

A TRANSPOSIÇÃO POÉTICA. UMA PASSAGEM DA IMPOTÊNCIA PARA O IMPOSSÍVEL CRÍVEL

Leonardo A. Alves de Lima (Mestrando em Teoria Literária, UFRJ)

RESUMO

“Aquilo que o poema não pode dizer não é indizível, mas o real do dizer”. A afirmação de Mallarmé aponta para a transposição poética como uma passagem da impotência para o impossível [crível] na língua. Eis o nó deste trabalho: lidar com a transposição, isto é, a possibilidade de vitória no “lance de dados” e na contingência através da poesia. Alain Badiou, por Mallarmé, pensou uma estética da análise no sentido de que certas operações poéticas são formalmente idênticas às operações da cura analítica e que, por conseguinte, pode-se falar de uma estética da análise na transposição que faz a poesia através da escritura a partir do traço. Não à toa, Badiou dirá que a poesia é a tarefa da transposição do “eu ao isso”. A escrita que suporta um traço autobiográfico é o lugar em que se inscreve a passagem do eu ao isso, por exemplo, a escrita joyciana. Ao criar um pensamento do desaparecimento sem a necessidade de retorno do objeto na língua o poema é deslocado. Tal movimento, a nosso ver, somente será possível através da escritura do amor que não confessa o fim, antes prefere a vida.

Palavras-chave: Transposição, poesia, Mallarmé, impossível, escrita.

ABSTRACT

"What the poem can not say is not unspeakable, but the real thing to say." Mallarmé's statement points to poetic transposition as a passage from impotence to the impossible [credible] in language. Here is the knot of this work: dealing with transposition, that is, the possibility of victory in the "data throw" and in the contingency through poetry. Alain Badiou, by Mallarmé, thought an aesthetic of analysis in the sense that certain poetic operations are formally identical to the operations of analytic healing and that therefore one can speak of an aesthetic of analysis in the transposition that poetry does through writing from the trace. No wonder, Badiou will say that poetry is the task of transposing "I to it." The writing that supports an autobiographical trait is the place where the passage of the self to this is inscribed, for example, the joycean writing. When creating a thought of disappearance without the need to return the object in the language the poem is displaced. Such a movement, in our view, will only be possible through the writing of love that does not confess the end, but rather prefers life.

Keywords: Transposition, poetry, Mallarmé, impossible, writing.

*Um poeta não chega a justificar a natureza. A poesia é fora da lei
A poesia faz a penumbra, introduz o equívoco,
afasta ao mesmo tempo da noite e do dia -
da colocação em questão e da colocação em ação do mundo*
Georges Bataille

*(...) E veio o Sonho: e foi despedaçado!
E veio o Sangue: o marco iluminado,
a luta extraviada da minha grei!*

*Tudo apontava o Sol! Fiquei embaixo,
na Cadeia que estive e em que me acho,
a Sonhar e a cantar, sem lei nem Rei!*
Ariano Suassuna; Infância

PRÓLOGO - CENAS IMPOSSÍVEIS, PLENAMENTE CRÍVEIS

Mallarmé desembarca de um transatlântico na Praça Mauá, centro do Rio de Janeiro. Pede uma cerveja no Cabaré Kalesa no número 61 da rua Sacadura Cabral. Badiou e Bataille sentam-se com ele. Joyce não aparece. Marcou o evento como “comparecerá”, mas fez a “Gaga” e não foi. Quem nunca? Os três enchem os copos, oferecem um gole ao santo e brindam, é claro, à crise do verso.

