



GLOBAL JOURNAL OF HUMAN-SOCIAL SCIENCE: A  
ARTS & HUMANITIES - PSYCHOLOGY  
Volume 23 Issue 2 Version 1.0 Year 2023  
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal  
Publisher: Global Journals  
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

## “Writing as One Who Cries...”: The Poet as a Fencer

By Diogo Cesar Nunes

**Abstract-** This paper seeks to question the relationship between lyrical subject and living subject as from the poem *O relógio e o sonho*, by Moacyr Félix, originally published in the book *O pão e o vinho*, 1959, work in which the poet said he had found his “own face”. Highlighting the theme of memory, we refer to Baudelaire's metaphor of the “fencer” and the relationship between *Erfahrung* and *Erlebnis*, as well as between “lived experience” and “poetic experience” in Benjamin, to support the hypothesis that affirmative of poetic identity, in Felix's lyric, is at the same time the realization of its loss.

**Keywords:** *moacyr félix; poetic writing; memory; time; walter benjamin.*

**GJHSS-A Classification:** DDC Code: 851.1 LCC Code: PQ4315



WRITING AS ONE WHO CRIES THE POET AS A FENCER

*Strictly as per the compliance and regulations of:*



# “Writing as One Who Cries...”: The Poet as a Fencer

## “Escrever Como Quem Chora...”: O Poeta Como Esgrimista

Diogo Cesar Nunes

**Resumo-** Neste artigo busca se pôr em questão a relação entre sujeito lírico e sujeito vivente a partir do poema *O Relógio e o Sonho*, de Moacyr Félix, publicado originalmente no livro *O pão e o vinho*, de 1959, trabalho em que o poeta disse ter encontrado o “rosto próprio”. Destaca-se o tema da memória e, com ela, se recorre à metáfora do “esgrimista”, de Baudelaire, e às relações entre experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), bem como entre “experiência vivida” e “experiência poética”, em Benjamin, para sustentar a hipótese de que a afirmativa da identidade poética, na lírica de Félix, é, a um instante, a constatação, ou a realização, da sua perda.

**Palavras-chave:** moacyr félix; escrita poética; memória; tempo; walter benjamin.

**Abstract-** This paper seeks to question the relationship between lyrical subject and living subject as from the poem *O relógio e o sonho*, by Moacyr Félix, originally published in the book *O pão e o vinho*, 1959, work in which the poet said he had found his “own face”. Highlighting the theme of memory, we refer to Baudelaire’s metaphor of the “fencer” and the relationship between *Erfahrung* and *Erlebnis*, as well as between “lived experience” and “poetic experience” in Benjamin, to support the hypothesis that affirmative of poetic identity, in Felix’s lyric, is at the same time the realization of its loss.

**Keywords:** moacyr félix; poetic writing; memory; time; walter benjamin.

Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e quando eu li  
estas palavras que retornam tão nuas de passado?

(Moacyr Félix).

## INTRODUCTION

**N**a preparação do livro *O Pão e o Vinho*, publicado em 1959, Moacyr Félix elaborou uma espécie de método de trabalho, por assim dizer, que manteve ao longo das obras que se seguiram: a reescrita constante dos poemas, sobretudo os já publicados, visando sempre uma “versão definitiva” em publicação futura. Até seu último livro, *Introdução a escombros*, de 1998, a partir de *O Pão e o vinho* todas as obras poéticas publicadas contém trechos de livros anteriores com “versões definitivas” de diversos poemas (inclusive as obras que não se apresentam como antologias e compilações).

Félix iria publicar *O Pão e o Vinho* na Suécia em 1955. Contudo, com o livro já no prelo, resolveu reelaborá-lo e, além de construir novos versos,

*Author:* e-mail: diogodcns@gmail.com

reescreveu os que seriam publicados. “Obra amadurecida”: “nele, já tenho meu próprio rosto”, disse ao *Jornal de Letras* à época do lançamento (FÉLIX, 2002, p. 155). O “rosto” próprio, buscado e/ou forjado, outrossim, no trabalho de reescrever os poemas, aparece como uma espécie de meta ao poeta: “que eu seja eu mesmo no livro, fazendo obra de arte” (FÉLIX, 2002, p. 156). Tratar-se-ia da busca por uma identidade poética cujo substrato seria a elaboração de uma “identidade narrativa” em que o sujeito lírico e o vivente pudessem se encontrar numa espécie de comunhão, ou fusão. Félix fala sobre si como duplo, e é este um mote, por assim dizer, importante da sua produção poética.

