

O demônio e o disparo: Articulações entre o tempo e a fotografia na poesia de Caio Meira e Paulo Henriques Britto

37

Filipe Manzoni

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Buscamos mapear algumas possibilidades de intersecção entre a reflexão sobre o contemporâneo e a fotografia na poesia brasileira recente. Ressaltamos, assim, alguns poemas de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, observando o contraste entre o recorte do fotográfico empreendido pelos dois poetas, e problematizando as diferentes acepções e imagens que o tempo e a contemporaneidade vão assumir em suas obras.

Palavras-chave: Poesia Contemporânea, Poesia e fotografia, Caio Meira, Paulo Henriques Britto.

Resumen: El presente artículo mapea algunas posibilidades de intersección entre reflexiones sobre lo contemporáneo y la fotografía en la poesía brasileña reciente. Específicamente, se resaltan algunos poemas de Caio Meira y Paulo Henriques Britto, para mostrar los contrastes entre sus enfoques de lo fotográfico y problematizar las diferentes acepciones e imágenes que en sus obras adquieren el tiempo y la contemporaneidad.

Palabras clave: Poesía Contemporánea, Poesía y Fotografía, Caio Meira, Paulo Henriques Britto.

Introdução

Da série de metáforas percorridas por Giorgio Agamben em seu já clássico “O que é o contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009), uma nos fala mais intimamente, seja por sua beleza imagética, seja pelos múltiplos desdobramentos teóricos que permite. Falamos da aproximação da contemporaneidade a um modo específico de ver o próprio tempo, como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009 p.62).

O filósofo italiano nos oferece, assim, como imagem, o céu estrelado, ressaltando que, segundo as teorias da astrofísica contemporânea, os espaços escuros nele são, na realidade, a luz de uma infinidade de estrelas que ainda não nos alcançou pois sua velocidade de distanciamento não o permitiu. Agamben sugere que o olhar contemporâneo deve sempre mirar esse escuro, e não se deixar “cegar pelas luzes do século” (AGAMBEN, 2009 p.63).

É interessante como essa imagem faz ecoar uma série de frases populares, segundo as quais, olhar o céu a noite seria como ver uma fotografia do passado, ou como um retrato de um tempo remoto. A ideia é basicamente a mesma: a configuração de luz e sombra visível no céu estrelado é na realidade um arranjo mediado pelo tempo. As zonas escuras são luz que ainda não nos alcançou e os pontos luminosos, luz que já foi emitida há muito tempo. A fotografia aparece, nessa série de imagens, como uma espécie de negação do contemporâneo tal qual o concebe Agamben, já que representa uma imagem estática de um jogo dinâmico de luz e sombra.

É possível, porém, outra formulação para um paralelo entre a fotografia e o contemporâneo, onde a metáfora agambeniana pode ser não negada, mas sim reafirmada pelo fotográfico. Para isso, se faz necessário que o jogo de luz e sombra seja decorrente de uma variação temporal, o que é relativamente fácil na imagem do céu estrelado, já que as gigantescas distâncias fazem do tempo de deslocamento da luz uma variável, mas problemático quando nos voltamos para a fotografia, já que não queremos nos restringir à fotografia de outras galáxias.

Há, porém, um dado interessante que persiste na tradição fotográfica ocidental pelo menos desde Daguerre que cabe levantar: a

inscrição da luz na estrutura fotossensível está sujeita também ao tempo, quanto mais tempo o papel fotográfico (ou placa de prata ou sensor) fica exposto, mais forte a marca deixada pela luz. Nesse sentido, quando tiramos uma foto, as zonas escuras são também espaços onde um curto tempo de exposição não permitiu à luz se inscrever.

Podemos, assim, retornar à imagem de Agamben, reconhecendo, novamente, o olhar contemporâneo como um tipo de captura fotográfica que se dirige às zonas escuras, sabendo que lá também existe uma inscrição luminosa barrada pelas “luzes do século”. O olhar contemporâneo, tal qual concebido por Agamben, passaria, assim, por uma questão de mediação da luz e da sombra pelo tempo de exposição da fotografia.

39

A duração da captura fotográfica nos traz, porém, uma nova dimensão do problema. Por mais que seja referida às vezes como “um instantâneo”, a fotografia tem uma duração definida (e regulada) em frações ou múltiplos de segundos, duração essa que está completamente ausente da planificação posterior da imagem, onde o tempo nos parece “parado”. A captura do obturador flerta, assim, com uma ambiguidade central entre o rigor cronométrico dos segundos e a desmesura do instante. O gesto da captura é, de certa forma, um instante, dure quanto possa durar, precisamente porque seu produto final gera uma imagem plana, estática, onde o tempo está sobreposto.

A fotografia e o tempo se relacionam, assim, intimamente em uma série de imagens que nos conduzem de volta ao texto de Agamben. Seja enquanto retrato que atesta por um passado arcaico encapsulado por um “click”, seja enquanto disposição de luz e sombra mediada pelo tempo de exposição ou ainda enquanto imagem de uma planificação do instante que oscila sempre no “limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’” (AGAMBEN, 2009, p.67), sempre que encaramos uma fotografia estamos diante de um retrato de luz e tempo.

Naturalmente, nos poemas que se voltam para a fotografia, o tempo invariavelmente está em questão. Cabe, nesse sentido, indagar de que forma, ou sob que recorte o fotográfico e a reflexão sobre o tempo se cruzam, bem como as implicações e imagens que se projetam a partir desse cruzamento. Nos voltaremos, assim, para as obras de Caio Meira e Paulo Henriques Britto, ressaltando alguns poemas que evocam a fotografia e buscando ler os múltiplos desdobramentos do tempo que

estão em jogo. É interessante ressaltar o quanto o grande contraste entre as obras dos dois autores torna-se produtivo na medida em que as diferentes alternativas de abordagem da fotografia entram em diálogo e ressoam em paralelos inusitados entre as obras dos dois poetas.

