

PODE UM POEMA SE SUSTENTAR? DA UNIDADE AO MÚLTIPLA NA POESIA

Bruno Domingues Machado*

 <https://orcid.org/0009-0009-4988-4250>

Como citar este artigo: MACHADO, B. D. Pode um poema se sustentar? Da unidade ao múltiplo na poesia. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-11, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT16636>

Submissão: 18 de novembro de 2023. **Aceite:** 3 de abril de 2024.

Resumo: Este artigo pretende mostrar como a suposta unidade de um poema introduz nele uma descontinuidade que o impede de se fechar na condição de uno. Pretende, também, demonstrar uma condição na qual a desfragmentação e o rearranjo consistem no que há de mais íntimo para um poema. Por fim, visa tomar como base um campo de relações no qual a existência de poemas, no plural, se imponha sobre as unidades de leitura com que os tratamos (além de poema, livro, autor, época...).

Palavras-chave: Poema. Versos. Unidade de leitura. Derrida. Aristóteles.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: bruno1983@gmail.com



Este artigo está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional

A ILUSÃO DA UNIDADE ORGÂNICA DO POEMA

Parece ponto pacífico entre nós, leitores ou comentadores de poesia, a ideia de que um poema que existe no mundo *tem lugar* – em livro, voz, memória ou ouvido. Do século XX para cá, parece ponto pacífico também a ideia de que, tendo lugar, um poema tem um *corpo*. Ou forma um *corpus*, impresso ou sonoro. E isso, por sua vez, implicaria que versos também têm um corpo. Nesse sentido, seria difícil até mesmo dizer “os versos do poema”, “um poema e seus versos”, como se fossem duas coisas distintas. Seus versos nem sequer seriam partes, linhas de uma coluna de linhas. Eles comporiam o todo de forma indecomponível. Em movimento, ou organicamente, haveria uma só extensão e duração: estariam inscritos em algo que os destitui da unidade que teriam se aparecessem isoladamente.

Fisicamente, a organicidade de um poema se deveria ao fato de que, nele, uma vez acabado, tudo se encadearia necessariamente. A primeira sílaba se conecta à segunda, e esta, à terceira. O primeiro sintagma se conecta ao segundo, e este, ao terceiro. O primeiro verso se conecta ao segundo. E assim sucessivamente: até que a última sílaba, do último verso, nos confirmasse a ideia que nos acompanha, pacificamente, quando lemos ou comentamos um poema. De um em um o poema vai se fechando, suturando sem marcas sua integridade.

No entanto, cabe perguntar, de forma quase desavisada, se as coisas se dariam realmente assim. Se na mecânica que confere ao poema a condição de unidade orgânica – ou se na lógica atomista que o transforma na realidade de base da poesia – não haveria algo que desfaria a sua unidade. Esse é o ponto, começando com um breve exercício lógico, que eu gostaria de abordar neste artigo.

Vejamos. Se o primeiro verso se conecta ao segundo, e este, ao terceiro, e o poema progride assim, temos de início uma consequência estranha: o segundo verso se conecta *simultaneamente* ao primeiro e ao terceiro. No encadeamento sucessivo se esconderia uma relação simultânea, que faria o poema retroceder enquanto avança. O encadeamento por vizinhança acaba conectando não só para a frente (do segundo para o terceiro), como para trás (do segundo para o primeiro). Mas, assim, não apenas os vizinhos se conectariam, como também aqueles que não fazem vizinhança entre si. Porque, se o primeiro se conecta necessariamente ao segundo, e este, ao terceiro, isso quer dizer que, nisso, o primeiro também se conecta ao terceiro. E se estendermos o raciocínio aos outros versos, o encadeamento sucessivo da articulação se desfaz: todos se ligam um a um. O poema vai articulando os versos mais distantes como se fossem vizinhos, como se se continuassem.

