

**ENTRE LOCUS E TROPOS:  
HILÉIAS, DE JOSELY VIANNA BAPTISTA, E LAS  
ENCANTADAS, DE DANIEL SAMOIOLOVICH**

Susana Scramim<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Com base no questionamento sobre o lugar da poesia do presente, este artigo propõe uma reflexão sobre o lugar que não será pensado como problema espacial, mas como algo mais originário que o espaço, quer dizer, como uma pura diferença que ocorre no enfrentamento ou, como propõe a noção tomada de Massimo Cacciari, no “confirm” de sujeitos discursivos. A análise de poemas de Josely Vianna Baptista e de Daniel Samoilovich constituiu-se em um momento privilegiado para refletir sobre esse lugar mais originário que o espaço.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Lugar, poesia do presente; utopias; teoria do poema; soberania.

O problema e a análise que proponho partem de um não-lugar discursivo e, sendo assim, constituem um paradoxo, pois vou discorrer sobre a questão da *topologia* do texto lírico com base em um *u-topos*, isto é, vou partir de uma concepção do termo utopia como não-lugar discursivo. A questão se coloca, já de antemão, nos termos de um sem-lugar discursivo do texto poético. Excetuando-se a república platônica, a poesia já ocupou muitos bons lugares, especialmente

---

<sup>1</sup> Departamento de Metodologia do Ensino – Centro de Ciências da Educação – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – 88010-970 – Florianópolis – SC. E-mail: sscramim@uol.com.br

depois do romantismo, quando assume, juntamente com a instituição governamental uma função etiológica na máquina discursiva do Estado-Nação. Entretanto, outra máquina substituiu a anterior, agora à poesia é oferecida a potencialidade de ser legitimadora de outra instituição, de outra máquina, a do mercado editorial. Desse modo, espero ter definido a que *topos* poético eu me refiro nesta análise. E, para explicitar melhor o meu ponto de vista, bem como para sabermos exatamente onde estamos pisando neste momento gostaria de esboçar uma pequena genealogia do conceito de lugar na tradição discursiva ocidental.

O que seria um lugar? No Livro I da *Retórica*, Aristóteles define *tópoi* como as linhas de argumentação que expressam os raciocínios dialéticos e retóricos; somente por meio dessas linhas de argumentação é que poderiam ser conformados raciocínios ou serem ditos os *entiteias* sobre questões relacionadas à justiça, à natureza ou a qualquer tema, ainda que fossem diferentes em espécie. Contudo, as linhas de argumentação serão específicas quando derivarem de premissas referidas a cada espécie e gênero. Aristóteles aplica uma classificação que separará a retórica e a dialética do pensamento científico ao distinguir as premissas específicas de cada gênero como *espécies* e a linhas de argumentação como *tópoi*, isto é, argumentos que são comuns a todos os discursos. Já o termo latino *localis*, derivado de *locus*, que em Cícero podia tanto ter o sentido de lugar como igualmente o de tempo, isto é, o espaço de tempo que uma dada ação levou para acontecer e que já não tem as conotações de divisão entre, de um lado, o pensamento científico resultado da aplicação de princípios específicos e, de outro, o pensamento por lugares comuns: a retórica e a dialética. Para Cícero, quando as suspeitas já estão confirmadas, a comprovação é elaborada com base em lugares próprios e lugares comuns. Os lugares próprios são aqueles que ou apenas o acusador pode usar, ou apenas o defensor. Os comuns são os que se empregam na causa, ora a favor do réu, ora a favor do acusado. Para Aristóteles, não se confundem *espécie* e *linhas de argumentação comum*, isto é, o lugar da produção do conhecimento específico e o lugar da utilização de um conhecimento comum. Em Cícero, a noção de *espaço de tempo* se acrescenta

a essa divisão da produção de saberes discursivos. As derivações dessa noção de *espaço de tempo* não são difíceis de serem acompanhadas, pois no século XVII o discurso utópico, que até então era eminentemente calcado na descrição de lugares terrestres reimaginados sob a perspectiva espacial, passa a incorporar uma outra noção, a de tempo, ou seja, a imaginação de um espaço de tempo decorrido para que aquele lugar se transformasse. No entanto, paralelamente à incorporação da noção de *espaço de tempo* ao discurso utópico, nos séculos XVII e XVIII o pensamento de Aristóteles recobra prestígio, especialmente em relação à ciência, em que se impõe uma noção de experiência baseada em reflexões específicas de cada gênero, isto é, pensar por *espécies*. O discurso lírico deixa de incorporar somente *lugares comuns* discursivos e passa a produzir, mediante a observância mais ousada do funcionamento daquilo que Aristóteles entendeu como *espécies*, um pensamento específico. Isso não significa que os gêneros textuais passem já a refletir sobre seus próprios procedimentos. Pensando por espécies, o gênero lírico desenvolve a capacidade de compreender e enfrentar-se a outros gêneros específicos. Dessa forma, deixa de ser um gênero usado exclusivamente como memória para abarcar também a tensão típica do drama. Goethe, com *Fausto*, soube operar muito bem esse enfrentamento. Posteriormente, a lírica irá concentrar-se especificamente em si mesma e reivindicará, com a modernidade baudelairiana, seu estatuto de autonomia discursiva; a poesia passaria, então, a ter linguagem própria. Haroldo de Campos, no estudo em que desenha a genealogia da poesia moderna, ressalta a poesia de Baudelaire como aquela na qual a analogia entre os diversos *tópoi* discursivos já não encontra mais função; e que encontrará em Mallarmé a total implosão das regras discursivas alheias, inaugurando uma discursividade poética imanente a si mesma. No entanto, a poesia de Mallarmé não estará fundamentada na propriedade de sua linguagem, ao contrário, os tropos de que se irá valer serão aqueles inventados pela constatação de uma inadequação a si mesma. Essa poesia será caracterizada por uma linguagem que lhe será imprópria.

