. **Da prosa**: volume II. São Paulo: Companhia das Letras, 2018b.

Jorge, Eduardo. **Rir até os ossos**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

Joubert, Joseph. **Carnets I**. Paris: Gallimard, 1994a.

_____. **Carnets II**. Paris: Gallimard, 1994b.

Klien, Julia. O ensaísmo de Ana Hatherly: "na fronteira entre o diálogo e o duelo com tudo". **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 17, p. 89-102, 2021. Disponível em: http://bit.ly/3ZYKWVF. Acesso em 01 dez. 2023.

Kundera, Milan. O gesto brutal do pintor: sobre Francis Bacon. In: _____. **Um encontro**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 9-21.

Kuspit, Donald. Francis Bacon: the authority of flesh. **Artforum**, v. 13, n. 10, 1975, p. 50-59. Disponível em: http://bit.ly/3ny4eUb. Acesso em 01 dez. 2023.

Lispector, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

Lopes, Adília. **Dobra**: poesia reunida 1983-2014. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

Machado, Marlon Fabian Soares. **Os corpos (im)possíveis de Tatsumi Hijikata**: reflexões sobre a dança Ankoku Butō e as insurgências da carne. Belo Horizonte, 2021. 124p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Disponível em: http://bit.ly/3HWzgLE. Acesso em 01 dez. 2023.

Maciel, Sergio. 3 traduções para o ‘‘task of the translator’’ da *Antigonick* de Anne Carson. In: **escamandro**, 2017. Disponível em: https://bit.ly/3KOML1M. Acesso em 01 dez. 2023.

Martins, Helena. Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson. **Remate de Males**, v. 38, n. 2, p. 703-725, 2018. Disponível em: http://bit.ly/3HkOKsB. Acesso em 01 dez. 2023.

Maubert, Franck. **Conversas com Francis Bacon**: o cheiro do sangue humano não desgruda seus olhos de mim. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Mendes, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Michaux, Henri. **Antologia**. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D’Água, 1999.

_____. **Emergences/Resurgences**. Trad. Richard Sieburth. Milão: Skira, 2000.

_____. **Œuvres complètes**: II. Paris: Gallimard, 2001.

_____. **Miserable Miracle**. Trad. Louise Varèse. Nova York: New York Review Books, 2002.

_____. **Nós dois ainda**. Trad. Rui Caeiro. Lisboa: Bonecos Rebeldes, 2009.

_____. **Escritos sobre pintura**: v. 1. Trad. Ricardo Ribeiro. Lisboa: Sr. Teste Edições, 2021.

_____. **Retrato dos Meidosems**. Trad. Ricardo Corona. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Curitiba: Medusa, 2022.

Miller, Henry. **Cartas de Henry Miller a Michael Fraenkel**. Org. e trad. Helena Martins e Marcia Schuback. Manuscrito inédito.

Molder, Maria Filomena. ana soberana ou LER NO AR. In: Hatherly, Ana. **Território anagramático**. Lisboa: Fundação Carmona e Costa; Documenta, 2017, p. 67-78.

Moraes, Marcelo Jacques de. As formações do informe e do abjeto. In: _____. **Sobre a forma, o poema e a tradução**: a incerteza das formas, o fracasso do poema, língua contra língua. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017, p. 81-97.

_____. Jean-Christophe Bailly e a legenda(gem) dispersa do mundo: comparições, ricochetes, desarraigamentos. **Aletria**, v. 27, n. 3, p. 97-111, 2017. Disponível em: http://bit.ly/3HgX8tb. Acesso em 01 dez. 2023.

Nancy, Jean-Luc. **Embriaguez**. Trad. Vera Casa Nova e Juliana Gambogi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

Novalis. **Fragmentos de Novalis**. Org. e trad. Rui Chafes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

_____. **Fragmentos são sementes**. Org. e trad. João Barrento. Lisboa: Roma Editora, 2006.

Ohno, Kazuo. **Treino e(m) poema**. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

Oliveira, Eduardo Jorge de. O verbete, o dicionário e o documento: uma leitura da montagem em Georges Bataille. **Revista Poiésis**, v. 10, n. 13, p. 145-158, 2009. Disponível em: http://bit.ly/3WvFvLL. Acesso em 01 dez. 2023.

