

REABERTURA APÓS OBRAS



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

FERNANDO FERREIRA COSTA

Coordenador Geral da Universidade

EDGAR SALVADORI DE DECCA

EDITORIA  
UNICAMP

Conselho Editorial

Presidente

PAULO FRANCHETTI

ALCIR PÉCORÁ – ARLEY RAMOS MORENO

JOSÉ A. R. GONTIJO – JOSÉ ROBERTO ZAN

MARCELO KNOBEL – MARCO ANTONIO ZAGO

SEDI HIRANO – YARO BURIAN JUNIOR

*Michel Deguy*

# REABERTURA APÓS OBRAS

*Tradução*

Marcos Siscar

Paula Glenadel

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP  
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

---

D365r Deguy, Michel.

Reabertura após obras / Michel Deguy; tradutores Marcos Siscar e  
Paula Glenadel. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

1. Poesia francesa. 2. Literatura e sociedade. 3. Cultura. 4. Literatura –  
Filosofia. I Siscar, Marcos. II. Glenadel, Paula. III. Título.

CDD 841.914

801.92

301.2

801

ISBN 978-85-268-0905-5

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia francesa	841.914
2. Literatura e sociedade	801.92
3. Cultura	301.2
4. Literatura – Filosofia	801

Título original: *Réouverture après travaux*  
de Michel Deguy

Copyright © Éditions Galilée, 2007

Copyright © 2010 by Editora da Unicamp

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em  
sistema eletrônico, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos  
ou outros quaisquer sem autorização prévia do editor.

Editora da Unicamp  
Rua Caio Graco Prado, 50 – Campus Unicamp  
CEP 13083-892 – Campinas – SP – Brasil  
Tel./Fax: (19) 3521-7718/7728  
[www.editora.unicamp.br](http://www.editora.unicamp.br) – [vendas@editora.unicamp.br](mailto:vendas@editora.unicamp.br)

## SUMÁRIO

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA .....	7
BARULHO DE VASSOURA NA PROSA .....	11

### I — ARTE E...

ARTE E SEPULTURA .....	29
ARTE E GRANDEZA .....	37
ARTE E PUBLICIDADE .....	40
<i>Fábula 1</i> — DO CONSUMO .....	45
ARTE E IMAGINAÇÃO .....	47
<i>Fábula 2</i> — ELES SE PARECEM CONOSCO .....	51
ARTE E INVEJA .....	53
A POESIA E A VIDA .....	60

### II — REABERTURA

AVISO AOS AMADORES .....	67
DE HÖLDERLIN A BAUDELAIRE .....	71
OS RESTOS, A ARTE OS REEXPÕE .....	73
<i>Fábula 3</i> — DO CONHECIMENTO/CO-NASCIMENTO .....	85
APARTES PARA A POÉTICA .....	88
HERANÇA BAUDELAIRIANA .....	92
<i>Fábula 4</i> — DO VULCÃO .....	101
SUBLIME E SUBLIMAÇÃO .....	105
A RETRAÇÃO .....	113
EM DIREÇÃO AO PARABÓLICO .....	118
GEOPOÉTICA .....	125

### III – JÁ É TARDE

JÁ É TARDE .....	133
PALINÓDIA .....	141
CELAN E HEIDEGGER .....	149
HISTÓRIA DA POESIA .....	154
<i>Fábula 5</i> — DA COMPLEMENTARIDADE; À MODA DE 1900 .....	160
A RESERVA .....	163
A ESQUIZE COMO RESULTANTE? TRÊS ASPECTOS .....	170
TRANSFORMAÇÃO .....	172
CARTAS .....	190

### IV – UM SE DIVIDE EM DOIS

<i>Fábula 6</i> — DA FICÇÃO .....	205
ENTRE DUAS FÁBULAS .....	208
DIPLOPIA .....	211
AS DUAS HUMANIDADES .....	215
<i>Fábula 7</i> — DO GÊNIO DA “MULTIDÃO” .....	221
OS DOIS <i>DASEIN</i> , DE NOVO .....	227
NOSSOS DOIS MUNDOS .....	230
A FELICIDADE .....	235
E A POLÍTICA? .....	239
FOTOGRAFIA .....	245
<i>Fábula 8</i> — DA DECEPÇÃO E DA ESPERA .....	251
GENERALIZAÇÃO APÁTICA .....	254
<i>Fábula 9</i> — ANJOS OU DEMÔNIOS... ..	264