A forma pela qual nos aproximamos da obra dos dois autores é desigual, nos deteremos primeiramente na possibilidade de lermos na fotografia um retrato estático do passado, a partir da poesia de Paulo Henriques Britto. Ressaltamos o quanto essa possibilidade, aparentemente simples, implica em um tom residual de um “sobrenatural” ou demoníaco na fotografia que remonta ao final do séc. XIX.

Seguiremos, então, o direcionamento dos estudos sobre fotografia de Roland Barthes, que deslocará grande parte das imagens e a própria concepção da fotografia rumo a uma nova cena, na qual o foco da atenção se desloca da leitura do retrato para o disparo do obturador. Essa nova alternativa de recorte temporal trará vários pontos de convergência com a proposta do contemporâneo de Agamben, na medida em que luz e sombra se tornam também uma consequência da compressão temporal de um instante sempre presente. Nesse ponto, nos aproximaremos cada vez mais da poesia de Caio Meira, principalmente do seu bloco de poemas “Entre outros: fotografias”, presente em seu mais recente livro, *Romance*.

Finalmente, em nossa conclusão, nos deteremos em uma nova possibilidade de leitura, a partir de uma improvável relação etimológica entre a fotografia e a tradição bíblica ocidental. A partir dessa alternativa, buscaremos conciliar a dupla figuração do fotográfico – enquanto leitura e gesto – a partir de um novo repertório de imagens que coloca, no centro da questão fotográfica-temporal, o paradigma apocalíptico.

O demônio da fotografia

Em seu ensaio de 1931 “Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 2003 p.97-116), Benjamin adverte, logo de início, que a recepção problemática da fotografia no cenário artístico do séc. XIX esteve em grande parte relacionada a uma questão um tanto mística, quase religiosa a respeito da possibilidade de uma reprodução idêntica de uma imagem, fenômeno até então reservado apenas à esfera divina.

A importância histórica das verônicas para a arte sacra se legitimava precisamente por esse paradigma de não intervenção humana na reprodução, e a fotografia, concebida também, nesse momento, como uma cópia não mediada da imagem, entraria, em seus primeiros anos de existência, num confronto direto com essa tradição artística e religiosa milenar.

Benjamin, nos anos 30, já apontava lucidamente a impossibilidade de uma arte não mediada – “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra” (BENJAMIN, 2003 p.100) – e inclusive zombava do tratamento “demoníaco”, ou profanador atribuído à fotografia:

As tentativas de se apossar teoricamente da coisa são rudimentares. E os inúmeros debates realizados no século passado sobre esse tema no fundo não conseguiram libertar-se do esquema grotesco utilizado por um jornal chauvinista, o *Leipziger Anzeiger*, para combater o que acreditava ser a arte diabólica francesa. (BENJAMIN, 2003 p.98)

Benjamin não minimiza, a partir daí, os efeitos revolucionários da fotografia, apenas desloca o problema que era o da não mediação da captura para o da reprodução de modelos idênticos, traçando a história da reprodutibilidade técnica desde a xilogravura até a fotografia e o fonógrafo, separados mais por um refinamento da qualidade técnica do que por uma mudança de natureza.

Benjamin não aborda, porém, o problema da leitura da fotografia. É precisamente aí que o caráter sobrenatural nos parece persistir na medida em que são contrastados o dinamismo e a imperfeição da percepção humana com a imutabilidade do retrato de uma cena passada. Por mais que se acuse a impossibilidade de uma imagem não mediada, amparado por todas as mediações inerentes à fotografia – o enquadramento, iluminação, revelação, etc. –, o problema da leitura persiste ao se reconhecer, na cena imóvel retratada, diferentes nuances que escapam à visão ou à lembrança.

Cabe fazermos um parêntese gramático-etimológico para situarmos melhor a nossa escolha vocabular para dar conta da oposição entre a imperfeição da percepção humana vs. a perfectibilidade da imagem. Fazemos alusão à oposição etimológica entre os dois radicais formadores de verbos no latim, os radicais *infectum* e *perfectum*.

Ambos são traduzidos por um mesmo verbo nas línguas latinas modernas – dependendo de qual tempo ele seja conjugado –, mas em sua origem, suas duas raízes morfológicas são tão diferentes que têm de ser apresentadas lado a lado em suas formas dicionarizadas. Segundo Ernesto Faria, a divisão latina em dois radicais surge, na realidade, como uma simplificação da noção de aspecto presente no idioma indo-europeu: “indicando o verbo o processo verbal em vias de realização (aspecto imperfectivo), ou o processo como inteiramente realizado (aspecto perfectivo)” (FARIA, 1985 p.229).

A própria nomenclatura dos radicais é uma oposição entre a forma supina dos verbos *perficio* e *inficio* – respectivamente completar ou perfazer e impregnar ou corromper – que se sustenta ainda no nível morfológico na oposição entre o prefixo “in-” e o prefixo “per-”. Ambos são formadores de diversas palavras no português e carregam múltiplas acepções possíveis (Houaiss cita oito noções para o “per-”, Faria dezenove para o “in-”), mas que mantêm, grosso modo, a noção perfectiva/imperfectiva em palavras como “incorrer” e “impregnar” em oposição a “percorrer”, “perenidade” e “perpétuo”.

Se nos voltarmos agora para o que sugerimos como caráter diabólico da fotografia, podemos situá-lo como um contraste entre a imagem *perfeita* fotográfica – isto é, que se articula com a perenidade – e a percepção humana *imperfeita*, ou *infecta* – isto é, afetada pelas mais diversas contingências em seu movimento de leitura. A fotografia torna-se assim problemática não pela captura indefectível de uma imagem, que, a rigor, Benjamin, já nos anos trinta, havia desmentido, mas porque, ao ser tomada a partir de sua imutabilidade, expõe o incontornável dinamismo da leitura, sempre inadequada para consigo mesma.

É a partir desse problema de leitura da fotografia que nos voltamos à poesia de Paulo Henriques Britto, especificamente ao soneto V do bloco “*Biographia Literaria*”:

V

Céu azul. Cores vivas. Você rindo
de alguma coisa ou alguém que está à esquerda
do fotógrafo. É talvez domingo.
É claro que essa sensação de perda

não está na foto, não – não está na imagem
extremamente, absurdamente nítida.