Gilles Deleuze define imanência como existência em *si-mesma*, ela não depende de um objeto e não pertence a um

sujeito. Em "A imanência: uma vida..." argumenta que "assim como o transcendental não se define pela consciência, o plano de imanência não se define por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter." (DELEUZE, 2002, p.12). Agenciando imanência e vida, efetivada pela grafia do título, conforme observou Agamben, Deleuze cria um ducto, uma via de mão dupla entre esses dois conceitos, portanto, além de discorrer sobre a imanência, necessitou, igualmente, explicitar seu conceito de vida. E o conceito de vida de Deleuze vem exemplificado em um trecho de Dickens em que se narra a situação de um homem malvado e desprezado por todos à beira da morte, sendo acudido por uma espécie de respeito e solicitude por parte daqueles que estão cuidando dele. Deleuze sublinha que tais cuidados fazem com que o malvado homem experimente algo de terno. No entanto, conforme ele volta à vida, tudo volta ao que era antes. Esse estar entre a vida e a morte dá lugar a algo de impessoal, mas singular, que Deleuze chamará vida.

"A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal, mas singular, que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece [...] Trata-se de uma hecceidade, que não é mais de individuação, mas de singularização: vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro. [...] Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem. [...] Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas *entre-tempos, entre-momentos*."(DELEUZE, 2002, p. 14).

Refletir sobre a poesia como imanente a *si-mesma* implica pensar sobre o conceito de vida ou de existência da poesia. Implica pensá-la não como produto individualizado, classificado pela topografia textual, mas como fruto de uma singularidade que não tem mais nome, embora não se confunda

com outros lugares discursivos. Pensar a poesia como imanência pura significa compreender que ela existe em toda parte, em todos os momentos, não realizando nenhuma aproximação que lhe permitiria individualizar-se em outro discurso. Sua existência seria somente possível nos *entre-lugares* e nos *entre-tempos* de sua passagem.

Poderíamos, nesse sentido, compreender a linguagem poética de Mallarmé como imanente a *si-mesma*. Isso significa dizer que a poesia de Mallarmé não irá se contentar com a topografia que a modernidade lhe havia legado, isto é, o livro impresso. Benjamin dirá que Mallarmé, “no mais íntimo recesso de seu estúdio, porém em preestabelecida harmonia com todos os eventos decisivos de seu tempo na economia e na técnica”, lança a poesia de volta “à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico.”(BENJAMIN, 1994, p. 28). Esse retorno à vida cotidiana da cidade retira a poesia de qualquer pretensão de autonomia em relação ao mundo e à vida, pois como imanente a *si-mesma* ela será o próprio mundo e a própria vida. No entanto, ela permanecerá neste projeto sem lugar, *a-tópica*, ou melhor, *u-tópica*. O projeto poético de Mallarmé era gráfico, baseado numa nova discursividade cujo fundamento era o de uma escrita icônica. A poesia não seria definida por um sujeito e tampouco por um objeto, ao contrário, o lugar da poesia seria definido por sua impropriedade frente ao que lhe é interior e exterior. Diferentemente do que uma posição autônoma ou mesmo autotélica poderia acarretar, o retorno da poesia para a rua não marca uma topografia, mas, como analisou Benjamin, deixa entrever sua posição de transpasse, um lugar de passagem, onde ela se deixa permear pela caótica heteronomia moderna.

## **Poesia e utopia**

A poesia tem um lugar? O que significa reivindicar um lugar para a poesia, para a literatura, ou mesmo para a política? Massimo Cacciari, analisando o quanto a relação intrínseca entre *Nomos* e *Lugar*, desenvolvida por Carl Schmitt entre os anos 1945-47, é tendenciosa no sentido de ter sido elabo-

rada para dirimir sua responsabilidade diante da possibilidade de ser acusado como criminoso de guerra, nos mostra como essa relação é bem mais complexa do que aquela que Schmitt tenta expor. Para Schmitt, *Nomos*, isto é, a Ordem, indica a divisão (*nemein*) de um território conquistado. Daí as alterações na relação entre Ordem e Lugar misturarem-se com alterações e justificações do sentido da guerra. Assim, não há como regulamentar as ações de uma guerra mundial ou da guerra civil mundial. Cacciari irá contestar essa noção, dizendo que ela depende de uma clara imagem do *Nomos* divino. No termo *Nomos* reside a idéia de tomar e repartir um território, mas também inclui a idéia de justiça dessa partilha. O *anomos* seria imoral ou, como ressalta, ainda, Cacciari, "el *anomos* es el *impius*. Este nexos, que es decisivo em Platón, se mantiene fuerte em Aristóteles. (*Política*, 3, 16)" (CACCIARI, 1994, p. 107). Ter um lugar, nesse sentido, implica uma decisão entre tomar, conquistar e dividir, e ordenar. Entretanto, isso resulta impossível de se fazer sem apelar para uma linha de argumentação que é específica e geral, é *espécie* enquanto é *topoi*, ao mesmo tempo em que é o pensamento do sagrado. Baseado na consideração laica da figura do *sagrado*, Agamben expõe claramente como funcionam os dispositivos da Lei ou *Nomos*, quer sejam da tomada, da divisão e do ordenamento, para garantir sua própria *anomia*. Isso ocorre mediante a *ficção implícita* em que, para pertencer a um lugar, se faz necessário tomar, conquistar, dividir e ordenar. O que significa que, para ter um ou ser de um lugar, além do nascimento, o *Nomos* requer uma ação que lhe garanta esse pertencimento. Separando potência e ato, impossibilita-se a aplicação de uma norma sem que se haja, de alguma maneira, rompido com ela. Deste modo, resulta impossível tomar, conquistar, dividir e ordenar, isto é, ter ou pertencer a um lugar sem que sejam expostas as muitas contradições desse ato.