Se sujeito vivente e sujeito lírico não se confundem, seus encontros e desencontros produzem efeitos e têm implicações recíprocas de um sobre o outro. Se tal relação não é simétrica e se escapa a determinações causais, àquele que se enuncia como “poeta” as linhas que desenham um “rosto próprio” despontam dos versos impressos sobre o papel. Nos primeiros versos de *O relógio e o sonho*, o tema da escrita é atravessado pelo aparecimento de fragmentos de memória que apontam a uma biografia imprecisa:

Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e quando eu li  
estas palavras que retornam tão nuas de passado?  
Como quem chora... O quarto, o berço, as coisas pálidas,  
a lua  
na parede branca de retratos que calaram.  
Nenhum mapa na rua Voluntários, ao menos, ou de uma  
borda  
do Sena, do Sena tão distante  
como aquele olhar de Ana Maria,  
quando acordamos juntos em 9 de abril de 1950 (FÉLIX,  
1959, p. 39).

Encontramos, nestes versos, como que um inventário de imagens que não chega a oferecer um mapa seguro para a memória. O poeta recolhe e dispõe tais imagens como quem lança sobre o papel um olhar que tenta recuperar aquele que fora lançado sobre as coisas, o que nos remete à figura do “esgrimista”, de Baudelaire, elaborada na sua análise de Constantin Guys – metáfora que permite identificar o artista como aquele que luta com a obra, travando “combate” com a memória e com a “ pena”; ou, antes, como aquele que



encarna um lugar impreciso em que memória e criação se confrontam.

Agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel, respingando no teto a água do copo, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassesem, brigando sozinho, esbarrando em si mesmo (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).<sup>1</sup>

O artista e seu processo de trabalho são, a um tempo, a passagem e a fixação de uma dupla imprecisão: as "imagens do dia", que se destinam ao esquecimento, e a velocidade da pena sobre o papel, a registrar tais imagens o quanto puder antes que desapareçam.

Félix parece lutar, também, com (e contra) a evanescência da própria experiência criativa. Seria sua obsessão pelo "definitivo" – a versão última e definitiva do poema, o rosto próprio – uma aspiração ao eterno, no sentido do que resistiria ao tempo, no tempo. A metáfora do esgrimista poderia, aqui, representar o artista na sua labuta/luta com a obra a partir do confronto entre escrita e memória, mas, não mais especificamente a memória dos pequenos detalhes vistos durante o dia na cidade, ou seja, não mais uma memória que apreende imagens, mas uma memória que (se) fragmenta e desmembra o que estava pressuposto como identidade, ou como promessa de. A escrita que se apressa para fixar no papel a memória quer fixar a transitoriedade; vitorioso o poeta a dar "versão definitiva" à sua obra, a encontrar o "rosto próprio", a fundir sujeito lírico e vivente.

Vejamos que, na interpretação benjaminiana, "a esgrima representa a imagem da resistência ao choque" (BENJAMIN, 1994, p. 111). Benjamin associa a experiência do choque primeiro à multidão. Mais adiante, é a noção de trauma, tomada de Freud, que serve de referência a Benjamin para pensar a relação entre o choque e a memória: "Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático" (BENJAMIN, 1994, p. 109). O que a multidão e o trauma podem ter em comum é certa "experiência" de desintegração subjetiva, ou, em outros termos, de clivagem e/ou vertigem do que poderíamos chamar de individualidade. Como assinalou, "nenhum tema se impôs aos literatos do século XIX" como a multidão (BENJAMIN, 1994, p. 114). Isso, muito provável, porque