E se fosse menor a claridade,
ou se estivesse sem foco, ou tremida,

ou se fosse em sépia, ou preto e branco,
talvez a foto não doesse tanto?
Você, às gargalhadas. O motivo

you não lembra. A foto é muito boa.
Naquele tempo you ria à toa,
you lembra. You ainda era vivo.

(BRITTO, 2012 p.33)

A estrutura do soneto é aparentemente simples: predomina a descrição de uma fotografia corriqueira de um dia de sol, entrando em contraste com a sensação de perda que provém de sua leitura. A sintaxe e o vocabulário são marcadamente desimpedidos, aproximando-se da fluidez da dicção oral, de forma que não encontramos nenhuma palavra rebuscada ou inversão sintática que pareça uma concessão à rigidez da cesura regular, mantida com um perfeccionismo digno de nota.

Em uma leitura deste mesmo soneto, Laura Erber ressalta precisamente a “tensão entre a fixidez da forma – a opção pelo soneto rimado – e o sujeito fugidio” (ERBER, 2013, s/p). Seu artigo (curiosamente intitulado “O demônio da possibilidade”, trazendo novamente a imagem do demoníaco associado à fotografia) aponta ainda para uma “sensação claustrofóbica” decorrente da contenção do soneto, que sinaliza a perda, mas não deixa “lugar para o luto” (ERBER, 2013, s/p). Acrescentaríamos ainda que essa sensação é agravada por uma reincidência da preocupação com a descrição atarácica do retrato – “a foto é muito boa” –, em uma espécie de denegação da perda.

Podemos ainda ler essa tensão se atentarmos especificamente para a estrutura métrica do poema. Se por um lado, a metrificação em decassílabos e a cesura são regulares, para efetuarmos uma leitura guiados pelo seu ritmo somos forçados a verdadeiros malabarismos de hiatos e ditongos – pouco usuais, mas possíveis – o que prontamente sacrificaria a fluidez do poema (como no quinto verso, onde seríamos forçados a produzir duas vezes um grande núcleo silábico “não + e” para manter o decassílabo heroico).

Longe de querermos fixar uma dicção própria ao soneto de Paulo, interessa observar como, se é verdade que a forma é rígida, é só porque ela está em permanente tensão com a fluidez da leitura que a

desrespeita, oferecendo-nos ainda uma analogia para a nitidez da foto e as irrupções líricas da dor da perda. O desconforto não se dá, nesse sentido, simplesmente pela presença da dor, mas sim em contraste com o seu sufocamento, isto é, no seu confronto com a contenção atarácica. Da mesma maneira, não é a forma ou a fluidez que trazem, isoladamente, a sensação de constrição, mas sim o incômodo proveniente da oposição entre a simplicidade do texto e as extrapolações necessárias para uma leitura que respeite os manuais de versificação.

Podemos ainda ler o poema de Paulo Henriques Britto em paralelo com a leitura da Fotografia do Jardim de Inverno empreendida por Barthes, em *A câmara clara*. Trata-se de uma foto onde o autor francês diz “reencontrar” sua mãe, retratada então com cinco anos, pouco tempo após a sua morte: “Por uma vez, a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança” (BARTHES, 1984 p.104).

A tensão, tanto em Barthes quando no soneto de Paulo, se dá precisamente entre o *perfectum* da foto – “um sentimento tão seguro quanto a lembrança” – e o *infectum* da leitura – a carga emotiva que estranhamente reencontra a sua mãe não em uma fotografia recente, mas numa de sua infância.

Barthes, nesse sentido, se volta especificamente para o problema da leitura da fotografia, chegando a uma distinção – que guarda certas semelhanças com a que fizemos aqui entre *perfectum* e *infectum* – na qual a presença da ferida – o *punctum* –, se dá em contraste com a minúcia ou a nitidez pictórica que se articula com o *studium*. Cabe ressaltar, nesse sentido, os pontos de coincidência entre a leitura de Barthes e o poema de Paulo:

Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil manifestações do “qualquer”; ela não pode em nada constituir o objeto visível de uma ciência; não pode fundar uma objetividade, no sentido positivo do termo; quando muito, interessaria ao *studium* de vocês; época, roupas, fotogenia; mas nela, para vocês, não há nenhuma ferida (BARTHES, 1984 p.110).

Novamente, o problema não é especificamente *studium* ou *punctum*, mas sim a tensão entre ambos: a forma pela qual a ferida não é redutível aos elementos pictóricos retratados. Algo sempre escapa à percepção e mantém a infecção da leitura como um resto irredutível à perfeição da fotografia. É nessa inadequação que resiste o incômodo,

ou o “demônio” da fotografia: uma tensão que nunca se resolve entre o perfectivo e o imperfectivo.

Finalmente, cabe ressaltarmos ainda uma última instância da infecção do poema de Paulo, já adiantada por Laura Erber em seu artigo, que é a dificuldade de delimitação da voz que descreve a foto. O uso do “você” não se define entre pronome de tratamento ou indefinido, não nos permitindo dizer, inequivocamente, até que ponto o retratado e o leitor da foto são duas pessoas distintas e até que ponto se confundem.