### V – RELICÁRIO

DEUS EM FARRAPOS .....	269
NOTA SOBRE AS RELÍQUIAS .....	297

### VI – MUTAÇÃO?

ÉDEN, ÉDEN... ..	303
FÁBULA DE PROFECIA .....	314
RETORNO AO <i>CULTURAL</i> .....	317

## PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Nascido em 1930, Michel Deguy é da mesma geração de pensadores como Jacques Derrida e de poetas como Jacques Dupin, mencionados em *Reabertura após obras*, para os quais poesia e filosofia não são experiências incompatíveis. Toda a sua extensa obra intelectual, que começa a ser publicada no fim da década de 1950, oscila entre a escrita poética e a ensaística, entre a comparação e o pensamento, passeando com desenvoltura entre essas duas experiências.

Em *Reabertura após obras*, a inspiração heideggeriana que sempre esteve presente na obra reflexiva de Deguy reaparece, com maior intensidade, nem tanto no manejo de conceitos, mas na afinidade com sua lição de pensar: poeticamente, trata-se de procurar ouvir o que a palavra usual, transformada em objeto de pensamento, *tem a dizer*. A exploração incansável das estruturas linguísticas e históricas (etimológicas), além da prática ousada do neologismo, é a maneira especificamente deguiana de desdobrar essa lição.

Deguy explicita, em *Reabertura após obras*, de modo talvez mais proveitoso do que em outros textos, a maneira como relê o legado poético e filosófico e a originalidade que resulta da atualização e da transformação dessa herança. A questão da técnica, central e tão complexa em Heidegger, aparece aqui historicamente como meditação sobre a mutação. Isso confere ao livro um especial interesse, na sua qualidade de observatório do contemporâneo, uma vez que podemos acompanhar toda a riqueza de implicações por meio das quais Deguy reinterpreta a “era da técnica” a partir de sua tese da “era do cultural”. A mutação, que se estende a todas as esferas da vida, é retomada pelo autor em especial do ponto de vista da cultura, flagrada como dispositivo “cultural”: como patrimonialização indiscriminada, como mundialização tecnológica, como abdicação da linguagem, associadas a uma recepção nomeada “turística”, a uma superficialidade consumidora que transforma inclusive o sentido da tradição, o modo de habitar o mundo. Nesse contexto, a poesia, reduzida aos pequenos espaços, já sem a força dos “manifestos”, abandona-se muito rapidamente ao estatuto de experiência *cultural*, à sedução tecnológica, deixando para trás a tarefa propriamente artística de exercer sua “impiedade piedosa”, de dizer em retorno aquilo que resta.

Se a ideia do cultural é antiga na obra de Deguy, recorrente desde pelo menos os anos 1980, aqui ela ganha mais claramente um sentido “catastrófico”, de grande transformação histórica. Não se trata, entretanto, do charlatanismo do “fim do mundo”, mas de reativação de um tom apocalíptico que frequenta a literatura e sua capacidade de pensar os impasses. Recompondo detalhadamente a problemática de nosso tempo, o pensamento poético reabre, recoloca em funcionamento ou em “obra”, suas próprias possibilidades, seu desafio de

repensar o “sublime”. Para chegar a essa pulsação do impasse, o gesto preferido por Deguy é então o de “recolher o transmitido”, aquilo que é legado, e traduzi-lo, levá-lo a outra parte, reaproximando a poesia das outras artes. Não há tradição sem essa “tradução”, nem revolução sem “reliquia”, e a esse gesto o autor chega a nomear “palinódia”, retratação por meio da qual a poesia e as artes se colocam em cumplicidade de destinos.

Daí a outra camada de referências do texto, notadamente da tradição literária, na qual Deguy reencontra preciosidades de formulação e pensamento. Declarando a “responsabilidade” de herdeiro da tradição baudelairiana, dos gestos de pensamento e tradução especificamente construídos no interior do idioma francês, nem por isso o autor se presta ao esquema do tradicionalismo ou à tentativa de “preservar” uma identidade linguístico-cultural. Trata-se antes de reler e de colocar à prova determinada tradição do ponto de vista da intensidade dos impasses ou das mutações contemporâneas, que são amplas e heterogêneas. Nesse sentido, a língua francesa dá a ouvir ressonâncias novas, submete-se ao desafio do conceito ou do sublime, abarcando uma longa herança de literatura e pensamento, traduzindo-a para o nosso presente, de Pascal a Breton, ou a Bernard Stiegler.