a sociedade moderna, que faz do "indivíduo" "alvo e efeito privilegiado" de suas "intervenções e investimentos" (BARROS; JOSEPHSON, 2007, p. 441) seja, ao mesmo tempo, a sociedade da "multidão". E "na multidão, o indivíduo ao mesmo tempo se dissolia e se constituía, com-formando-se aos processos de massificação e mercantilização" (VIEIRA, 2011, p. 350). Tal fenômeno tem no poeta efeito peculiar, uma vez que, na modernidade, a épica tenha cedido lugar, por assim dizer, à lírica, sustentada na (e sustentando a representação da) figura de uma individualidade autocentrada e autorreferenciada (representação que "cola" individualidade, identidade e subjetividade, ou como sinônimos, ou como causalidades entre si). Como disse Beatriz Vieira (2011, p. 350), a massificação provoca no poeta "a perda de sua aura de sujeito individualizado, inspirado e genial, bem como as aporias entre representação criativa, mimética-reprodutiva e comercial, até hoje insolúveis". Daí que Benjamin (1994, p. 110) indaga: "de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?".

Na sua apropriação de *Além do princípio do prazer*, Benjamin estabelece uma distinção que lhe é cara, entre vivência e experiência, advertindo que:

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética (BENJAMIN, 1994, p. 110).

A apropriação benjaminiana da noção de trauma em Freud é, contudo, problemática e carece uma observação. A distinção entre experiência e vivência, como tal, é particular a Benjamin, e sua reflexão sobre a memória e a rememoração deriva mais da sua leitura de Theodor Reik, conforme é possível observar nas *Passagens* (BENJAMIN, 2007). Em Freud, a questão que se coloca é a de pensar por que repetimos "as mesmas vivências" (a "compulsão à repetição") se elas trazem à tona "experiências do passado" que foram e serão, ao retornar, desprazerosas: "[...] a compulsão à repetição também traz de volta experiências do passado que não possibilitaram prazer, que também naquele tempo não podem ter sido satisfações" (FREUD, 2010, p. 179). O problema a ser encarado, em *Além do princípio do prazer*, esboçado já no título do ensaio, é, portanto, compreender o retorno da "ferida narcísica" – que jaz como "dano permanente" – em vivências dolorosas, posto que tal movimento põe em crise a tese de que o aparelho psíquico se orientaria de acordo com o princípio do prazer. Surge, nestes termos, a elaboração de uma nova oposição que seria constitutiva do psiquismo, entre pulsão de morte e pulsão de vida, substituindo, por assim dizer, a que se orientava entre princípio de realidade e princípio de prazer.

<sup>1</sup> Nas *Obras Escolhidas* de Walter Benjamin (ed. Brasiliense), a passagem aparece como: "Ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel; deixando a água do seu corpo respingar o teto, enxugando a pena em sua camisa; perseguindo o trabalho rápido e impetuoso, como se temesse que as imagens lhe fugissem. E assim ele luta, mesmo sozinho, e apara seus próprios golpes" (Baudelaire *Apud* BENJAMIN, 1994b, p. 68).

Feita a observação, sigamos com Benjamin e a noção de trauma. De um lado, o registro consciente da lembrança “amorteceria” o evento, “protegendo” o indivíduo do risco do trauma; contudo, “amortecido” o choque pelo consciente, ou seja, registrado como “experiência vivida”, o evento seria nulo para a “experiência poética”. Adiante, Benjamin avança sobre sua leitura de Freud definindo a distinção entre experiência [*Erfahrung*] e vivência [*Erlebnis*]:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade do seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência (BENJAMIN, 1994, p. 111; grifos nossos).