A sobreposição entre os sujeitos é especificamente problemática por conta do último verso “você lembra. Você ainda era vivo” no qual a mesma pessoa gramatical é apresentada em duas atividades aparentemente incompatíveis conjugadas na mesma pessoa no presente: estar morto e lembrar. Cabe, então, voltarmos a Barthes novamente, não para relativizar os termos “vida” e “morte” em metáforas que permitiriam sua justaposição, mas para ressaltar o quanto essa oscilação era lida pelo autor como uma questão central para a fotografia:

Se a fotografia se torna então horrível, é porque ela certifica, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo, *enquanto cadáver*: é a imagem viva de uma coisa morta. Pois a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo: ao atestar que o objeto foi real, ela induz sub-repticiamente a acreditar que ele está vivo, por causa desse logro que nos faz atribuir ao Real um valor absolutamente superior, como que eterno: mas ao deportar esse real para o passado (“*isso foi*”), ela sugere que ele já está morto. (BARTHES, 1984 p.118)

Mesmo quando tomamos, portanto, a fotografia a partir de seu pressuposto de imobilidade do passado (cabe ressaltar a importância da imobilidade para a foto em Barthes), o movimento de leitura traz um dado de dinamismo e nos instaura numa tensão temporal entre o histórico e o instante, entre morte e vida, entre *perfectum* e *infectum*, que identificamos como o “demoníaco” da fotografia. Ainda que possamos tomar o passado como um retrato estático, a sua leitura não nos permite uma relação simples e direta para com ele. O tom sobrenatural zombado por Benjamin se desloca, portanto, sub-repticiamente, da impossibilidade de um retrato direto do real, para a impossibilidade de uma leitura direta de tal retrato, rearranjando os termos, mas preservando a possibilidade de desdobramento de uma tensão “demoníaca” na fotografia.

Da fotografia ao gesto: o instante do disparo

A partir da leitura da Fotografia do Jardim de Inverno, Barthes empreende, em *A câmara clara*, uma busca pela essência da fotografia. O autor distancia-se da especificidade da foto de sua mãe e se volta à incontornável dependência de que algo tenha sido posto em frente à lente objetiva por algum tempo, para que haja uma foto. Barthes chega assim ao noema “isso foi” – que apareceu de relance na nossa última retomada de Barthes –, núcleo que sintetiza o mais essencial na fotografia: o fato de que “jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 1984 p.115). De fato, toda a discussão que levantamos a respeito do demônio da fotografia compartilha dessa convicção de que no retrato um tempo *acabado* está cristalizado numa forma bidimensional.

A câmara clara não é, porém, a primeira vez que Barthes colocou o problema da fotografia lido como essencialmente temporal. Se nos voltarmos a um texto anterior, *O império dos signos* – relato de sua viagem em mil novecentos e sessenta e sete ao Japão –, a fotografia aparece em uma breve analogia, quase de relance, como uma imagem para a poesia japonesa. Neste trecho, Barthes nos diz que o haicai “é como uma fotografia que tirássemos com muito cuidado (à japonesa), mas tendo esquecido de carregar o aparelho com a película” (BARTHES, 2007 p.112).

Ao contrário da busca por uma essência para a fotografia, em *O império dos signos*, Barthes lança mão dela como uma analogia para a ausência de transcendência da arte japonesa, que não busca nunca a “revelação” de uma impressão ou sentido, mas apenas a epifania do banal. No mesmo parágrafo encontramos ainda uma espécie de tentativa de definição do haicai que deixa, em seu percurso, alguns rastros um tanto familiares ao noema que aparecerá duas décadas depois em *A câmara clara*. Barthes nos diz, em *O império dos signos*:

O haicai emagrece até a pura e única designação. *É isso, é assim*, diz o haicai, *é tal*. Ou ainda melhor: *Tal!* Diz ele, com um toque tão instantâneo e curto (sem vibração nem retomada) que a cópula, nele, ainda apareceria demais, como o remorso de uma definição proibida, para sempre afastada. (BARTHES, 2007 p.112).

Tanto o noema “isso foi” de *A câmara clara* quanto a tentativa de definição do haicai como “é isso” de *O império dos signos*, se constituem de uma designação dêitica pelo pronome indefinido (o mesmo nos dois casos) e a conjugação do verbo “ser” no passado (*perfectum*), ou no presente (*infectum*). Simultaneamente, haicai e fotografia se opoiam por uma polarização temporal, onde aquele seria uma designação radicalmente instantânea, que proíbe retomadas, e esta uma exposição que só pode apontar o passado, para a evidência de que “a coisa esteve lá”.

Ao sugerir a imagem de uma fotografia tirada sem a película, Barthes nos permite, porém, intuir que outro recorte do fotográfico é possível, onde este não mais se opõe, mas associa-se ao tempo instantâneo do haicai. Nessa leitura, interessaria mais a compressão temporal presente no disparo do obturador do que a imagem gravada nos sais de prata. Instante tão limítrofe que obriga o autor à abreviação de sua designação até o limite silábico do “Tal!” em sua busca por se colar com o instante efêmero presente.

Nesse deslocamento fica claro o quanto todo o problema decorrente da dobra entre o *perfectum/infectum* que analisamos no capítulo anterior provém, na realidade, de uma priorização da fotografia que flagra, nesta, apenas o que é o seu resultado terminado. Quando priorizamos o gesto do disparo, o demônio fotográfico não existe mais (não há uma imagem a ser lida, afinal), o que passa a importar é a concepção do tempo imperfectivo: não um retrato do passado, nem mesmo a duração cronométrica das frações de segundo da exposição, mas sim o aspecto instantâneo de captura.

É sintomático, portanto, que quando nos voltamos à poesia de Paulo Henriques Britto em busca do gesto, nos afastemos da fotografia. A carga ocidental do demônio fotográfico, enquanto problema de leitura do retrato se mantém nos poemas de Paulo que abordam o fotográfico e quando o poeta problematiza o gesto e o esvaziamento do sujeito inerente ao presente imperfectivo, este se apresenta como um problema do inapreensível, de um instante perseguido e sistematicamente perdido:

IX

Este é o momento exato. Agora.
Outro não vai haver. Aproveita.
À tua frente, a régua, a fruta o relógio

aguardam o gesto. Que não vem.
Não há nada aqui que se explique
é só pegar, antes que vá embora.

Hein? Algo ou alguém te chama?

Não. Só a geladeira tendo um chilique

Pronto. O momento já passou.
Levanta da cadeira. Vai pra cama.