1º PARTE - DA TRANSPOSIÇÃO: PAIRANDO SOBRE O ABISMO

“Aquilo que o poema não pode dizer não é indizível, mas o real do dizer” (MALLARMÉ In: BADIOU, 2004, p. 240). A afirmação de Mallarmé aponta para a transposição poética como uma passagem da impotência para o impossível crível na língua. Eis o nó deste trabalho: lidar com a transposição, isto é, com a perda e com a possibilidade de vitória sobre lei da natureza e na contingência através do poema, o que me leva a perguntar se algo se afirma no final. Essa vitória não é necessária. Ela é, ao mesmo tempo, uma aposta e um trabalho no um lance de dados que Georges Bataille entendeu como uma queda: a queda dos dados sobre a mesa de jogo. Eu cito: “A noite estrelada é a mesa de jogo sobre a qual o ser se joga: lançado através desse campo de

efêmeros possíveis cai lá de cima, desamparado, como um inseto de costas” (BATAILLE, 1945, p. 335). Bataille continua dizendo: “Nenhuma razão para julgar a situação ruim: ela me apraz, me enerva e me excita” - eis o trabalho na queda e na língua: cólera e excesso.

Ser lançado sobre a mesa significa, nos termos de Bataille, haver outra possibilidade para a vontade além das leis naturais e estáticas, ou seja, as leis do embelezamento da natureza por parte do poema. Em contrapartida, pode ser que o poema entre no jogo do puro embelezamento, ora da natureza, ora do dado servindo como uma espécie de ferramenta de resignação para que cada peça do jogo aceite seu “papel” nas leis do jogo. Há uma tensão aqui. De um lado, o significante oposto ao significado e a representação no verso. De outro, o significante enquanto significado, entendendo assim, a ideia como jogo como artifício e como sendo a própria forma. O verso como uma encenação em seus artifícios. Derrida diz de uma encenação que reivindica seus artifícios em um texto intitulado *La dissémination*. Eu cito:

A operação que já não pertence ao sistema da verdade não manifesta, não produz, não desvela nenhuma presença; também não constitui mais que uma conformidade de presença ou de adequação entre uma presença e uma representação. Não é contudo uma unidade mas o jogo múltiplo de uma cena que, não ilustrando nada fora dela mesma, palavra ou acto, nada ilustra. Nada senão a multiplicidade facetada do ilustre que não é nada, ele mesmo, exceto a sua luz fragmentada. (DERRIDA, 2001. p. 275)

Note que até aqui temos lidado com a seguinte questão: do que diz o poema - da lei natural e de seu embelezamento aurático artificial ou da queda que antecede o toque dos dados na mesa - da cólera e do excesso que recusa a lei, perde rei e faz aparecer a penumbra e o equívoco. A partir daí, segue-se outra questão: o artifício, a encenação ou em última instância, o verso ilustra o que pode iluminar de si próprio ou dizemos da forma do verso para podermos dizer (um segundo dizer) de uma presença por trás do verso, ou seja, a própria vida. Nesse sentido, o artifício de Mallarmé lido por Derrida seria a música enquanto metáfora da forma encenando um encadeamento peculiar de timbres ao ignorar a referencialidade da linguagem verbal. O verso como sendo a própria crise como apontam Pedro Eiras e Rosa Martelo em suas notas sobre *Crise de versos*. O que fica evidente é que há uma perda, seja para se construir uma aura artificial da natureza ou a perda evidente na linguagem e naquilo que a linguagem não pode dizer, ou seja, sua

própria impotência congênita e para o equívoco que é a tentativa de dizer o que não pode ser dito. É a queda e não apenas o dado que evidencia o equívoco. Diz Bataille: “O equívoco está geralmente ligado a seus nomes [Victor Hugo e Mallarmé]. Mas um e outro esgotaram o movimento da poesia - que se completa em seu contrário: num sentimento de impotência da poesia” (BATAILLE, 1945, p. 336), não à toa há em Bataille um desejo de trair a poesia, ele diz: “Aproximo-me da poesia com uma intenção de trair: o espírito de astúcia é o mais forte em mim”.