Observemos que em Benjamin o conflito não se dá propriamente entre o Eu coerente e o inconsciente<sup>2</sup>, ou entre o Eu e as pulsões<sup>3</sup>, mas entre experiência e vivência – conflito este implicado em outro, que tem lugar na memória: memória voluntária, memória involuntária e rememoração. Tais conflitos, que se atravessam, reverberam naquele travado entre o poeta/esgrimista e a multidão: “[...] os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe caminho através da multidão. [...] é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética” (BENJAMIN, 1994, p. 113). Isso porque “à vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à ‘vivência’ do operário com a máquina” (BENJAMIN, 1994, p. 126). Em outros termos, trata-se do desaparecimento da experiência autêntica [*Erfahrung*], fenômeno característico da modernidade e

do qual o choque é índice<sup>4</sup>. Se a esgrima é metáfora do trabalho da elaboração criativa do poeta é porque este tenta, através do conflito instaurado entre memória e lembrança, escapar ao registro das vivências em favor, como disse Maria João Cantinho (2015, p. 119), de uma “desintegração necessária da unidade imediata da organicidade das coisas”, engendrado por uma “pretensão redentora que é o estabelecimento de uma (re)criação ou (re)construção que obrigue as coisas a significar”.

Em Baudelaire, no texto sobre Constantin Guys, o artista tem “pressa” para não deixar escapar “as imagens” que apreendeu durante o dia – “todos os materiais que abarrotavam a memória agora se ordenam, se arranjam, se harmonizam [...]” (BAUDELAIRE, 2010, p. 34-35). A leitura que Benjamin faz do poeta francês, em específico tomando como referência *As Flores do Mal*, já nos apresenta o artista como lançado num conflito mais complexo, por assim dizer, na medida em que seja também “um homem espoliado em sua experiência – um homem moderno” (BENJAMIN, 1994, p. 130), ou seja, na medida em que, sob o signo de Saturno<sup>5</sup>, seja “engolido” pelo tempo, ao mesmo passo em que lutaria na produção de uma “experiência poética”.

Nos termos benjaminianos, a memória voluntária seria aquela que ordena, arranja e harmoniza as vivências, que não se confundem, todavia, com o passado. Ao contrário desta, a memória (involuntária, ou, digamos, inconsciente) é a-temporal. O gesto da criação poética – gesto alegórico (CANTINHO, 2015, p. 119) – diz respeito à rememoração, e tem, assim, íntima relação com o caráter atemporal da memória. Com ela, não se trata do ordenamento cronológico das vivências, mas de uma atualização do passado na

<sup>2</sup> Em Freud: “Evitaremos a falta de clareza se colocarmos em oposição não o consciente e o inconsciente, mas sim o Eu coerente e aquilo que é reprimido” (FREUD, 2010, p. 178).

<sup>3</sup> Não nos caberá aqui insistir em uma costura (tampouco um confronto) entre Benjamin e Freud, sobretudo porque o propósito benjaminiano é o de se apropriar, a partir das demandas próprias ao seu pensamento, dos conceitos à disposição. Como dito na penúltima nota, a distinção proposta por Benjamin entre memória e rememoração remete a um tema que, em Freud, é anterior ao *Além do princípio do prazer*, em que a noção de recalque é de destaca importância. Por ora, já nos basta o gesto, notadamente indisciplinado, de compreender a elaboração consciente, como Benjamin a comprehende (constitutiva de “vivências” temporalmente ordenadas), como formadora de individualidade. Caberia, decerto, uma investigação mais demorada e detalhada, da nossa parte, acerca da relação entre a teoria das pulsões (conforme se apresentam a partir de *Além do princípio do prazer*) e o dualismo memória/rememoração (conforme em Benjamin), que guardaremos para uma outra oportunidade.

<sup>4</sup> “Dizer perda de experiência significa falar da experiência do choque [*Chock erlebnis*], visto que toda a experiência do homem do século XIX nos aparece à luz dessa impossibilidade de uma experiência autêntica [*Erfahrung*]. A experiência do choque nasce e desenvolve-se, par a par com a consciência do declínio da aura [...], declínio que faz nascer um mundo ilusoriamente transfigurado, permitam-nos a expressão, ‘fantasmagorizado’, mediante a necessidade de tornar suportável a história arruinada, num mundo marcado pelo fetiche da mercadoria” (CANTINHO, 2003, s/p.).