Na reflexão sobre o lugar da poesia, como vimos, deve-se incluir o pensamento sobre os seus limites e os paradoxos que isso gera. Sem lugar próprio, ou, ainda, com base em sua impropriedade, a poesia usa de sua potência para questionar seus limites discursivos, ciente de que isso é o que lhe resta fazer, como ato.

## Confins da poesia I

Em 1992, Josely Vianna Baptista e Francisco Faria publicam *Corpografia*, no qual apresentam um trabalho de enfrentamento de limites. Os territórios aos quais os trabalhos de ambos estavam vinculados eram os da poesia e o das artes plásticas. Apesar de seus autores denominarem essa experiência como um “amálgama” em que um “milagre topológico” se realiza, gostaria de ler esse encontro mais como um “enfrentamento topológico” do que como um “amálgama”, já que neste as diferenças são perdidas. Além de ser um enfrentamento entre dois *topos* artísticos, o trabalho apresentado em *Corpografia* constitui uma retomada da interrogação sobre o lugar próprio do poema, se está submetido ao *Nomos* poético do alto-modernismo, em sua pretensão por autonomia diante de outros campos, ou se assume sua singularidade utópica. Detenho-me em “Hiléias”, que é uma das partes de *Corpografia* e está composto por cinco poemas. O primeiro nos oferece uma imagem sonora dos microdetalhes que a luz provoca numa paisagem natural não domesticada:

quando a alma nua se  
veste de ares e o sol  
calcina em salamandras rubras  
a gala sem  
flor de uma oriquídea rara,  
góngora buffonia, idéia da idéia  
o gozo invisível [...]

(BAPTISTA, 1992, p. 39)

No segundo poema, a imagem é a dos raios de sol, espelhados na metáfora dos móveis de bronze no pólen suspenso, penetrando por entre as folhas da vegetação quase inviolável. No terceiro, estão as marcas do tempo gravadas e percebidas na luz e pela observação geológica. No quarto e quinto poemas, as imagens do tempo são percebidas pela presença da areia, do sal e de fósseis marinhos na hiléia. Sabemos que hiléia (*hylaia*, da floresta, por extensão, selva-gem) é um termo ligado ao naturalismo dos exploradores das novas terras na passagem do século XVIII ao XIX. A ex-

pedição de Humboldt-Bonpland, em 1799, resultou em várias publicações nas quais podemos encontrar a floresta amazônica descrita como a hiléia tropical. Os temas das imagens de Francisco Faria, desenhos feitos a bico de pena à maneira dos exploradores do século XIX, bem como os temas dos poemas de Josely Baptista, da floresta selvagem que compõem "Hiléias", fazem questão, como vimos, de explicitar sua relação com uma história natural. Não somente com a história natural, mas também, sobretudo, explicitar sua relação de confronto com a narrativa histórica americana que teve nas figuras de Buffon e Góngora – presentes nos versos anteriormente citados do primeiro poema de "Hiléias" – seus primeiros detratores.

Góngora, em "*Soledad primera*" intercala uma narrativa épica no seu grande poema, na qual um serrano relata o descobrimento e a conquista do império ultramarinho da Espanha no século XVI, caracterizando esse império como uma desgraça e um ato de vaidade trágica. A aposta de Góngora, com seu poema de *la edad del sol*, ou sua idade do ouro, o contraponto ao *el dorado*, é a da vida em conformidade com as leis da natureza. O naufrago ou peregrino é um personagem que vive uma vida qualificada pelo trabalho produtivo e com a variedade da natureza.

Já Buffon, em sua *Historia Natural*, que influenciou as idéias de Hegel acerca da inferioridade da natureza e das povoações da América católica e mestiça, insistia, em suas análises, que as espécies naturais americanas tinham experimentado uma evolução desigual – menor – em relação às demais espécies européias. Há, nestes versos de *Hiléias*, a contraposição a qualquer idealização da produção poética latino-americana tanto àquela que leva à consolidação da construção discursiva dos estados nacionais quanto a que, com base em um universalismo supranacional, que, como assinala Raúl Antelo, quando analisa a produção cultural latino-americana, "se sustenta en paradójales inclusiones excluyentes." (ANTELO, 2005, p. 33). Os poemas de "Hiléias" estariam levando ao confinamento da história social da América Latina com sua história natural, ou vice-versa?

Para essa apreciação, é conveniente observarmos a noção de *confim* que Massimo Cacciari desenvolve com o



objetivo de refletir sobre a questão do lugar. *Confim*, além ser um limite que nos separa do outro, é o que nos colocaria cara-a-cara com ele por envolver a noção de fronteira, uma vez que quem está na fronteira está próximo, isto é, avizinha-se do outro. Cacciari apresenta a noção de *confim* como algo que separa, sendo assim, reside nela um fundamento do pensamento religioso. Giorgio Agamben define a religião como aquilo que subtrai coisas, lugares, animais e pessoas do uso comum e as transfere para uma esfera separada. "Non solo non c'è religione senza separazione, ma ogni separazione contiene o conserva in sé un núcleo genuinamente religioso." (AGAMBEN, 2005, p. 84), reflexão essa que se avizinha daquilo que Cacciari encontra até nas barreiras e muros que foram arruinados pelo tempo, isto é, que mesmo arruinadas, essas linhas divisórias que se colocam diante de nossa visão continuam a se mostrar como algo sagrado. Contudo, a noção de *confim* que nos interessa aqui é aquela que, ainda segundo Cacciari, funciona como um nome próprio que exprime nosso próprio lugar, o nosso próprio corpo. O que define um lugar é justamente o ponto em que se toca o outro. E é graças a essa relação que nós nos definimos. Esse *confim* constitui uma exposição ao perigo de tocar e ser tocado, de ferir e ser ferido. Dessa forma, o *confim* não será mais visto como aquilo que divide, mas, ao contrário, será sempre isso que em nós – o lugar que somos – é sempre o outro. Esse *confim* pode resultar em amor ou inimizade, no entanto, Cacciari dirá que somente os organismos condenados à morte poderão esquecê-lo ou removê-lo. Nesse sentido, aqui ressoa o pensamento de Deleuze, para quem a noção de vida implica estar em uma situação-limite, estar entre a vida e a morte, como aquele malvado e odiado personagem de Dickens. A situação limite-depreende um evento de singularização que não é subjetivo nem objetivo; significa localizar-se para além do bem e do mal.