(BRITTO, 2003 p.65)

O sonetinho de Paulo Henriques Britto parece buscar precisamente a mesma concepção gestual do tempo que Barthes apontava no haikai. As marcas de sua inapreensão, constatada por uma voz que sempre retorna, como que atestando apenas pelo “isso foi” e nunca um “isso é”, mostram precisamente o quanto o problema se dá num paradoxo do “como narrar” uma experiência de esvaziamento. O paradigma cronológico permanece, assim, nos limites anterior e posterior ao gesto – o que pode ser lido na presença da régua e do relógio envolvendo a fruta, imagem de amadurecimento recorrente na analogia com o tempo enquanto gesto – e não permite a narração do que é uma experiência limítrofe do “Tal!”.

O gesto é lido em negativo, isto é, a partir da reincidência de dois dos seus limites que atestam pela sua ausência: a antecipação – “aguardam o gesto” e “antes que vá embora” – e o comentário – “não há nada aqui que se explique” e “pronto. O momento passou” –, instâncias ainda ligadas à centralidade do sujeito e da intencionalidade. Cabe ressaltar que também Barthes resalta a incompatibilidade do presente imperfectivo com a lógica da explicação, quando diz que o haikai “entra naquela suspensão de sentido que, para nós, é a coisa mais estranha, pois torna impossível o exercício mais corrente de nossa fala, que é o comentário” (BARTHES, 2000 p.110).

Trata-se, portanto, de uma concepção do tempo limítrofe que se liga com a “suspensão de sentido” e, por extensão, da suspensão de tempo enquanto sentido cronológico constituído. O poema de Paulo pode, portanto, ser lido como um sistemático retorno da voz conferindo sentido a uma experiência que depende da sua suspensão.

Essa natureza paradoxal da suspensão do sentido – ou da experiência do “nada” – é abordada ainda por Hans Gumbrecht em

seu artigo “Martin Heidegger and His Japanese Interlocutors: About a Limit of Western Metaphysics” (GUMBRECHT, 2000). O autor articula alguns dos mesmos elementos que viemos abordando até aqui, e nos oferece um diálogo interessante com a poesia de Paulo Henriques Britto.

Gumbrecht ressalta – também em franco diálogo com o haicai japonês – o quanto o núcleo do problema do gesto para o sujeito ocidental é a dificuldade de experienciar o nada enquanto suspensão da “produção de sentido” característica do pensamento ainda ligado à tradição metafísica:

Se experienciar alguma coisa pressupõe a possibilidade de perceber essa coisa como distinta das outras, então experienciar o nada deve ser a simultaneidade paradoxal de experienciar como indistinta alguma coisa que, por ser “alguma coisa” precisa estar distinta das outras (GUMBRECHT, 2000 p.86-87) [tradução nossa]¹.

A deliberada reincidência de comentários e antecipações do poema de Paulo Henriques Britto repetem, portanto, o próprio instante no qual o gesto se perde: o do reconhecimento de um sentido para o instante. Ou, nas palavras de Gumbrecht “Assim que a forma e a presença/ausência estão lá (ou não estão), a impressão de indistinção se perde” (GUMBRECHT, 2000 p.95) [tradução nossa]². Não se trata, portanto, de uma incapacidade de narrar o instante, mas sim, do desnudamento – a partir dos seus limites externos – do que, na atualidade do instante, se torna construção histórica no próprio ato de narrar.

O poema de Paulo pode ser lido, assim, como um sistemático impedimento do tempo imperfectivo por um gesto de leitura por demais acostumado à antecipação e ao comentário. A voz intencional do sujeito se mantém sempre nas bordas do gesto, na incapacidade de experienciar o nada, até a sua desistência final em “levanta da cadeira. Vai pra cama”.

1 No texto original de Gumbrecht: “if ‘experiencing’ something presupposes the possibility of seeing that something as separated from something else, then experiencing nothingness must be the paradoxical simultaneity of experiencing as nonseparated something which, for being ‘something’, needs to be separated from something else.” (GUMBRECHT, 2000 p.86-87)

2 No texto original de Gumbrecht: “As soon as form and presence/absence are ‘there’ (or not-there), the impression of nondistinctness has vanished.” (GUMBRECHT, 2000 p.95)

Fotografia e gesto II: neste ponto, a fotografia

Nosso deslocamento no interior da poesia de Paulo Henriques Britto nos distanciou da fotografia na medida em que – seguindo uma ponte barthesiana – tentamos ler o tempo radical do gesto. Sua experiência limítrofe, atrelada à suspensão do sentido nos colocou em uma espécie de limbo paradoxal do “como experienciar”. Para nos voltarmos, agora, à presença da fotografia na poesia de Caio Meira, curiosamente trilharemos uma espécie de caminho inverso.

Longe de ser fortuita, essa inversão decorre de um problema facilmente mapeável: a poesia de Caio se afasta de tudo que comumente se associa a fotografia: sua obra – com raríssimas exceções – não parece mediada por uma visualidade cinematográfica – não encontramos indícios de um enquadramento ou de uma noção de “olhar guiado” –, e Caio parece, de fato, se afastar de qualquer insistência visual em suas imagens. Não encontramos tampouco, nenhuma dedicação temática (ou leitura) da fotografia, e a própria palavra “fotografia” só aparece – de relance – no corpo de dois poemas de toda a sua obra.

Contudo, a fotografia torna-se um problema na medida em que nomeia toda uma sessão de poemas de *Romance* (2013), último livro de Caio. Trata-se, portanto, de uma inversão operada em dois níveis: primeiramente no sentido cronológico, de forma que retornaremos à poesia anterior a *Romance*, nos detendo em alguns aspectos que serão relevantes para, posteriormente, lermos o bloco específico “entre outros: fotografias”. E num segundo sentido, porque, ao contrário de nossa trajetória na poesia de Paulo Henriques Britto, é a partir de algumas noções que se ligam com o gesto que poderemos melhor delimitar qual o recorte fotográfico Caio está buscando no bloco central de seu livro mais recente.