<sup>5</sup> Síno da melancolia, Saturno “rege” uma disposição afetiva íntima ao poeta e ao alegorista. Como escreveu Maria João Cantinho: “É à luz saturnina e melancólica do saber lutooso, que Baudelaire nos apresenta o ‘rosto da morte’, sob a forma concreta do velho que eternamente se repete. Poderíamos dizer, então, com toda a justiça, seguindo as pisadas, não apenas de Baudelaire, como também de Benjamin, que a experiência vivida do choque, na modernidade, pode encontrar-se subsumida nessa palavra-chave, que é o conceito de repetição, acrescentando ainda que a noção de repetição se configura como o componente fundamental e essencial da perda da experiência ou da experiência vivida do choque. Numa clara contraposição, parecem, então, ressaltar dois pólos dialécticos – que caracterizam a modernidade de que nos fala Walter Benjamin –, por um lado, uma experiência de fantasmagoria colectiva e de embriaguez dela resultante, por outro, uma experiência terrifica que a espera no seu despertar: a experiência da eterna repetição” (CANTINHO, 2015, p. 127-128; grifos da autora).



experiência presente. A memória, assim, em vez de "Registrar" acontecidos, é "lugar" de conflitos em que operam atualizações às demandas do próprio presente. Podemos, assim, perguntar em que medida a inscrição do vivido na ordem do cronológico não se empenha na meta de elaboração de uma identidade e, consequentemente, em que medida tal empenho – que seria "nulo" à experiência poética – não é frustrado tanto pela condição atemporal da memória quanto pelo caráter transgressor da rememoração. Benjamin se refere à estrofe inicial do poema *O Sol*, de Baudelaire, em que o poeta se refere diretamente à "estranha esgrima", como "talvez a única passagem de *As Flores do Mal* que o mostra no trabalho poético" (BENJAMIN, 1994, p. 68):

Le long du vieux faubourg, où pendente aux mesures  
Les persiennes, abri des secrètes luxures,  
Quand le soleil cruel frappé à traits redoublés,  
Sur la ville et le champs, sur les toits et les blés,  
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés  
(BAUDELAIRE, 2003, p. 188).<sup>6</sup>

Diferentemente de Baudelaire, o trabalho poético foi tema recorrente nos poemas de Félix. No poema *O Relógio e o Sonho*, ele aparece já no primeiro verso, talvez de forma não tão explícita: "Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e quando eu li / estas palavras que retornam tão nuas de passado?". Atentamos ao "retorno das palavras tão nuas de passado", e, mais especificamente, à indagação sobre elas. A memória, aqui, é lugar de um conflito: de um lado, a lembrança busca ordenar o vivido, para oferecer ao poeta um rosto próprio, de outro, o rosto é justamente aquilo que o esvaziamento da experiência subtrai ao vivente<sup>7</sup> – e, neste sentido, a busca pelo rosto é de uma identificação que suporte uma história, em cujas rugas e traços se poderia ler marcas de experiências. A questão, todavia, que a vida moderna, com seu regime de excessos, põe em cena é que teríamos nos habituado à "exposição a circunstâncias

<sup>6</sup> Optou-se pela transcrição original por conta das diferenças entre a versão que consta no texto em português de Benjamin e a presente na edição bilíngue da editora Relógio D'água, como, por exemplo, a opção desta por traduzir *fantasque escrime* por "ofício de textuante", que nos afastaria sobremaneira da discussão sobre a metáfora do esgrimista.