É preciso trair as leis naturais, os embelezamentos artificiais da natureza, as estratégias mirabolantes que atuam no sentido de convencer pelo discurso persuasivo ou pelo discurso de autoridade que não houve queda, que o dado é suficiente por si (ou que o homem - ou que a sociedade governada por homens em seu *status quo* branco dominante - esse grande acordo nacional). É preciso trair a língua jurídica-midiática-civil-parlamentar que objetiva recuperar uma aura moralizante igualmente artificial, a língua daqueles que dizem que o jardim do Éden é aqui e que é preciso tomá-lo à força também pela língua, pela narrativa e pela poesia do embelezamento da natureza que serve ao discurso de poder.

A transposição poética reconhece a perda, sabe que ela existe. O sol que se pôs não retornará no meio da noite. O navio naufragado não emergirá intacto das profundezas do oceano, o morto não tornará à vida, a perda é absoluta. Sobre a perda e sobre o desaparecimento em Mallarmé Alain Badiou diz:

Mallarmé falou muito da impotência do poeta e o ponto de partida é a constatação de uma impotência, o que ele chama muitas vezes de ‘desastre’, outras de ‘nada’, ou ainda de ‘suicídio’, e que tem nele uma série de símbolos fundamentais, dentre os quais os dois mais importantes são o túmulo e o naufrágio. E por vezes, também, o pôr-do-sol, interpretado como a morte do sol. Portanto, de início, temos uma impotência - um desastre, um mal-estar - e é isso que o poema deve superar, através de operações particulares. A primeira constatação de Mallarmé que nos interessa é que a causa da impotência é uma perda, ou um desaparecimento. No fundo, Mallarmé nos diz que a impotência de um sujeito é sempre o desaparecimento de um objeto e a lógica do trabalho poético é a lógica desse desaparecimento. (BADIOU, 2004, p. 238)

Lidar com a impotência exclui a consolação. O poema não consola ninguém, não é um consolo sobre aquilo que se perdeu é a chance de vitória, a vitória sobre o desaparecimento. O que nos leva à pergunta fundamental que é: como conseguir uma vitória sobre o desaparecimento

absoluto? Para Mallarmé a vitória está na transposição que é a passagem do desaparecimento para a afirmação, pois algo se afirma no final, ou seja, não se trata de algo dialético, nem hegeliano. O poema assim, não diz o que desapareceu e sim opera sobre os rastros da perda para dizer de um segundo desaparecimento na língua pela escritura. O poema não recupera o que foi perdido, o descobre, o poema trai a perda e paira em suspenso sobre o abismo entre o desaparecimento e a afirmação. O poema faz transpor da cena da perda - a cena traumática ou a cena primária - para a cena teórica para afirmar algo no fim. A formalização da passagem da impotência para o impossível neste hiato da escrita. A poesia na transposição.

É nesse sentido que o biografema não é uma operação de redenção e consolo, pois a perda como já dissemos, é absoluta. Podemos nos perguntar se há no biografema um confessar que não se coloque na busca pela substituição do objeto perdido e, talvez seja justamente aí que Badiou tenha se interessado por Mallarmé, pois no início está o desastre. O poema não antecede ao desastre, caso contrário, o poema traria uma promessa de redenção à priori. A criação de algo formal enquanto vitória sobre a perda é o lado de lá – a outra margem - a transposição.

2º PARTE - DO QUE SE FIRMA NO FINAL

entretanto, para que serve a maravilha de transpor um facto da natureza no quase desaparecimento vibratório conforme o jogo da palavra, se não for para que daí se emane, sem perturbação de uma lembrança próxima ou concreta, a noção pura? (MALLARMÉ, 2011, p. 35)