Em nosso retorno, cabe destacarmos inicialmente uma recorrência na poesia de Caio da imagem do ponto. Este aparece em diversos poemas em seus primeiros livros como um recurso dêitico – “em algum ponto do mundo”, “o ponto em que tudo se entrelaça” –, e ocasionalmente em sua noção geométrica. É em “Física experimental (ou um bilhete suicida)”, que cremos, porém, que encontramos uma chave de leitura para importância e para a recorrência dessa imagem:

Física experimental (ou um bilhete suicida)

pela escuridão, no acaso de um ponto em meio
à claridade elétrica da página,
infinitas vidas podem passar: retas, cortes, a
sentença derradeira,
ou o grito espatifado ao cair do sexto andar,
sorvedouro dos mundos possíveis na tangência da
palavra morte,

nos alicerces do corpo, o sismo interior,
a mão desgovernada sondando cada vertigem, cada
tentação,
e tudo o que ficou ileso entre as funções orgânicas,
na maquinaria arraigada do fôlego,
sintaxe do motim, à proa do vácuo absoluto,

percorrer o limite da implosão,
em busca da fração de quietude comprimida nas
costelas,
o múltiplo incomum, vetor do empuxo onde
me deito,
desmesura encorpendo o vazio, rarefação do
instante em movimento

(MEIRA, 1998 p.31)

O poema constrói-se pela sucessão de imagens oblíquas, possibilidades que atravessam um mesmo instante e se sobrepõem sem constituir um sentido linear. Caio lança mão da concepção geométrica do ponto, enquanto interseção de infinitas retas, para situar a “mão desgovernada” da escrita percorrendo “o limite da implosão” na medida em que se aproxima, cada vez mais, da noção adimensional do ponto, interseção de infinitos cortes de sentido ou mundos possíveis.

O ponto é tomado, assim, como uma imagem geométrica para a suspensão do sentido enquanto estrutura linear. É interessante ressaltar que a própria definição da reta pela geometria é enquanto uma projeção “unidimensional” de infinitos pontos, de forma que quanto mais Caio reincide na sobreposição dos sentidos, está chamando a atenção para a suspensão “adimensional” – própria ao “sorvedouro de mundos possíveis” – que é irredutível à estrutura dimensional da reta.

É possível ainda lermos o mesmo contraste temporal-fotográfico que identificamos em Barthes e Agamben nessa contraposição geométrica da poesia de Caio. A associação do tempo cronológico como uma projeção linear é já tradicional no pensamento ocidental, conforme expõe Jacques Derrida em *Gramatologia*, mostrando como a reta foi tomada como modelo para pensar a linguagem, o tempo e a história.

Derrida ressalta o quanto se trata, antes de tudo, de uma “redução da história” (DERRIDA, 2013 p.106) ao seu desenrolar linear da presença, e como essa concepção “não prescinde deste conceito vulgar e mundano da temporalidade (homogênea, dominada pela forma do agora e pelo ideal do movimento contínuo, reto ou circular)” (DERRIDA, 2013 p. 107).

A priorização do ponto aproxima nossa leitura de Caio de imagens afins ao que anteriormente identificamos como o gesto imperfectivo. Alguns dos mesmos elementos que encontramos nas imagens de Barthes a respeito do haicai retornam nessa recusa do tempo “vulgar e mundano” da cronologia – que se articularia ainda com a dobra *infectum/perfectum* – e aproximam a poesia de Caio da “rarefação do instante”. Mesmo a noção de um “limite da implosão” se articula com a suspensão da “produção de sentido” abordada por Gumbrecht: ao contrário da reiteração do comentário, Caio reincide na impossibilidade de comentar através de imagens como “o que fica ileso entre as funções orgânicas”, “o vácuo absoluto” ou a “fração de quietude”.

Finalmente, o ponto se relaciona ainda com o conceito barthesiano de *punctum*, não apenas em sua recorrente definição pela compressão – “ao mesmo tempo curta e ativa, encolhida como uma fera” (BARTHES, 1984 p.77) – mas enquanto elemento que se opõe aos dados culturais, contextuais e históricos – diríamos ainda, ao cegamento frente às luzes do século – associados ao *studium*, aspecto que “remete sempre a uma informação clássica” (BARTHES, 1984 p.45).

Se agora nos voltarmos aos poemas de “Entre outros: fotografias” – bloco de vinte e três poemas, todos em vozes de personagens alternativos heterogêneos –, perceberemos o quanto a noção de pontualidade se mantém como uma das poucas imagens comuns, principalmente em construções dêiticas como “a partir deste ponto”, “nesse instante”, “a partir de agora” etc. Essas reincidências nos permitem associar o caráter dêitico ao geométrico, na medida em que antecipam uma guinada de sentido, apontam para ela, mas se encerram antes de seu comentário:

III

Choro alto no banheiro do cinema. Tento esconder
meu rosto entre as mãos. Não foi o filme que me
comoveu a esse ponto. São muitas salas, mas nenhuma
cena me faz lembrar de pessoas ou momentos

perdidos. É apenas mais um desses instantes
inexplicáveis de explosão que antecedem qualquer
transição, tão dolorosa quanto inesperada.
(MEIRA, 2013 p.31)

A leitura de “entre outros: fotografias”, a partir das noções geométricas que levantamos em “física experimental (ou um bilhete suicida)”, se abre ainda em duas possibilidades (ou dois estratos de análise): por um lado, o bloco inteiro de poemas se constitui de vozes transversais, vidas possíveis que se entrecruzam sem a possibilidade de constituição de uma linearidade de sentido. Os fragmentos, em sua heterogeneidade e pluralidade, não se prestam a um alinhamento tenso de qualquer natureza, justamente porque o ponto em que se entrecruzam é o ponto propriamente dito, em sua suspensão da linearidade. Não há, assim, um sentido construído pelo bloco, a tensão é mantida sem resolução.

Numa segunda possibilidade de leitura (ou numa mesma leitura num nível interior aos poemas) o ponto reaparece no corpo dos fragmentos, como reincidências dêiticas de referência ao instantâneo da cena, quase sempre antecipando uma guinada – das mais diversas naturezas – para a qual um sentido ainda não foi construído, ou ainda, para a qual ainda não é possível um comentário.