<sup>7</sup> "A perda de experiência, no homem moderno, como Baudelaire nos dá conta, está longe de ser meramente entediante, ela reconhece-se como uma experiência de horror e de total alienação, no mundo estigmatizado pelo fetiche da mercadoria. Tal como a alegoria permitia reconhecer no barroco a impossibilidade da singularidade e da individualidade humanas (esse horror aparece sob a forma do riso em Pascal), também a experiência baudelaireana do choque e a sua transfiguração nos empurra para esse "abismo vertiginoso", que é, a um tempo, a constatação da impossibilidade do rosto humano e a revelação de uma única coisa: o saber da morte e da sua eterna repetição" (CANTINHO, 2015, p. 127).

traumáticas de grande intensidade", como disse Francisco Ramos de Farias (2008, p. 101), que geram *fraturas da memória*, restos não simbolizáveis. Se a busca pelo rosto é a de constituir uma história de experiências, o poeta está às voltas com um desafio, de um lado a ordenação cronológica não seria capaz de transformar vivência em experiência e, de outro, a dispersão põe em xeque a singularidade que se pretende representar com o rosto. A experiência da escrita seria, assim, a experiência de uma luta interminável. Daí que "antes de ser vencido, [o artista] lança um grito" (BENJAMIN, 1994, p. 111). Podemos, assim, acionar outra imagem-noção benjaminiana, a do colecionador:

[...] talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo (BENJAMIN, 2007, p. 245).

Em *O Sol*, de Baudelaire, é o acaso da rima, o tropeço nas palavras e os encontros com imagens já há muito sonhadas que a constituem a experiência da criação poética. Em *O Relógio e o Sonho*, de Félix, a lembrança esbarra nos seus próprios limites: "onde" e "quando" não são respondidos; a lembrança consciente não encontra casa na memória, a vivência não se inscreve na cronologia, a identidade não dissolve a alteridade. "Onde e quando...?". Em nove de abril, é o olhar de Ana Maria, já tão distante como a borda do Sena, a embalar silêncios que só fazem produzir abismos crescentes; nenhum mapa na Voluntários; os casebres, o subúrbio e a treva que chega são remetentes e destinatários de algo que, como um telegrama sem destino, bate no peito.

Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e quando eu li

estas palavras que retornam tão nuas de passado?

Como quem chora... O quarto, o berço, as coisas pálidas, a lua

na parede branca de retratos que calaram.

Nenhum mapa na rua Voluntários, ao menos, ou de uma borda

do Sena, do Sena tão distante

como aquele olhar de Ana Maria,

quando acordamos juntos em 9 de abril de 1950;

nem mesmo o silêncio me explicava ali, o silêncio

a carregar espelhos de aço para os pássaros,

crescendo

seus abismos de seda, crescendo

malgrado tudo, crescendo misteriosamente, crescendo

sem raízes, sem deus, sem amor,

pura dor apenas.

Existe o relógio.

Duro ofício o de aprender coisa tão simples.

Mais difícil e nobre, no entanto, é reesquecer-la.

Tic-tac, tic-tac... Algo em meu peito bate um telegrama

a não sei quem... Tantos rostos, tantos olhos, tantos corpos e a noite! Essa mesma noite de estrelas e de mistérios empanando o maquinismo humano das cidades.

Tic-tac, tic-tac... Sonhar tanto e ter o sonho acorrentado nos troncos torturados desta noite sem estrela e sem mistério  
mais que noite  
nos subúrbios, nos casebres, na poesia contida e em toda a parte onde a treva chega como chegam ao escravo a sopa escassa e a bula dos doutores.  
Sonhar tanto e nunca ter o sonho verdadeiramente o sonho, pois que em mudo escravo o coração encontra sempre a pedra em seu caminho, a pedra em que o magro poeta de Itabira gravou solene escrita, a pedra em cujo limo nos tornamos barro e desfeição (FÉLIX, 1959, p. 39-40).

"Existe o relógio" – a estrofe jaz solitária dividindo o poema, como interrupção e como passagem. Não há dúvidas, pois: a assertiva breve fratura qualquer pretensão de continuidade. Antes, o poema promove o aparecer de lembranças, ora imprecisas, ora com data e lugar, que abrem espaços, não vazios, para a nostalgia: os retratos calados, o quarto, o olhar da amada ao amanhecer. Depois, é a impossibilidade do sonho que assombra o poeta: o maquinismo, as correntes, o escravo, a pedra. A existência do relógio não é, assim, mera constatação; antes, ela dá sentido (ou afiança) a passagem interminável (se não interminável, ao menos de impraticável localização) entre sonho e memória, entre nostalgia e melancolia. Trata-se de esquecer, ou voltar a esquecer o relógio. Talvez, "reesquecer", diferente de "esquecer", marque justamente a intenção de uma "tarefa" por fazer, um gesto conscientemente orientado, um "ofício". Cabreia ao poeta contrapor-se ao relógio, confrontar-se à sua existência, ciente do fracasso (ou, ao menos, da incompletude) da sua empreitada, já que em um mundo maquinico e escravo. "Existe" o relógio, mas "insistem" o sonho e a memória.