A ordem, vista assim, se torna acidental. Possui, por isso, a potência de qualquer ordem. Como se a cabeça pudesse vir no lugar do joelho e o tornozelo pudesse vir no lugar da orelha. Cada releitura, em vez de corroborar a ordem de impressão, reafirmaria a desordem de acontecimento. Na releitura, o primeiro verso já não é o primeiro, mas o primeiro depois do último (que se torna o penúltimo). Assim, qualquer verso do poema pode se insurgir na leitura do primeiro, do segundo ou de outro. Os versos deslizam, trocam sub-repticiamente de lugar. Não há mais marcha, um-dois, um-dois, há roda de *punk rock*, há marchinha, bem no momento do *vou beijar-te agora, não me leve a mal, hoje é Carnaval*. A sucessão a mais simples e irreversível dita a lei das trocas e da reversibilidade.

A indivisibilidade de um espaço acirra ainda mais a liberdade vérsica que se dá dentro do poema. Com ele arrastando consigo os seus lastros, o segundo verso chega até o terceiro, este chega até o quarto, e ambos chegam ao quinto, como um só (mesclados como passado imediato). E os cinco primeiros, no sexto, chegam com uma descarga – enquanto os próximos oito se condensam silenciosamente no sexto (mesclados como porvir iminente). Eles fazem parte de uma mesma duração ou espaço que, conforme avança, se modifica, no presente, no passado e no futuro. Presente assombrado, futuro antecipado, obsessivo ou vidente, um verso se comunica com todos os outros de seu corpo.

Da mesma forma, a mecânica torna-se quase ilocalizável: um ponto específico no meio do segundo verso pode agir ou sofrer o efeito de um ponto do fim do 23º. Nas interações dos versos, há um crescimento exponencial de ações e reações, que são responsáveis por alterar o poema a cada vez que ele acontece. Nem sempre é fácil dizer que “versos e poema são uma coisa só”: mesmo as partes mais constituintes resguardam uma diferença em relação àquilo que constituem. O poema já está desde o primeiro verso, mas só chega no fim. Enquanto isso, há brechas, há descompasso. E é por isso que os versos, que transitam dentro do corpo que os ordena, um dia ainda vão dar cabo dele.

A POTÊNCIA DA DESCONTINUIDADE E DA FRAGMENTAÇÃO

O princípio de continuidade implica um princípio de descontinuidade do verso em relação ao todo: o corte que o fim do verso opera no fluxo do poema não é superficial. Ele se fecha rápido, na ordem da leitura, ele sutura rapidamente o corpo. Mas é justamente na ordem da leitura que ele vem à luz e ao presente, com força própria e autonomia. Não há garantia de que o corte cicatrize, que a cicatriz desapareça como se não tivesse existido. Mais: insubmisso ao todo, o seu corte nunca só articula, ele também sempre amputa. Todo verso carrega consigo a potência de início e fim. O abismo não espera o *enjambement* para assombrar. Nem cesura para acontecer: o primeiro fonema ou grafema já porta em si, na sua diferença para o seguinte, um abismo que o desvincula inteiramente da palavra de que faz parte, da linha sonora, do poema e de si.

O poema é contínuo, a fala é contínua. Mas ela dobra e redobra a língua. Abre e fecha a boca. Contraí e distende os músculos da garganta, inicia e termina um grafema em voz baixa: não há como esses cortes articulatórios não trazerem consigo uma descontinuidade radical apesar da continuação empírica. Nenhuma garantia de que o verso seguinte continue sintática, sintagmática, rítmica e pragmaticamente o anterior. Nenhuma garantia de que ainda haja verso depois de um verso. E o abismo não se aplaca nem se ameniza no *fato* de que há, sim, verso seguinte, impresso milhares de vezes em milhares de livros. O fato não anula a *potência* de não haver nenhuma vinculação entre dois versos, mesmo contíguos. O espaço pode ser indivisível. Mas há sempre espaços em um espaço, sempre quase mundos completamente distintos a milímetros de distância. Raízes, solo, insetos, minhocas, bactérias, elétrons, e alguns centímetros cúbicos.