_____. **Signo, sigilo**: Mira Schendel e a escrita da vivência imediata. São Paulo: Lumme Editor, 2019.

Oliveira, Nicolas Thiele Voss de. **Paraíso e embriaguez**: tradução comentada dos gazéis de Hafiz de Xiraz. Rio de Janeiro, 2020. 173p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em: https://bit.ly/3K0RpZN. Acesso em 01 dez. 2023

Peretta, Éden. **O soldado nu**: raízes da dança butô. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Pérez-Oramas, Luis. **León Ferrari e Mira Schendel**: o alfabeto enfurecido. São Paulo; Nova York: Cosac Naify; Museu de Arte Moderna, 2010. (Catálogo.)

Peyré, Yves. **Francis Bacon ou la mesure de l'excès**. Paris: Gallimard, 2019.

Plancy, J. Collin de. **Dicionário infernal**. Trad. Ana Hatherly. Amadora: Galeria Panorama, 1969.

Prigent, Christian. **Para que poetas ainda?** Org. e trad. Inês Oseki-Dépré e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

Quignard, Pascal. **O nome na ponta da língua**. Trad. Yolanda Vilela e Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

Ramos, Nuno. **Verifique se o mesmo**. São Paulo: Todavia, 2019.
Réunion des Musées Nacionaux. **Henri Michaux**: œuvres choisies 1927-1984. Paris: Diffusion Seuil, 1993. (Catálogo.)

Rufino. Epigrama 60, Livro V, *Antologia grega*. In: Paes, José Paulo (org.) **Poesia erótica em tradução**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 36-37.

Safo. **Fragmentos completos**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

Salzstein, Sônia. Entrevista com Haroldo de Campos. In: Fundação de Serralves; Pinacoteca do Estado de São Paulo. **Mira Schendel**. Porto; São Paulo: Fundação de Serralves; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014, p. 247-255.

Santos, Roberto Corrêa dos. **Clínica de artista II**: seis livros treze mil vezes treze mil vezes treze mil ossos. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011.

Sarduy, Severo. Por uma ética do desperdício. In: _____. **Escrito sobre um corpo**. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 57-79.

Scheibe, Fernando. Um periódico intempestivo. In: Bataille, Georges. **Acéphale**: número I. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2013, p. 9-22.

Shônagon, Sei. **O livro do travesseiro**. Trad. Madalena Hashimoto Cordaro et al. São Paulo: Editora 34, 2013.

Siscar, Marcos. A poesia a dois passos (sobre os *Anagramas*, de Ferdinand de Saussure). **Alfa**, v. 41, p. 169-186, 1997. Disponível em: https://bit.ly/48jlGNT. Acesso em 01 dez. 2023.

Sobrinho, Luciana Pereira. **Imagens do corpo em Henri Michaux**. Brasília, 2009. 128p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília. Disponível em: https://bit.ly/3T5RwZY. Acesso em 01 dez. 2023.

Starobinski, Jean. **As palavras sob as palavras**: os anagramas de Ferdinand de Saussure. Trad. Carlos Vogt. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Stein, Gertrude. **Porta-retratos**. Trad. Augusto de Campos. Florianópolis: Editora Noa Noa, 1989.

_____. **Tender Buttons**. São Francisco: City Lights Books, 2014.

_____. **Picasso**. Trad. Priscila Catão. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

_____. **Tenros botões**. Trad. João Concha e Ricardo Marques. Lisboa: não (edições), 2022.

Sylvester, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Trad. Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Teixeira, Claudio Alexandre de Barros. *O Escritor*: uma "máquina de produzir desordem". **Revista Poiésis**, n. 14, p. 61-67, 2009. Disponível em: https://bit.ly/38M1OWr. Acesso em 01 dez. 2023.

Tunga. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

Uno, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Trad. Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Wampole, Christy. A ensaificação de tudo. Trad. Paulo Roberto Pires. In: Pires, Paulo Roberto (org.) **Doze ensaios sobre o ensaio**. São Paulo: IMS, 2018, p. 242-249.

Woolf, Virginia. Uma introdução a *Mrs. Dalloway*. In: _____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Denise Botman. Porto Alegre: L&PM, 2013, p. 5-7.

Xavier, Eduardo de Souza. **Coisa em si**: conversas com Lenora de Barros. Porto Alegre: Zouk, 2011.