Junto aos conflitos balizados entre sonho, memória e tempo insistem, pois, referências e endereçamentos ao desconhecido. "Algo em meu peito bate um telegrama / a não sei quem... Tantos rostos, tantos olhos, tantos corpos / e a noite!". Os casebres do subúrbio, a poesia contida, a sopa rala do escravo, as palavras do passado retornando nuas e sem autoria. O poema testemunha e provoca o fracasso da tentativa de afirmação de uma identidade autorreferente. As palavras, os sonhos, as memórias e os tempos do poeta são palavras, sonhos, memórias e tempos de outrem, capturados num instante fugaz de afirmação e de desintegração recíproca de si mesmo. Está em jogo,

nas palavras do poeta que se anuncia e enuncia no e com o poema, uma "história de desejos desejados"<sup>8</sup>.

"Escrever como quem chora...". Escrever como quem "lamenta", mas, talvez, também como quem "flui". Cabe observar que "choro" tem a mesma raiz etimológica de "chuva", no radical indo-europeu *Plew* (onde *pluvia*, *pluvius*, *plovere*, chuva, chuvoso e chover, mas também *plovo*, choro, e *plorare*, chorar) que indica "fluir", "escorrer". *Escrever como quem escorre...* "Escrever", todavia, deriva do indo-europeu *Skreibh*, cuja base é *Sker*: "cortar", "fazer incisão", já que a escrita primitiva se dava através de sulcos (PORTELLA, 1984, p. 110). Fazer um corte naquilo que flui, que escorre, e que, assim, irremediavelmente se perde, seria como que elaborar um limite para (e/ou em) aquilo que está escapando, como a memória e a experiência – e, com elas, a identidade, o rosto próprio, o definitivo. O "limite" do corte, estabelecido pela incisão (da escrita, da pena, da lâmina do esgrimista), ao ter por objeto o que flui, ou o que escorre, não seria outro senão aquele que, como teria definido Hegel na *Ciência da Lógica*, é uma "barreira de dois gumes" (HEGEL, 2016, p. 137) – "mediação" dialética (da alteridade). Nas palavras de Vladimir Safatle:

[...] compreender como algo tem em si mesmo seu próprio limite, seu outro, é a chave para ultrapassar as oposições abstratas [...] as oposições não são apenas modo de estabelecer relações entre seres exteriores um ao outro, mas modos de determinação da relação de um ser consigo mesmo. No interior desse processo de autorreferência a si, tal determinação de si não é mais oposição, mas sim contradição (SAFATLE, 2012, p. 105).

O esgrimista Moacyr Félix tem no encontro com o "rosto próprio" uma espécie de meta: a elaboração consciente que transforma em vivência, lembrança e cronologia os acontecimentos da vida, colecionando fragmentos em meio à dispersão. A escrita poética como corte (ou seja, como limite, que não interrompe, mas abre acesso à contradição), é, a um tempo, fixação e evanescência, identificação e fragmentação. Como limite, é o acontecer da contradição, em que a memória não se submete por completo ao cronológico. "O homem não é capaz de rememorar sem se dissolver" (SAFATLE, 2012, p. 113). A afirmativa da identidade poética é, ao mesmo instante, a constatação, ou a realização, da sua perda. Em *A estrada*: "Pedra a pedra faço minha pergunta / e me desfaço, pedra a pedra. [...] Pedra a pedra, construo o meu poema / e me destruo, pedra a pedra" (FÉLIX, 1959, p. 29).