Dizemos que noção pura é isso, é o “isso” da passagem do “eu [da perda] ao isso [que se afirma na língua]”. É aquilo que se afirma no final. É a cicatriz que evidencia o corte sem ser o objeto cortante ou a parte do corpo que se perdeu. A cicatriz de Ulisses de quem Barbara Cassin se pergunta se "seria ele [Ulisses] retornável", e se essa não seria a questão fundamental da Odisseia. Ulisses é reconhecido nesse retorno-não-retorno, pelo porteiro, pelo cachorro, pela criada que o reconhece pela cicatriz deixada pelo javali e por último por Penélope. Esse dia do retorno que já é, mas ainda não. Depois de tudo, ao fim de tudo e depois que finalmente Penélope o reconhece, por fim, vão os amantes para seu leito de amor. O leito construído pelas mãos de Ulisses. Atena lhe concede uma última graça (*karios*) e faz com que os deuses alonguem a noite sobre o leito dos amantes. O tempo do amor alongado no tempo da noite finita. Pergunto

se não estaria aí, engendrado, um dizer possível do amor. O amor: o infinito no finito. E não seria o amor, esse infinito no finito, o que se afirma no final, um impossível crível?

O que se afirma no final está diante dos olhos daquele que paira sobre o abismo: outro horizonte, ou seja, a escritura do amor. O amor não enquanto consolo, não enquanto redentor da perda ou seu substituto. O amor não se coloca como enxerto para da mutilação e tampouco é um bálsamo suave a suavizar a dor. O amor não enquanto ideia para a escritura e musa para o poema, o amor enquanto subversão prismática à lei natural. O amor: noção pura da queda, na queda, sem lei, sem rei e sem confissão. Ideia pura que não antecede ao texto antes resulta do texto em seu endereçamento, em seu passo, em sua transposição. Em *Crise de versos*, Mallarmé, ao se referir a noção pura, dá o exemplo da flor que, ao ser enunciada é a quase flor - a pura ideia na ausência dos ramos, mas presente no quase (MALLARMÉ, 2011, p. 35). O amor, aquilo que se afirma no final cultiva a flor ali onde seria impossível que flor houvesse - ali onde isso - “o isso” é impossível.

É possível amar em Ítaca? E na cidade-grife do grande acordo nacional? Amar: o efeito antes da causa. O silêncio ao invés do ruidoso barulho da artificialidade.

Sobre “isso” quero citar, primeiro, Marguerite Duras:

É o limiar onde começa o silêncio. O que acontece é justamente o silêncio, esse lento trabalho de toda a minha vida (...) Jamais escrevi, acreditando escrever, jamais amei acreditando amar, jamais fiz coisa alguma que não fosse esperar diante da porta fechada. (DURAS, 2003, p. 24)

Por fim, alçado sobre o abismo. Entre a margem de lá e que vislumbro, entre o amor e o sexo, entre a queda e a mesa, traíndo a lei natural. Para lá da flor e do pôr do sol.

EPÍLOGO

Simone Brantes, em seu fiat Uno meio branco, meio creme, leva Aristóteles para um samba na Gamboa. Para em fila dupla, na rua Sacadura Cabral nº 61 onde fica o Cabaret kalesa. No banco de trás um jaboti nascido no Marrocos em família judia ortodoxa, filho de Ogum, membro de uma igreja evangélica e apaixonado por um cágado argentino, toma uma cachaça. Abaixa o vidro da janela, e grita para os três que estão no bar: O pote! Olha o pote!

Você acha que sexo é isso:
três
ou quatro
posições
e executá-las?
Você quer
muito
muito mesmo que eu goze?
Então vamos por partes -
não se vai com tanta sede ao pote -
Primeiro: fabricar a sede
Segundo: fabricar o pote
Terceiro: deixar que a água jorre

O jorro cai, o pote cai e o amor que transborda, se afirma no final.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain. Por uma estética da cura analítica. **A Psicanálise e seus discursos**, nº34 Trad. Ana Lucia Teixeira Ribeiro, 2004.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução: Fernando Sheibe. São Paulo: Autêntica, 1945.

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

DERRIDA, Jacques. **La dissémination**. Paris: Seuil, 2001.

DURAS, Marguerite. **O amante**. Tradução: Aulyde S. Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. **Crise de versos**. Tradução: Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. São Paulo, 2011.

SUASSUNA, Ariano. Infância. **Poemas**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.