Atento tanto à tradição (e à língua) grega quanto ao sentido “ecológico” (na escala da vida terrestre) dos fatos contemporâneos, esse traço da escrita de Deguy, reivindicado como “poético”, dá ao presente livro um perfil bastante particular que fez de sua tradução uma tarefa árdua. Se essa tarefa, em certos casos, se fez ponderação, e até renúncia, na recriação restrita de estruturas mais próximas do português, isso se deveu à tentativa de não suavizar a radicalidade que pulsa não apenas na língua mas também no pensamento de Deguy.

Este é o livro que, depois da coletânea *A rosa dos ventos* (publicada por Cosac Naify e 7Letras, em 2004), trazemos para o leitor brasileiro, acrescido do mínimo de notas que julgamos indispensáveis ao entendimento do seu universo de referências. *Reabertura após obras*, ao qual o autor nega o título mas não a contundência de um “manifesto pela poesia”, foi publicado em 2007 na França. É um dos episódios mais recentes da obra de Michel Deguy que, aos 80 anos, continua sendo não apenas um dos principais nomes da poesia francesa do último século, mas também um dos pensadores mais originais da poesia no contemporâneo.

*Os tradutores*

## BARULHO DE VASSOURA NA PROSA

No silêncio da manhã bem cedo, o barulho solitário da vassoura de ramos sobre a calçada molhada, que o varredor municipal manobra com amplas e periódicas braçadas, como um ceifador, como um semeador de Millet, como um grande retórico...

O barulho solitário dos feixes da vassoura dando lustro às pedras umedecidas da sarjeta em largas braçadas regulares no final da madrugada...

Trata-se de uma perífrase, é claro, e desdobrável.

E não é por acaso: a frase circunda com palavras uma coisa que não é uma palavra, uma coisa de coisas, na sua singularidade, sua unicidade e sua compleição. Ela faz aparecer à imaginação; ela sugere, como Mallarmé gostava de dizer. Ela mostra, sustentando na linguagem desta língua (a francesa) aquilo que não é verbal, mas dizível; e também pintável, ou fotografável... Ao fazê-lo, a frase permite imaginar por meio do entendimento; embora seja usual, não se trata de dizer que

a frase “traduz”. Tampouco haveria uma outra maneira de dizer. As maneiras são muitas, a operação é a mesma. Todas as frases que eu mobilizaria para exercitar esse motivo são bastante parecidas, no cuidado com que se aproximam da coisa, frases por fase.

Não se trata de uma substituição, pedagógica ou pudica, como “capital da França” *por* “Paris”, segundo Pascal.

Trata-se de uma operação literária prazerosa; o prazer é múltiplo, é um *reconhecimento*, e que acolhemos com reconhecimento: *reconhecimento*. Kant falaria de síntese empírica.

É uma frase proustiana que reativa a procura (“quirição”\*, infelizmente, só existe em palavras compostas) de um tempo perdido, de modo tanto mais minucioso quanto o tempo esteja perdido “para sempre”. O eu-me-lembro tem como correlato favorito — preferido porque favorável — o tempo perdido; o saber de uma coisa recentemente e para sempre desaparecida, da qual nossos filhos não podem “lembrar-se” e que recebem da geração precedente como um medalhão, uma relíquia familiar, um fetiche — um “testemunho”? Uma promessa de felicidade, a ser transposta.



A uma poética de ênfase e de hipérbolos epidícticas sucedeu, na modernidade do século XX, uma poética minuciosa que prefere demonstrar acribicamente, no processo-de-fazer-se (processo do fazer), a poemática do poético ao rés de sua *techne*. Exemplo: uma simples elisão, “neologizando” discretamente

\* “*Quête*” (procura) e “*quisition*” (quirição), em francês, têm a mesma raiz; na tradução, a proximidade lexical fica perdida. “Procura” faz referência ao título conhecido de Proust, traduzido em português por *Em busca do tempo perdido*. (N. do T.)

mente a língua cotidiana (aquela que *conversa*), pode ser a isca para um minúsculo atentado que nos põe em alerta, armando o poema, ou dando-lhe destaque com um traço levemente “fático” (Jakobson), o que ocorre quando Reverdy intitula seu livro *Maior parte do tempo*, omitindo o artigo definido.