Contudo, surge uma questão: esse *confim*, esse estar em uma posição limite pode conduzir-nos ao fim da história? Ou pelo menos à redução de nossa história social à história natural? Quando levantamos a hipótese de que o fim da história coincide com a animalização do homem, isto é, a sua transformação em vida nua normatizada, o fim da política, o

estado de exceção planejado, não devemos nos esquecer de que também o fim do poema conduz ao silêncio, isto é, o *enjambement*, conforme a análise de Agamben, como dispositivo que garante à poesia sua característica mais própria: de encadear dois fluxos discursivos, quer seja, um sintático e outro semântico. Se o *enjambement* é o fim do verso, de acordo com o pensamento de Cacciari, ele, então, conduz o verso ao seu *confim*. Não ao seu fim ou à sua separação em dois fluxos discursivos, mas à sua possibilidade de estar sempre podendo definir-se em relação a um outro. Em sua radicalidade, a poesia de Josely Vianna define-se a si mesma, isto é, os vários lugares que ela é em confinamento com o outro. Qual é o radicalmente outro em relação à materialidade dos versos da poeta paranaense? Em primeiro lugar, parece-me que seja a prosa, pois ela não delimita fronteiras sagradas intransponíveis entre os versos e as linhas da prosa, basta observarmos as linhas que preenchem a folha do papel, ocupando de margem a margem o papel, usando um procedimento prosaico, porém, não é prosa, trata-se de versos esgarçados até o limite da margem que mantêm uma relação nem de identidade nem de negação com a prosa. Com isso, estabelece sua relação de *confim* com a prosa poética de Haroldo de Campos desenvolvida em *Galáxias*, durante a década de 1970. Entretanto, menos experimental do que *Galáxias*, a prosa poética de "Hiléias" reinterpreta a história da poesia, mediante uma singularidade imanente e não só uma relação objetiva com a tradição, como é o caso de *Galáxias*. Tanto a poesia de Haroldo de Campos como a de Josely Vianna localizam-se num tipo de bazar cujo estoque se compôs a partir de suas respectivas tarefas de tradutores, no caso de Haroldo de Campos, da poesia universal, e, no de Josely Vianna, da poesia latino-americana. Contudo, a relação que se estabelece entre sujeito e objeto na poesia de Josely está ligada a uma concepção de vida poética muito próxima daquilo que discutimos anteriormente como o conceito de vida em Deleuze.

O seguinte *confim* dos versos de "Hiléias" é com o discurso cultural que expõe sua visão da história como circular, mas que nunca é repetição. Os tropos "orquídea rara" e "góngora buffonia" são figuras de similaridade usadas de modo inusitado. Está claro que se trata de uma analogia, tendo em

vista que uma orquídea foi batizada com o nome do explorador alemão. No entanto, essa analogia não se configura com os conectivos que compõem as similaridades, que seriam o verbo "ser", as conjunções "tal qual", "como", etc. A relação de similaridade é construída pela pontuação que cria uma espécie de "aposto" para "orquídea rara", "góngora buffonia". Trata-se, assim, de uma tensão que se cria num *entre-lugar*, na passagem do nível sintático para o semântico. Mas isso não seria o que define o limite do poema em relação à prosa? O tropo "orquídea rara, góngora buffonia" aparece como resultado de um dispositivo sintático, o aposto, em que um termo é agregado a outro que exerce a mesma função sintática e que, no poema em questão, é marcado pelo entre vírgulas. Desse modo, a figura de similaridade ocorre mediante uma relação de imanência absoluta, uma vez que se situa em um *confim*. Só é possível perceber a relação do poema com essa concepção de história circular na observação e análise do modo como foi construída essa figura.

Se entendermos "tropo" com base em sua etimologia, isto é, como desvio que se faz mediante o uso de linguagem figurada, poderíamos dizer que "Hiléias" confina e desvia de seus outros discursivos. Confina e desvia de "*Soledad*", de Luis de Góngora, e da *História Natural*, de Buffon. Mas ainda resta perguntar-nos sobre o que resulta dessa ubiqüidade imanente da poesia no poema que se enrosca nos ramos da vegetação. Por que ele dança entre os móveis da poeira refletida nos raios de sol? Por que se escora nos frisos do granito da Vila Velha e da Ponte Vecchio? E por que coleciona fósseis marinhos para compor as fronteiras da floresta? Que resta de tudo isso?

Para encontrar algumas das respostas a essas questões, desviemo-nos de nossa floresta, confinemo-nos com um novo "tropo".

## **Confins da poesia II**

Em 2003, Daniel Samoilovich publicou um livro de poema intitulado *Las encantadas*, mais um título, como vimos em "Hiléias", carregado de *confins*. Contudo, a centena de

poemas reunida sob esse título parece ser um único e extenso poema, um canto lírico que se situa entre um complexo lugar que ocupa a épica nacional e as problemáticas narrativas de viagens marcadas por um ponto de vista universal e, portanto, irrepresentável.