A priorização da fotografia na poesia de Caio não passa assim pela visualidade das cenas ou pelo problema de leitura instaurado pela paralização do instante, mas sim pela noção do tempo enquanto gesto de uma fotografia tirada sem filme. Quando Caio nomeia seu bloco de poemas como “entre outros: fotografias”, o fotográfico se situa aí – dentro de uma leitura barthesiana – enquanto uma fotografia só *punctum*, motivo provável pelo qual os elementos visuais e contextuais sejam tão heterogêneos, *flashes* que servem apenas enquanto um segundo plano ocasionalmente descrito pela voz que reitera o instante pontual:

XXII

Se eu pisar mais fundo no acelerador, nada vai correr
mais rápido em minha vida. Cada coisa continuará
com a sua própria pressa, ou paciência inesperada.
Acidentes têm engrenagens que trabalham
furtivamente, tanto à noite quanto à luz do
dia. E a música no toca-fitas canta o instante
exato em que vivo, no meu país, na minha guerra.
Dentro do turbilhão, enquanto faço a curva
do mourisco, ouço subitamente a voz rouca
de Jeanne Moreau: nada me deslumbrou.
(MEIRA, 2013 p.50)

Caio esbarra, assim como Paulo Henriques Britto, no paradoxo inerente à experiência do gesto como suspensão de uma construção linear do sentido, com a diferença que, enquanto este evidencia o caráter paradoxal a partir da reincidência do comentário *a posteriori*, aquele parece se manter no limite anterior do gesto, sobrepondo diversas imagens em sua tensão que antecede o disparo do obturador. Cabe ressaltar ainda que essa antecipação só se dá enquanto uma aproximação para com o instante que traz, ao mesmo tempo, a aporia do indizível. “o instante exato em que vivo” que nunca pode ser narrado além de sua presentificação extrema, pois, no momento em que ele passa a ser descrito enquanto *studium*, se constitui num sentido amplo, dimensional. Vale, nesse sentido, retomarmos Gumbrecht uma última vez:

A possibilidade de experiência humana é limitada ao mundo estruturado, interpretado e significante; portanto a única possibilidade de “experienciar” o nada/Sein é, necessariamente, uma experiência limítrofe. É necessariamente a experiência do instante, do momento no qual a indistinção do Sein –quase – “cruza a fronteira” (GUMBRECHT, 2000 p.95) [tradução nossa]³

As revelações

Se em nosso percurso pela poesia de Paulo Henriques Britto e Caio Meira a fotografia apareceu articulando duas principais imagens para a experiência temporal – enquanto leitura ou enquanto gesto –, há ainda uma alternativa de ponto de comunicação entre estas duas instâncias que é precisamente o processo laboratorial pelo qual o gesto é convertido numa imagem estática para ser posta à leitura.

A pista para essa interseção pode ser lida no mesmo trecho de Barthes ao qual nos referimos repetidas vezes, segundo o qual a concepção da fotografia enquanto gesto só é possível quando retiramos a película da máquina, ação que torna a revelação impossível. Se o gesto se mostra como uma impossibilidade do comentário, da reincidência perfectiva, o processo da revelação aparece como o oposto, isto é, como a atividade de comentário puro, de reincidência através de um trabalho

³ No texto original de Gumbrecht: “the possibility of human experience is limited to the structured, interpreted, meaningful world, then the only possibility of ‘experiencing’ nothingness/Sein must indeed be a limit experience. It must be the experience of the moment, of the event in which the nondistinctness of Sein—almost —‘crosses the border’” (GUMBRECHT, 2000 p.95)

detido, demorado, sujeito aos mais diversos retoques. Se a questão central, proposta por Gumbrecht para o gesto era “como experienciar o vazio”, no laboratório fotográfico o problema parece ser o oposto: “como dar sentido ao negativo”. Se o gesto busca ainda se aproximar de uma não-intencionalidade, a revelação, ao contrário, envolve uma série de escolhas: reagentes usados, máscaras produzidas, contraste pretendido, etc. todos juízos – cabe lembrar que Gumbrecht aponta o quanto a experiência do vazio é limítrofe porque desvanece no instante em que o juízo aparece – que definirão um mesmo resultado final, uma imagem imóvel.

Se a tomarmos fora de sua acepção estritamente fotográfica, a revelação nos traz o sentido de desvelamento, de mostrar-se, derivado do radical latino *revelatio*, que possui ainda uma importância central na cultura ocidental na medida em que traduz o nome do livro final do cânon bíblico: o Apocalipse. A permanência problemática do vocábulo “apocalipse” em sua forma grega, absorvida pelas línguas latinas, ao invés de sua tradução pelo *revelatio*, acaba produzindo um radical autônomo que passa a designar uma grande catástrofe ou o fim do mundo (HOUAISS, 2007), e se afasta de sua noção de revelação em sua aparição bíblica. Tal questão é abordada por Derrida em *De um tom apocalíptico adotado há pouco em Filosofia* (DERRIDA, 1997), onde o autor amplia a noção do apocalíptico como inerente à estrutura da filosofia ocidental – ou da metafísica da presença –, sempre buscando anunciar um novo fim que confira sentido a experiência anterior. É apocalíptico, portanto, o próprio movimento de historicização linear – diríamos ainda “vulgar e mundana” –, que vai sempre ler, no presente, um sentido que suplanta os falsos sentidos anteriores:

Quem adopta o tom apocalíptico vem dar-nos um sentido, de outro modo, vem dizer-nos alguma coisa. O quê? A verdade, com certeza, e quer dizer-vos que a revela, o tom é revelador de algum desvelamento em curso [...] Não apenas a verdade como verdade revelada de um segredo sobre o fim ou do segredo do fim. A própria verdade é o fim, lugar de destino, e que a verdade se desvela a ela própria é o advento do fim. A verdade é o fim e a instância do Juízo Final. A estrutura da verdade será aqui apocalíptica. (DERRIDA, 1997 p.51)

Ao tomarmos a definição de apocalipse (ou revelação) como uma estrutura ou como “a própria voz” (DERRIDA, 1997, p.44) da tradição metafísica ocidental, sempre reatualizando seu próprio

fim, e a associarmos com a revelação fotográfica, abrem-se diversas novas possibilidades de leitura que não nos cabe tentar esgotar nesse espaço. Pretendemos, antes, ressaltar duas dessas alternativas que se articulam mais diretamente com a reflexão que desenvolvemos nos capítulos centrais de nosso estudo: primeiramente associando o aspecto demoníaco da fotografia com a natureza apocalíptica de sua revelação, e em seguida, tecendo um paralelo entre o que identificamos enquanto tentativa de fuga da “produção de sentido” numa aproximação para com o gesto, e uma fuga da “estrutura de verdade” apocalíptica apontada por Derrida.