O poeta contemporâneo apresenta-se de bom grado como teórico da poesia\*. Ele gosta de girar dentro do (e junto com o) círculo que encadeia o pensamento-da-poética e a poética-do-pensamento.



Uma poética — uma “arte poética” que se manifesta sobre o interesse e a composição de um poema — associa e articula dois ingredientes principais: uma formalidade *com* uma revelação. Reconhecemos *haver* “poema”, ou texto poético, em geral, graças a uma dupla disposição: a da sequência da linguagem, analisável “formalmente”, ou linguisticamente (por exemplo, como dispositivo prosódico/rítmico e quadro gráfico “justificado” de maneira reconhecível, a partir dos quais o leitor-ouvinte se diz “isto é um poema”); e a do pensamento parafraseável, ou relação que induz o ouvinte-leitor a uma compreensão do texto do tipo “é *como* ele vê as coisas”\*\*, isto é, à luz daquilo que as mostra como tais. Por um lado, algo que diz respeito ao ouvir-dizer (o modo como uma língua

\* Traduzimos, ao longo do texto, o termo “*poéticien*” por “teórico” ou “teórico da poesia”. (N. do T.)

\*\* Deguy usa frequentemente a expressão francesa “*comme ça*” (assim, desse jeito), expressão que, designando uma identificação (é assim), contém também uma ideia de comparação (como). Em português, usamos por vezes “como é”, “é como”, “assim como é”, para não perder a referência à comparação, tão importante para o autor. (N. do T.)

vernacular é auscultada nesse aparelho) e, por outro, algo que diz respeito ao ser-no-mundo, ao ver-este-mundo, ou “iluminação”, na terminologia rimbaudiana. A reflexão de um comentário ruma sua dileção e busca “analisar” o segredo de composição daquilo que está em estado de indivisão: som e sentido, dizia Valéry, em estado de “hesitação prolongada”.

O *formalista*, por indiferente que se declare a respeito do conteúdo, da dose de pensividade, de um poema, não pode negar a ambição de dizer-em-poema.

O *realista*, por insensível que se declare quanto à formalidade, não pode permanecer surdo a essa dimensão “sui-referencial” do “charme”, segundo a qual um poema aspira a ser poema da, e em, poesia.



O texto de um poema, a unidade de contenção\* mínima da escrita que se declara poética, pretende (e tende a) fazer a composição de dois impulsos:

1. O da homofonia (de modo muito geral), ou paronomásia, ou ainda iteração de semelhanças na sonoridade de determinada língua, em sua materialidade *significante*. Permitam-me extrair um breve exemplo do *incipit* de um de meus prosemas, que interpela os “Balineses abluídos /.../”: trata-se de um alerta para o acordo, a vigilância da língua pela língua, da enunciação pelo enunciado, ou como queiram chamá-lo.

\* O termo original é “*contenance*”, de difícil tradução, designando ao mesmo tempo conteúdo e a capacidade de contê-lo. Também o movimento de uma certa retração ou pudor transparece na palavra. Adotamos, ao longo do texto, o termo “contenção”. (N. do T.)

À questão do outro “Mas por que ele diz as coisas assim?”, a resposta é: as coisas vieram assim; é sua maneira de prestar atenção; um outro de outro modo; é sua língua no seu cérebro, seu cérebro na sua língua.

2. O-que-é-dito (o *Dicto*\*, na solenidade filosófica) e endereçado a, ou conteúdo, é o segundo ingrediente material. Alguma coisa aspira ser dita, dita a *outros*: é a “mensagem”, dizemos às vezes; verdade na garrafa que se joga ao mar... porque quer dizer. A definição da verdade não é que qualquer uma merece ser dita? Quero transmitir isto, ainda que misturado com minha vida (introduzido em minha história, diz Mallarmé).

Com esses dois impulsos, *reconhecemos* o poema. Ou, mais genericamente, o *logos*.



Recentemente, li tudo aquilo que, na obra de Sartre, se relaciona à poesia. É muito interessante, porque as coisas a que ele permanece insensível, ou que não leva em consideração, permitem compreender em que consiste a poesia.

Ele procura atingir um devir moderno da poesia destinada ao “suicídio”. Ele não dá ouvidos àquilo que Mallarmé pensa como *destruição*.