Não foi por acaso que o lugar escolhido para a viagem a ser narrada no livro de Samoilovich tenha sido o arquipélago de Galápagos. Também não foi sem uma fina ironia e uma grande capacidade de pensar por meio de figurações que Melville tenha se referido a Galápagos como ilhas "Encantadas". No entanto, sua visão tem algo do sublime poético, pois que esse encantamento se encontra em uma zona de indistinção entre um sentimento de terror e de ternura. Em 1840, Melville esteve no arquipélago situado a um passo da latitude 0°, ponto zero entre os dois hemisférios, aqui uma outra zona de indistinção, a geográfica; aquele lugar o impressionou profundamente, tanto que escreveu posteriormente uma série de esboços intitulada "The Encantadas". Na visão de Melville, havia algo de aterradoramente inumano naquelas ilhas, visão muito próxima daquela em que ele criaria dois de seus interessantes personagens: o atormentado capitão Ahab e seu espelho natural: o não menos perturbado cachalote branco, Moby Dick; aliás, esses dois personagens que terão seu encontro final justamente ali em algum lugar naquelas mesmas latitudes do oceano Pacífico onde está situado o arquipélago de Galápagos. Melville descreve as ilhas por meio de figuras que nos apresentam um lugar inóspito e inabitável ao ser humano e onde mudanças jamais ocorriam.

*Cut by the Equator, they know not autumn, and they know not spring; while already reduced to the lees of fire, ruin itself can work little more upon them. The showers refresh the deserts; but in these isles, rain never falls. Like split Syrian gourd left withering in the sun, they are cracked by an everlasting drought beneath a torrid sky. 'Have mercy upon me', the wailing spirit of the Encantadas seems to cry, 'and send Lazarus that he may dip the tip of his fingers in water and cool my tongue, for I am tormented in this flame'. (MELVILLE, 1975, p. 132)*

Se há algum encantamento nesse lugar, ele parece advir

da atração irresistível que essas figuras trazem consigo pelos limites que separam o humano do não-humano, do histórico e do natural.

Contudo, Melville não foi o único ilustre viajante a visitar Galápagos. Em 1835, portanto, cinco anos antes de Melville, o naturalista Charles Darwin visitou essas ilhas como uma das escalas que o *Beagle* faria em sua viagem ao redor do mundo. A visão do naturalista inglês se conforma no seu modo de refletir sobre os dados que vinha coletando em sua viagem ao redor do mundo. Sua visão era a de um comparatista europeu interessado em comprovar sua teoria de que a evolução das espécies ocorre em função da necessidade que as mesmas têm em relação ao ambiente em que vivem. Nas ilhas Encantadas, o naturalista encontra um *locus* propício e esclarecedor de suas hipóteses. Nesse arquipélago se tem a impressão, do mesmo modo que nos recônditos da floresta tropical, de se estar no segundo dia da criação do mundo. Encontramo-nos novamente em uma zona limítrofe, um confim entre história social e história natural.

O livro de poemas *Las encantadas*, de Daniel Samoilovich, está dividido em cinco partes: 1. El sueño, 2. En las islas; 3. Tortugas, Lagartos, Iguanas; 4. Cómo llegamos a bañarnos entre los tiburones; 5. La tormenta. Há uma pequena introdução em cada uma das partes, localizando o leitor no percurso da viagem proposta pelo grande poema. Na primeira parte, já somos informados de que há um narrador e que ele é o sujeito das ações mínimas que irá narrar. Não sem ironia, também somos informados de que essa viagem nos será narrada com base nas memórias de um viajante. Esse ex-viajante está em um quarto de hotel, desperta exatamente à meia-noite e se põe a rememorar os eventos que, segundo o próprio narrador, se configuram como não-ações; portanto, encontramos-nos novamente em uma zona de indistinção, só que agora estamos na zona de confinamento entre a poesia lírica e a épica. Quando Emil Staiger aborda a poesia lírica como rememoração, a operação analítica que o conduz a essa concepção passa pela constatação de que no lírico reside uma lógica que é sempre idêntica a si mesma e que não há distanciamento entre sujeito e objeto. Supera-se na poesia lírica a distância entre obra e leitor, bem como entre o poeta e aquilo de que ele fala. Daí que o

poeta lírico diz quase sempre “eu”. No entanto, não se emprega esse “eu” da mesma forma que se faz em uma autobiografia, uma vez que na prosa autobiográfica se descreve um passado da forma que o compreendeu. Segundo Staiger, o poeta lírico não se descreve porque não se compreende, somente recorda o passado e não o institucionaliza em outros tipos de discurso.

Dessa forma, o viajante das ilhas Galápagos narra-nos sua viagem de dentro de um quarto de hotel, no meio da noite, depois de ter sonhado com os fragmentos de sua viagem de quinze anos antes, fragmentos esses que funcionam como imagens rasuradas de álbum de recordações, de um diário de uma viagem que tem tudo para ser, mas não será narrada como um poema épico e tampouco como uma narrativa de viagem.

A maneira como se age no poema “El islote Chantan” tenta efetuar uma mimese das ações do jovem naturalista Charles Darwin, que investigava as espécies vegetais e animais da ilha, conforme se pode ler em seu diário, com base em comparações com as espécies já conhecidas e classificadas pela ciência de então. O ritmo do poema é marcado não por suas rimas e acentos métricos, como costuma acontecer na lírica moderna, mas pela repetição de alguns versos, como na lírica clássica. O que se repete e se ratifica nestes versos é justamente o procedimento da comparação que o narrador-viajante desse poema faz de suas próprias ações com as de Darwin.

[...]  
*No parece - parece - no parece*  
*Parece- no parece - puro seca*  
*escam - asuperfí - ciecá - paboca.*  
[...]  
*que diríase... que parece...no parece...*  
[...]  
*No parece...parece...no parece,*  
[...] (SAMOILOVICH, 2003, p. 16)

Além de oferecer o ritmo a este poema, esse mesmo refrão reaparece em outros poemas do livro, o que lhe proporciona uma certa unidade temática que não é oferecida somente no nível semântico do texto. No poema “El islote Chantan”, essa intensificação do procedimento da analogia, que é afinal o princípio que constitui, no nível semântico do

poema, as figuras de similaridade, constrói a passagem para uma outra comparação, não mais com o jovem naturalista inglês, mas sim com o jovem baleeiro americano Herman Melville que, como vimos, possui uma visão bem menos positiva das mesmas ilhas.