<sup>8</sup> Expressão de Alexandre Kojève, em *Introdução à leitura de Hegel*, comentada por Safatle (2012, p. 74): "[...] desejo, de maneira a princípio profundamente conflitual, é desejo de outros que me antecederam, e que, de certa forma, não deixaram de continuar falando em mim".



No trecho final de *Dois poemas do homem e sua escolha*, segundo poema de *O Pão e o Vinho*, lemos:

Quando parar, no tempo, esta alma cheia  
de escolhas acabadas, rosa quieta  
a desmanchar-se em desenhados ventos,  
ah, vida, não me vença a noite alerta  
atrás do abismo  
e que os abismos incendeia:  
deixa eu colher no rosto um rosto certo  
do tempo irreversível, som de areia  
que já foi casa ou ponte, e não deserto... (FÉLIX, 1959, p. 6).

Somente quando “parar no tempo” será permitido pleitear “colher no rosto um rosto certo / do tempo irreversível”. Mas o rosto possível é “som de areia”, resíduo do resíduo. Que seja “som de areia / que já foi casa ou ponte, e não deserto”; que a vida, já parada no tempo, não apague a noite que incendeia os abismos, eis a esperança do poeta. Frente à crise da lírica, ou ao desfazer-se do sujeito lírico num mundo que lhe incita e trai, Félix parece querer fazer da sua lírica um réquiem antecipado – ou constante – de si mesmo enquanto promessa de um rosto. Uma “necessidade”, escreveu na *Nota* de abertura de *Um Poeta na Cidade e no Tempo*, de 1966, “de não ir embora sem projetar contra as máscaras do Tempo um pedaço meu (por menor que fosse, mas que fosse meu!)” (FÉLIX, 1966, p. 1). Esgrimista, luta contra o tempo: não o tempo que transforma a casa ou a ponte em areia e a areia em som de areia, mas o que dá “adeus” às tristezas e à esperança, como na última estrofe de *O Hóspede*:

Eis o real assomo de existir, o ofício  
irrevogável de quem cuida  
a vida  
como se cuidasse  
do que fica  
além desse atro adeus que entre os portais apaga  
nossa peculiar tristeza, nossa herança  
de osso e sal,  
e de esperança (FÉLIX, 1959, p. 24).

## REFERENCES RÉFÉRENCES REFERENCIAS

1. BARROS, Regina Duarte Benevides de; JOSEPHSON, Sílvia Carvalho. A Invenção das Massas. In: JACÓ-VILLELA, A. M.; et al. (orgs.). *História da Psicologia*. Rio de Janeiro: Nau, 2007.
2. BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Lisboa: Relógio D’água, 2003.
3. BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
4. BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um Lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.
5. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
6. CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. *Espéculo: Revista de estudos literários*. Universidad Complutense de Madrid, ano VIII, n. 24, 2003. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>.
7. CANTINHO, Maria João. *O Anjo Melancólico*. Lisboa: Nota de Rodapé, 2015.
8. FARÍAS, Francisco Ramos de. Acontecimento e trauma. In: BARRENECHEA, Miguel Angel de (org.). *As Dobras da Memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
9. FÉLIX, Moacyr. *O Pão e o Vinho*. Rio de Janeiro: Antunes & Cia., 1959.
10. FÉLIX, Moacyr. *O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix*. Rio de Janeiro: Bertand Brasil; Fundação Biblioteca Nacional, 2002.
11. FÉLIX, Moacyr. *Um Poeta na Cidade e no Tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
12. FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil* (“O homem dos lobos”), *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.
13. HEGEL, G. W. F. *Ciência da Lógica*. 1. A doutrina do Ser. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. São Francisco, 2016.
14. PORTELLA, Oswaldo. Vocabulário Etimológico Básico do Acadêmico de Letras. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 33, p. 103-119, 1984.
15. SAFATLE, Vladimir. *Grande Hotel Abismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
16. VIEIRA, Beatriz de Moraes. *A Palavra Perplexa*. São Paulo: Hucitec, 2011.