Seu desacerto (que não é de modo algum um desprezo) repousa sobre o desconhecimento daquilo que Baudelaire (citado por ele) chama de *admirável faculdade de poesia*, ao

\* Em francês, “*dict*” é um neologismo (com aspecto arcaico, como explica o autor em outra parte do texto) a partir do verbo “*dicter*” (ditar): trata-se da tradução francesa de um conceito de Heidegger: *Dichtung* (a poesia, o dizer). (N. do T.)

acrescentar que “a clareza de ideias e a potência da esperança constituem [seu] único capital”. Sartre separa demais, no coração da própria literatura, a poesia da prosa. Tal decisão baseia-se no axioma segundo o qual o *desvelamento* (tema e palavra retomados de Heidegger) é um problema da prosa, da prosa do mundo, uma vez que não há desvelamento sem uma vista e uma ação prosaica de mudança do mundo. Se não há ação transformadora, não há desvelamento. A dicotomia leva à ruína. Antes de mais nada, a literatura moderna é *hesitação entre* (Valéry); entre prosa e poema, por exemplo.

O segundo axioma é o da destrutibilidade: a linguagem e a língua (que ele não distingue) servem para ser destruídos. Ora, nem esta nem aquela são feitas para a destruição. Sartre não entende a conquista de Mallarmé no famoso “Vitoriosamente evitado o suicídio belo”: ou seja, nem a dupla negação, que é o procedimento mallarmeano, nem a diérese. Quero dizer com isso que ele não ausculta nem mesmo a textura significativa do verso, tão espantosa, na medida em que esta recusa duas possibilidades de diérese no primeiro hemistíquio a fim de favorecer aquela que alonga o su-i-cí-dio-be-lo. A questão para o teórico, questão da contenção poética, é de estabelecer o acordo recíproco da diérese (forma) e do “suicídio-recusado” (conteúdo).

No trajeto da poesia até o surrealismo, que, para Sartre, é o prolongamento do suicídio e da destruição, não há morte nem ressurreição. Há transformação, muito lenta e por vezes perigosa, a “vigiar de perto”, por assim dizer. Qual a razão dessa crença persistente na destruição da língua e esse estereótipo que não faz senão agravar-se? De maneira que hoje (século XXI), em uma época bem diferente da sartriana, estamos talvez de fato diante de uma destruição, porém que atinge a poesia de seu exterior. Barthes, por fim, mostrava-se alarmado

pela desapareção da frase, mas conservava a esperança na poesia... japonesa.



A questão da poesia francesa é, formalmente considerada, a do “e” (emudecimento e elisão) e da *diérese em geral*: estiramento, alongamento, sequência, jogo de aceleração e desaceleração possíveis. No que toca ao poema, trata-se de (re)passar a língua em câmara lenta para auscultar e entender sua capacidade ou contenção. “Elástica ondulação”, dizia Baudelaire; ao longo-de, digamos, ao longo-do aparelho rítmico de diapasão: alternância de “brevidade” (abreviação) e de “duração” (alongamento), distinguidas pela insonora diferença, ou pausa, por vezes reiterada.

Quanto ao sentido (ou conteúdo): trata-se da questão do *parabólico*, da “fábula”, que não pode ser *isolado* (não pode haver discurso “sozinho no mundo”), mas construível, edificável, pela diferença (oposição, conjunção, desacordo) em relação aos outros regimes de sentido, o filosófico, o teológico, o narrativo, o científico: na turba, porém distinto. E por isso *nossas* questões: como fica o mito? a religião? a proposição filosófica? etc.

A “poesia” não é um cavaleiro solitário. Ela não é o todo da *literatura*, dos recursos (“retirados”, dizia Mallarmé, da conversação comercial cotidiana) do pensamento vernacular. Há dois: poesia E prosa; uma com a outra; e portanto “hesitação” (troca, liga, aliança, ruptura local etc.).

O poema é aperitivo e cognitivo. Sua brevidade é a de um *aperitivo* (*brinde* ou *saudação*, na linguagem — e na experiência de Mallarmé). Não se acumula nele um saber — desde que a poesia deixou de ser didática ou máquina mnemotécnica.

Sua discursividade não é “científica”. A operação consiste em abrir, em abrir-se, em reabrir. Em correspondência com a abertura na abertura do mundo, *na* clareira do mundo, nessa dimensão que a ontologia moderna qualifica de aperidade, ou ainda “grandeza” mundo, transversalmente ao curso do mundo, reiterável como o bom-tempo-que-está, o poema é um *incipit* continuado: “Wie wenn *am Feiertage*” hölderliniano: *como quando*.