Sem ordem necessária, os versos evidentemente podem se soltar. Eles não se submetem aos poemas que eles constituem. Aristóteles talvez tenha sido um dos primeiros a ressaltar a condição discreta e descontínua do discurso. Ao se realizarem em sucessão, uma parte dando lugar à outra, as partes do discurso “se diluem, de modo que, se deixam de ser, não ocupam nem posição, nem lugar”

(5b; 2018, p. 133). “Como, pergunta Aristóteles, se poderia afirmar que o não durável tem uma posição?” (5a; 2018, p. 133). Uma vez realizadas, as partes do discurso perdem ser e lugar, deixam de integrar o todo de que fazem parte. Mas não caem em um nada irrecuperável. Elas insistem na parte atual, mudando de lugar, se tornando imediatamente anteriores ou posteriores a ela, ou exatamente simultâneas. Da mesma forma, uma vez que a parte anterior do discurso perdeu lugar – e uma vez que a parte seguinte do discurso não tem lugar ainda –, não há nenhuma garantia de continuidade para ele. O discurso continua com a sua descontinuidade.

O discurso, a cada vez, se desprende. Cada parte sua se emancipa quando vem a ser, se desvincula, se furtá ao todo. Aparentemente muito mais móvel do que a disposição das coisas físicas no espaço físico, o espaço da linguagem não atende à lei da gravidade. Ele pode se deslocar sem quebra de lei e como se não houvesse extensão. Pode-se argumentar, contra Aristóteles, que essa perda de ser, de lugar, e esse deslocamento livre só funcionam para o meio instável, fúgido, incapaz de ser detido ou retido, da linguagem falada. A escrita funcionaria como uma certidão ou disco rígido que tornaria impossíveis a fuga e a reordenação. Mas a deposição do poema em uma memória infalivelmente gráfica não pode dar a ele o que ele nunca terá, isto é, a modorra dos corpos físicos submetidos às leis da física e da química. A retenção no papel dá ao poema a possibilidade de ele ser deposto em papel de novo, e de novo. E isso provoca a possibilidade de ele se entranhar em outros corpos: dá a uma enunciação sem peso nem extensão a superfície sem gravidade e sem lei do papel em branco. Nele, os versos ganham a garantia de que podem ser remexidos sem o risco de perderem para sempre a sua primeira ordem. O papel incentiva, torna isso uma necessidade. Torna a citação o primeiro tropo da linguagem.

Sem o papel e a escrita, tínhamos rapsodos capazes de decorar tragédias e poemas épicos (mas alterando-os quando necessário, conforme à cidade onde os performavam). Tínhamos sábios capazes de citar de cor longas passagens de outros sábios (mas quando não cedendo à tentação de inocular algo de seu na fala do outro?). Tínhamos oradores capazes de mencionar passagens inteiras da poesia grega (sob que garantia de autenticidade, não se sabe...). Com o papel, temos a radicalização da possibilidade do recorte e da desfragmentação dos antes orgânicos corpos discursivos.

Seria praticamente impossível abrir qualquer livro sobre poesia, de qualquer momento da história, e não encontrar pelo menos uma citação de poema ou tragédia desfragmentados. O inventário desse fluxo migratório seria longo. Aristóteles, por exemplo, na *Poética*, cita, nas primeiras páginas (1454b), uma curta oração extraída de uma tragédia hoje perdida, de autor desconhecido: “a lança que tinham os filhos da terra”. Logo depois, em 1455a, extrai um trecho de três linhas da tragédia *As coéforas*: “Alguém parecido com Electra chegou, ninguém é parecido com ela a não ser Orestes, logo foi Orestes que chegou”. Em 1457b, duas curtas extrações de Homero, uma da *Odisseia*, “o meu barco parou”, outra da *Ilíada*, “certamente Ulisses praticou dez mil nobres ações”.