O pareamento entre a revelação e o apocalipse nos permite abordar o problema do demônio fotográfico por um novo viés, associando a imobilidade da imagem (o *perfectum*) como uma decorrência apocalíptica por excelência. Ao mesmo tempo em que a forma estática é produzida especificamente pelo processo de revelação o problema de sua imobilidade se dá como uma perenidade divina própria ao “juízo final”. O noema barthesiano “isso foi”, torna-se problemático, nesse sentido, não apenas por articular sempre um tempo *perfectum*, mas porque atesta, “incontestavelmente” por esse tempo, trata-se de uma palavra final, um sentido consolidado, que possibilita relermos a frase de Barthes “se a fotografia se torna então horrível, é porque ela ‘certifica’, se assim podemos dizer, que o cadáver está vivo” (BARTHES, 1984 p.118) [grifo nosso] de uma nova maneira, na qual o demônio fotográfico se sustenta pela incontestabilidade de seu discurso.

Quanto a nossa leitura da fotografia enquanto gesto, podemos associá-la a uma espécie de recusa do paradigma apocalíptico da verdade revelada – ou de um sentido histórico, para nos situarmos num entrecruzamento entre Gumbrecht e Agamben. A suspensão do comentário, mantendo o gesto “tenso” é uma forma, portanto, de afastamento da autoridade “divina” do discurso que confere sentido ao instante.

Podemos ler essa alternativa no fragmento VII de “entre outros fotografias” de Caio Meira, onde encontramos uma possibilidade – uma entre várias, cabe ressaltar – de confissão de um narrador que articula a pluralidade dos discursos que compõem o bloco de poemas como “vozes que não me dizem respeito”:

VII.

Estou há quase dois anos em silêncio. Escuto e pronuncio vozes que não me dizem respeito. Essa mudez estomacal comprime minhas entranhas e se transforma no som mais franco que pode emitir meu corpo. Para tentar ser mais genuíno, e ao mesmo tempo interromper um circuito de dependências, passo a tesoura nos cartões de crédito, ando a esmo pelo bairro, me deito de costas no chão duro. Intimamente, porém, sei que não sou senão mais um espectador dessa agonia sem nenhum deus.

(MEIRA, 2013 p.35)

Novamente, Caio parece aproximar a sobreposição de vozes e sentidos transversais de um centro mudo – “essa mudez estomacal” – que abole a construção dos sentidos lineares. O desfecho do poema traz, nesse sentido, uma declarada abdicação do paradigma apocalíptico da palavra, mantendo a construção do sentido invalidada pela constatação da parcialidade inerente a todo “espectador”. Finalmente, podemos ainda ler a mesma abdicação a um discurso “divino” e apocalíptico no poema “Revelação” de Paulo Henriques Britto:

Revelação

A verdadeira lei da matéria
 não está na forma ou no peso,
 não esta estampada sem pudor
 na face devassada da coisa,
 porém na mão que molda,
 no olho que inventa,
 na distancia desmedida
 entre a pele a medula,
 lá onde só o verdadeiro materialista
 se aventura

(BRITTO, 2014, p.52)

Diferentemente do sonetinho que analisamos em nosso segundo capítulo, no qual Paulo se coloca numa espécie de busca frustrada pelo gesto, aqui o poeta desloca a produção de sentido para operá-lo sobre a coisa, para “o olho que inventa” ou para “a mão que molda”, dissociando a revelação de uma escavação pela essência ou sentido interior da coisa, e aproximando-a da “produção de sentido” tal qual concebida por Gumbrecht.

Lermos “Revelação” em diálogo com o fragmento VII de “entre outros: fotografias” nos permite ainda um alinhamento final entre o apocalíptico, o fotográfico e o temporal. Paulo Henriques Britto abdica,

no poema, da palavra apocalíptica, recusando a luz direta da “face devassada”, e mantendo a atenção na zona escura, isso é, na desmesura “entre a pele e a medula” – cabe ressaltar a semelhança com a “mudez estomacal comprime minhas entranhas” de Caio –, não para que um novo sentido se “revele”, mas para manter a própria possibilidade da “produção de sentido” em suspensão.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Mínima Lírica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*. Trad. Carlos Leone. Lisboa: Veja, 1997.

ERBER, Laura 2013 “O demônio da possibilidade”. In. *Revista Celeuma*, n. 3, dez. 2013. Disponível em: <http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/o-dem%C3%B4nio-da-possibilidade#sthash.uE1fCVop.dpuf>. Acesso em 17 de julho de 2014.

FARIA, Ernesto. *Gramática superior do latim*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958

_____. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: FAE, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich “Martin Heidegger and His Japanese Interlocutors: About a Limit of Western Metaphysics”. In: *Diacritics*, v. 30, n. 4, 2000, p. 83-101. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/dia/summary/v030/30.4gumbrecht.html>

HEIDEGGER, Martin *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOUAISS A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MEIRA, Caio. *Corpo Solo*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

_____. *Romance*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

MUNIZ, Liebert de Abreu “Aspectos do verbo depoente para o ensino do Latim e do Português”. In: *Entrepalavras*, ano 2, v.2, n.1, p. 87-96, jan./jul. 2012. Disponível em: <http://www.entrepalavras.ufc.br/revista/index.php/Revista/article/download/192/202>