[...]

*Como si a los ángeles se pudiera  
burlar, y a sus espadas encendidas,  
y volver al Edén, y el Edén fuera  
un infierno, me asalta una fatiga  
horrible: y mi andar es arrastrarse  
sobre esta superficie: un lagarto.*

(SAMOILOVICH, 2003, p. 18)

E aqui nos encontramos diante de mais uma comparação, a do sujeito com o lagarto, do homem com o animal. O sujeito que constrói as comparações entre as visões de Darwin e Melville agora se compara a um animal. No entanto, se detivermos nossa atenção à pontuação, que também oferece ritmo ao poema, poderemos observar que os dois pontos são os sinais gráficos que introduzem a analogia. Agamben, no ensaio sobre Deleuze e o problema da imanência, sobre o qual já comentamos aqui quando analisamos a questão do ser imanente a si mesmo da poesia, fala de uma filosofia da pontuação. Não sem referir-se a Adorno, que também escreveu um ensaio sobre a pontuação, e também ao próprio Deleuze que, no livro *Diálogos*, desenvolve uma teoria sobre a conjunção "e", Agamben acrescenta a reflexão sobre outros sinais como o hífen e os dois pontos. Para o filósofo italiano, o hífen é o "mais dialético dos sinais de pontuação, porque une só na medida em que distingue e vice-versa." (AGAMBEN, 1996, p. 171). Nesse sentido, interessa, neste momento, lembrarmos como a analogia entre o procedimento de Darwin, do narrador viajante do livro de poemas *Las encantadas* e de Melville é construída no poema, isto é, interessa observarmos a construção sintática baseada no uso de hífen, "No parece - parece - no parece", bem como no uso de reticências, "No parece...parece...no parece". Uma construção que em si mesma já expressa sua dialética, a do hífen, e outra construção que, igualmente imanente a si, pro-

põem sua virtualidade e, portanto, sinal de indeterminação, as reticências. Contudo, voltemos aos dois pontos da comparação entre o lagarto e o sujeito viajante. Para Agamben, que analisa a utilização dos dois pontos no título do texto de Deleuze, "A imanência: uma vida...", este sinal gráfico não significa ali uma relação de identidade e apresenta algo mais que uma relação de agenciamento, "um agenciamento de espécie particular, algo como um agenciamento absoluto, que inclui também a não-relação, ou a relação que deriva da não-relação [...] Nesse sentido, os dois pontos representam o deslocamento da imanência em si mesma, a abertura a um outro que, porém, permanece absolutamente imanente." (AGAMBEN, 1996, p. 172). Tanto é assim que poderíamos ler essa analogia entre sujeito e animal no poema "El islote Chanthan" como ponto de passagem, de movimento entre lugares, deslocamentos, desterritorializações que o poema efetua sem, entretanto, realizar a ação, como seria de se esperar se o verso fosse composto por uma metáfora. A apresentação da sinédoque que toma o andar do sujeito por ele mesmo no verso "*mi andar es arrastrarse sobre esta superficie: un lagarto*" não constitui ação e tampouco estado, simplesmente toma um pelo outro e também toma o lugar da metáfora "eu sou um lagarto".

Perpassa os poemas o intenso tema da concepção "da" e "de" vida. Assim como em Deleuze, o conceito de vida passa, como vimos, por uma indefinição, "essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos" (DELEUZE, 2002, p. 14). No poema "Como si entre «vos » y «yo »", uma terceira dimensão de vida é apresentada como existente entre o animal e o homem e o homem e a mulher. Essa outra dimensão de vida entre "vos" y "yo", entre sujeito e objeto, aparece como zona de indeterminação, isto é, como aquele lugar em que não é possível se decidir sobre nada.

*Como si entre "vos" y "yo"*

*animal y hombre y hombre y mujer,  
oh y ah, se insinua  
una tercera categoría. Como si hiciera falta.*



*¿Ama Ulises su exilio  
o ama a su mujer? ¿O lo que ama es la línea de  
puntos  
que a uno lo une con la otra?  
Lo que nos une está, lo encontramos aquí,  
quiaquí lo encontramos,  
estas islas peladas, perros salvajes  
y dragones mansos, las ruinas  
de un Palacio de Lava bajo el sol de fuego.  
(SAMOILOVICH, 2003, p. 44)*

Esta terceira categoria de vida está dimensionada pela escolha, porém não se trata de uma escolha soberana que decide entre isto e aquilo, pois o que une sujeito e objeto, o que une as linhas que se atravessam mutuamente, é encontrado num território intervalar, no “quiaquí” do oitavo verso do poema. As ilhas são a alegoria deste território intervalar que é o arquipélago das Galápagos, onde, apesar de toda a catástrofe gerada pela história moderna, resistem as ruínas de um “Palacio de Lava”, reino do soberano barroco, que não quer decidir entre isto ou aquilo, entre ser ou não civilização, entre basear ou não a sua concepção de vida no *Cogito*. No lugar da soberania, o sujeito não-agente desses versos tem diante de si a imanência absoluta ou a profanação <sup>2</sup>.