O poema é duas vezes “aletheico”; “devo-lhes a verdade em poema”, diz o poema, duas vezes (pelo menos). Uma vez como “desvelamento”. Outra vez como “moeda desse absoluto” (Malraux). Quero dizer: como proposição ou juízo verídico. Se o poema é *citável* (um de seus eventuais méritos), isso ocorre porque tal de suas proposições esclarece uma situação — uma “circunstância” (Mallarmé). Seus êxitos de juízo permitem *reconhecer* uma situação (um acontecimento) à luz dessa citação — solicitada pela circunstância...

Em outros termos, há uma potência cognitiva (um alcance gnosiológico) da comparação, uma aproximação, que caracteriza o pensamento aproximativo (da proximidade) do poema: pois existe diferença entre *o mesmo* (homo-logicamente) e o que não é o mesmo.

Assimilação-dissimilação.



A expressão de Chateaubriand, “reabrir a grande natureza fechada”, pode ter eco ainda hoje desde que troquemos *natureza* por *mundo*: essa é a injunção primeira à qual deve responder a arte, no sentido moderno, numa época em que a natureza não tem mais lugar (diria Mallarmé), nem o sagrado (exceto para aqueles — aliás, numerosos — que *creem* ainda

nessas duas destinações). Poderíamos ignorar o complemento e condensar assim a fórmula: reabrir aquilo que novamente se fecha. O conhecido *topos* da abertura, ou grandeza (ou *aperidade* do Ser, na terminologia heideggeriana), ou “mundiamento do mundo” (para traduzir o *Welten der Welt* do Pensador alemão), retoma os dois termos relacionados pela citação do século XVIII, *reabrir* e *grandeza*, absolutamente e tautologicamente; os dois termos estão na linhagem semântica da velha *admiração*, mãe das Musas: a arte é taumaturgia. Contra os incessantes rebaixamentos, ressentimentos, reenclausuramentos diversos, velhos domínios dos academicismos etc. Naturalmente, de um tal princípio de espanto não decorre nenhum programa específico para o fazer-obra: nem o conteúdo nem as modalidades das tentativas de “vanguarda” ou experimentais podem ser deduzidas dele. Como na ciência, as experiências “para ver” seguramente não sabem “para onde vão”...



Para a poesia, hoje, três proposições.

1. A poesia toma um AR. Este *ar* são três coisas: a) a vida; b) o aspecto; c) a melodia.

Não sentir falta de ar (para respirar); não deixar de ter um ar (aspecto); não perder a melodia. É o que procura um poema.

2. Em francês, existe um “AR do tempo” [*air du temps*]. Ele é chamado também de *espírito* (*Weltgeist*). Esse espírito não tem nada de um espírito; ele não é um fantasma, nem uma pequena divindade, nem um *djinn* noturno, nem, nem. Este espírito é o nosso — humano. Eu poderia chamá-lo

*santo*, por que não?, com a condição de traduzir essa santidade por traços de sabedoria e de idade, de saber e juízo, de psicologia e de amor do bem.

A religião deu à luz a teo-logia. A teologia ensinou ao homem do que ele era capaz. Agora, é necessário retomar para si essa capacidade (Feuerbach): antropomorfose continuada. Não quero dizer que não existe *nada* além disso, justamente porque tudo é origem: a natureza aí em frente, o fundo do universo, o Ser, as “fontes cristãs” (Simone Weil), entre outros.

3. A literatura, e seu modo poético — em suma: a poesia, cuja singularidade consiste em ser audaciosa, atirar-se, ousar, marcar; ela decide, ela nomeia... —, mostra, faz ver, esse espírito, ao torná-lo perceptível. É sua vidência, ou visão. No passado, adivinho; agora, adivinha. Ela o mostra a suas companheiras, música, pintura, formas volumosas, filmes, contenções novas, plásticas... Ela arrasta consigo, ela torna-se aliada.



O aspecto talvez mais decisivo de um poema — o traço decisivo, o núcleo duro, a invariante, aquilo que resta depois de tantos séculos de o-que-define o poético — seja a brevidade: o citável, o memorável, a flecha aforística que inventa o alvo.

Prontidão — como de um deus que perde um rapto, se puder citar a mim mesmo. Divisa, enigma, *incipit* — ou cláusula.

O que explica que ainda se publique, e mesmo que se leia, as máximas, os pensamentos (dos Pré-Socráticos a La Rochefoucauld, Pascal ou Joubert).