No livro de poemas *Las encantadas*, antes de tudo, trata-se de uma experiência com o poema, da poesia como

---

<sup>2</sup> A reflexão de Agamben encontra no conceito de profanação, cujo significado está na passagem de mão dupla do sagrado ao profano, o ponto em que se distanciará da reflexão sobre a soberania de Bataille, que não é o único dos pensadores da soberania escolhidos pelo filósofo italiano para compor a enunciação de sua tese da “vida nua do *homo sacer*”. Isso está claro num ensaio de 1987, *Bataille e il paradosso della sovranità*, no qual Agamben já assinalava que percebia a dificuldade de Bataille em levar até as últimas consequências o projetado trabalho sobre a soberania. “Procurando pensar além do sujeito, procurando pensar o êxtase do sujeito, ele pensou, na verdade, somente o seu limite interno, a sua antinomia constitutiva: *a soberania do sujeito*, o estar *sobre* do que está *sob*. [...] Mas – e a impossibilidade de levar ao fim o projetado trabalho sobre a soberania é prova disso – ele não conseguiu chegar até o fim.” Agamben enuncia preliminarmente nesse texto a sua tese de que o paradoxo se dá justamente na transposição da reflexão para o campo do político, pois que já faz menção à definição de Carl

imane a sua própria vida. O *topos* em que se constituem as ilhas Galápagos se transforma, mediante o uso da alegoria do lugar onde se pode refletir sobre a origem da vida, em *tropos* poético. É a partir daí que ele se transforma no lugar propício para o desenvolvimento da noção de vida do poema. No poema "Son moretones, sombras, islas," a imagem da ilha espelha a do poema.

*Fracaso al definir las islas  
como excepción o como regla:  
sólo una impresión, la impresión,  
viendo el mar al frente, de un uno,  
si girara vería otra vez  
el mar, y las prolongaciones  
de esa impresión en la conciencia,  
[...]  
o el simple tamaño de la isla  
impidan ver el mar. La isla  
se confunde con su mapa, viviendo en una isla  
no es posible apartar de la cabeza  
el mapa de la isla. Es cierto que todo  
vive de una forma, plegado en una forma,  
en una superficie; pero la isla es una forma  
a la que una oscura razón, quizás la propia  
limitación de su tamaño, le impone  
conciencia de ser forma,  
y esto es bien raro, esto sí que es capricho,  
esto sí es pandemonio, estando dentro  
de su cuerpo no hay ninguna razón  
para que sepa que es un cuerpo.  
Sólo cabe pensar que algo*

---

Schmitt, base sobre a qual se assenta a sua reflexão acerca da exceção como estrutura do poder soberano, ou seja, a suspensão da lei, "a lei está fora de si mesma, está fora da lei; ou: eu, o soberano, que estou fora-da-lei, declaro que não há fora da lei." Sabemos que essa tese seria estendida e aprofundada no *Homo Sacer* em que o filósofo apontará explicitamente que Bataille, ao ponderar sobre a vida nua (ou vida sacra) em sua relação de bando como constituinte da soberania, procurou fazer valer a própria vida nua como figura soberana e errou por não se ter dado conta de que há um caráter " eminentemente político (aliás, biopolítico)" na estrutura da soberania. "Ele [Bataille] inscreve sua experiência, por um lado, na esfera do sagrado, que confunde, segundo os esquemas dominantes na antropolo-

*o alguien se lo dice  
y su merito consistirá entonces  
en escuchar, rendirse a la evidencia,  
de que sí, bueno, es así.*

(SAMOILOVICH, 2003, p. 28)

O mapa é quem diz à ilha que ela é ilha, o mapa revela seu tamanho – os seus confins – e seu tamanho lhe diz quem é. Conforme a análise de Cacciari, um *confim* funciona como um nome próprio que exprime nosso próprio lugar, nosso próprio corpo. Por isso, a ilha se confunde com seu mapa, bem como é o mapa que permite o passear-se da ilha por si mesma, numa operação de autoconhecimento. Ilha: Poema, sem nenhuma relação analógica. Agamben nos diz que os dois pontos podem funcionar como

“um agenciamento absoluto, que inclui também a não-relação, ou a relação que deriva da não-relação. [...] Neste sentido, os dois pontos representam o deslocamento da imanência em si mesma, a abertura a um outro que, porém, permanece absolutamente imanente” (Agamben, 1996, p. 172).

Sendo assim, não há a metáfora dizendo que a ilha é o poema, também não se diz que ela é tal qual ele, e tampouco há construções de imagens que culminem no final, afirmando que esta ilha é feita de palavras; porém, os dois pontos permitem aproximá-los sem ao menos mantê-los como vizinhos. A ilha e o poema se espelham, pois ambos se confundem com seu mapa; o poema e a ilha vivem de uma forma,

---

gia do seu tempo e retomados pelo amigo Caillois, como sendo originariamente ambivalente, puro e imundo, repugnante e fascinante, e, por outro, na interioridade do sujeito, ao qual ela se dá por vezes em instantes privilegiados ou miraculosos. Em ambos os casos, no sacrifício ritual, assim como no excesso individual, a vida soberana se define para ele através da transgressão instantânea da interdição de matar”. Em vez de inscrever a vida nua e sua figura soberana na reflexão sobre o político, preferiu conservar inteiramente a reflexão no círculo ambíguo do sacro. Com isso, para Agamben, a consideração sobre a vida permanece como que enfeitada entre o sagrado e o profano e por esse caminho não haveria outra possibi-

estão dobrados nela, e a própria limitação de seu tamanho impõe a consciência de ser forma. O mapa, de certa maneira, proporciona ao poema a potencialidade de executar uma ação sem ato, uma ação referida ao mesmo agente, uma ação em que agente e paciente entraram em uma zona de absoluta indistinção, aquela que Deleuze lê em Espinosa, a do passear-se a si, ou seja, constituir-se a si visitante, mostrar-se a si visitante. Nessas expressões em que a potência coincide com o ato e a inoperosidade com a obra, Agamben encontra o resultado da imanência e o enuncia como vertigem provocada pelo movimento da autoconservação e autopreservação do ser, como visitante de si mesmo. Daí os versos iniciais do epílogo da primeira parte do livro *Las encantadas* se iniciarem dessa forma:

*Darwin, Eneas; Roma, el vértigo  
de la evolución. La cosa rara  
de basar un destino de gloria  
en los vencidos.*

(SAMOILOVICH, 2003, p. 31)

---

lidade do que a repetição. Assim é que Agamben, mesmo destacando o conhecimento de Benjamin acerca da forte aversão de Bataille ao fascismo, compreende o motivo pelo qual o filósofo alemão estigmatizou a pesquisa do grupo *Acéphale* dizendo: *Vous travaillez pour le fascisme*. Para Agamben, mesmo a inoperância negativa, *una negatività senza impiego*, ainda é problemática para compreender a forma soberana em Bataille, a não ser que se reflita sobre ela como um "modo de existência genérica da potência, que não se esgota (como a ação individual ou aquela coletiva, compreendida como a soma das ações individuais) em um *transitus de potentia ad actum*", caso contrário a forma soberana será ainda vista sob a forma de um excesso, transgressão ou êxtase. Profanar não constitui a limitada passagem da potência ao ato, uma vez que ainda está baseada em excessos, transgressões ou êxtases. Profanar é o que está compreendido como "modo de existência genérica da potência". Cf. Giorgio Agamben, "Bataille e il paradosso della sovranità", em *Georges Bataille: Il Político e il Sacro*, organização de Jacqueline Risset. Liguori Editore, 1987; e *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I, Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

## **Confins I e II: o poema passeia a si mesmo**

Caminhamos até aqui na construção de um paralelismo interpretativo entre "Hiléias": *Las encantadas*. Com isso, tentou-se operar uma crítica que não esteja baseada em decisões de cunho universalista que ratifiquem posições nacionalistas, que, ao contrário de oferecer potencialidade ao pensamento, como a crítica imanente poderia operar, isola de modo problemático a tradição crítica que investe em desenvolver o conhecimento sobre si mesma. Para tanto, se faz necessária uma compreensão de crítica que, situada entre culturas, assuma como tarefa, conforme sublinha Raúl Antelo, "de rescatar un régimen estético que proponga un modo de ir más allá de las decisiones de cuño racionalista, característica de los modelos universalistas heredados del alto modernismo. Se trata, en verdad, de una alternativa que confronta, de hecho, dos modelos de historicidad. Una historia evolutiva, historicista, pautada por rupturas; y una historia circular, hiper-historicista, construida a través de reinterpretaciones." (ANTELO, 2005, p. 33). O que se propôs até aqui foi justamente o enfrentamento de duas tradições poéticas interpretadas com base em uma relação delimitada pelos dois pontos; seus confins significaram nada mais que o enfrentamento de uma na outra. Contudo, sabemos que ambos os textos confinam com muitos outros mais nesse mesmo tipo de relação, uma vez que os dois poetas aqui em questão são tradutores; portanto, a poesia deles confina com os textos que eles traduzem. Josely Vianna, como vimos, é tradutora de Lezama Lima, Carpentier, Arguedas, Juan Carlos Onetti, Néstor Perlongher e os poemários de Borges. Daniel Samoilovich traduziu Horácio, Shakespeare, Katherine Mansfield. Contudo, não importam os objetos que traduzem, mas sim a maneira pela qual eles são transformados em textos singulares, pois, como propôs Cacciari, nós nos definimos em relação ao outro. Um lugar é um nome próprio que se define justamente no ponto em que se toca o outro lugar.

SCRAMIM, S. Between *LOCUS* and *TROPOS*: Analysis of Poems by Josely Vianna Baptista and Daniel Samoilovich. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 23 - 45, 2005.

- **ABSTRACT:** *Based on the questioning of the poetry's place at the present, this paper aims to make a reflection over the place, which will not be thought as a space problem, but as something more original than the space itself, that is, as a pure difference that occurs at event of confrontation, or, as Massimo Cacciari's notion, at "boundaries" or at "ending" of discursive subjects. The analysis of poems of Josely Vianna Baptista and Daniel Samoilovich seems to be a unique moment to reflect over this place more original than the space.*
- **KEYWORDS:** Place, poetry at the present time; utopias; theory of the poem; sovereignty.

## **Referências**

AGAMBEN, G. A imanência absoluta, trad. CláudioWilliam Veloso. In Éric Alliez (Org.), *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. Elogio della profanazione. In: \_\_\_\_\_. *Profanazioni*. Roma: Nottetempo, 2005.

ANTELO, R. Los confines como reconfiguración de las fronteras, *Pensamiento de los confines*, Buenos Aires n.17, diciembre 2005.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Libro I, 3. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BAPTISTA, J. V.; FARIA F. *Corpografia*. São Paulo: Iluminuras, 1992.

BENJAMIN, W. Guarda-livros livros juramentado. In: \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Torres Filho e José Carlos Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CACCIARI, M. El huésped ingrato. In: JARAUTA, F. (Org). *Otra mirada sobre la época*. Murcia: Colégio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1994.

\_\_\_\_\_. Confine, in *La Repubblica*, Roma, 28 aprile 2004.

CÍCERO. *Retórica a Herênio*. Trad. e intr., Ana P. Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

CAMPOS, H. de. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

DELEUZE, G. A imanência: uma vida... Trad. Tomaz Tadeu. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre: UFRGS, v. 27, n.2, julho/dezembro 2002.

\_\_\_\_\_. *Espinosa-Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

HUMBOLDT, A. V. *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. Trad. L. Alvarado y J. Nucete Sardí. I-V. 2 ed. . Caracas: UCV, 1956. \_\_\_\_\_. *Quadros da natureza*. Trad. de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: M. Jackson, 1952.

MELVILLE, H. *The Encantadas*. In: *Billy Budd, Sailor and others stories*. Middlesex: Pinguin Books, 1975.

SAMOILOVICH, D. *Las encantadas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

STEIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste A. Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, s/d.