Já Longino (1997, p. 73), logo nas primeiras páginas de *O sublime*, traz cinco versos do fragmento 281 de uma tragédia de Ésquilo: “[...] e que eles retenham a grande luz da lareira./Pois, se vejo um só guardião do lar,/introduzirei a torrente de uma espiral de fogo;/incendiarei a casa e reduzi-la-ei a carvão./Mas eu ainda não gritei meu canto de raça”. Depois, na mesma página, traz frases de

Górgias, “os abutres, tumbas vivas”; uma de Sófocles, “soprando em pequenas flautinhas, mas sem a correia”; três linhas de Cecílio (“tomou a Ásia inteira em menos anos do que Isócrates precisou para escrever o *Panegírico* sobre a guerra contra os persas”); três linhas de Terenciano (“Foi porque ele se mostrou ímpio para com Zeus e Héracles; sim, por essa razão Dion e Heraclides o despojaram da tirania”) (1997, p. 73-74). Depois Xenofante, depois...

E toda essa desfragmentação poderia seguir por praticamente qualquer texto, de qualquer momento da história. Se abrissemos códices da Idade Média, nós a encontrariam. Se abrissemos livros do século XIX, lá elas estariam. Se recorresssemos a certos gêneros de “livros” e compilações muito comuns em outros séculos, como os chamados *morceaux choisis*, os *esprits*, os *librillo de memorias*, não encontrariam senão desfragmentações. No mesmo sentido, Roger Chartier (2014) fala de como, no surgimento da imprensa, a fragmentação intrínseca de um texto se deixava ver nas técnicas de composição. Nestas, “os livros, ou pelo menos certos livros, [podiam] ser compostos não segundo a ordem do texto [...], mas por *formes*” (2014, p. 41). Agrupavam-se os tipos para todas as páginas, que deveriam ser reunidas num único quadro de madeira (*forme*), de modo a serem impressas no mesmo lado da folha. Assim, ele segue, “para um livro publicado em quarto, no qual cada caderno era formado de duas folhas impressas, uma *forme* continha as páginas 1, 4, 13 e 16”, uma ao lado da outra, como se a sua sequência fosse essa na disposição original (Chartier, 2014, p. 41).

A filologia, por sua vez, não extrai da desfragmentação uma de suas ocupações mais instigantes, a de restituir os versos perdidos a seus (supostos) lugares de origem, tentando restaurar a ordem em um mundo do caos das desfragmentações? Como, entre muitos outros, o caso de um filólogo chamado David Butterfield (2009). Seguindo a esteira de outros filólogos, como Riese, Pfeifer, Traube, Vollmer e Manitius, ele empreendeu a tarefa de descobrir o lugar de “origem” de versos desconhecidos compilados em um florilégio latino de 220 versos. Este havia tido, entre a sua primeira edição moderna, em 1872, e a sua última, em 1911, descobertas as origens de 211 versos. Faltavam apenas nove – que Butterfield (2009), em uma revista de filologia dinamarquesa no ano de 2003, terminou por descobrir. Mil e cem anos de idas e vindas de versos até que finalmente os corpos de origem fossem recuperados.

Para voltarmos à esfera das desfragmentações-citações e trazermos um caso mais recente, Derrida não cansa de operar recortes com os trechos que traz para os seus textos, de forma programática, e muito mais radical. Especialmente quando, em seu livro *Schibboleth*, de 1986, o objeto desses recortes passa a ser um poeta, Paul Celan. Logo nas primeiras páginas do livro, Derrida comeceia um poema de Celan, chamado “A la pointe acérée”, pelo terceiro e pelo quarto verso, com este cortado pela metade. E ele faz esse recorte sem indicar ao leitor que está fazendo. Após um breve comentário, ele salta para o nono verso (o primeiro da terceira estrofe), e só então, depois de outro breve comentário, apresenta o restante do poema (Derrida, 1986, p. 13-15). Em nenhum momento do livro, Derrida (1986) vai apresentar os dois primeiros versos, e o fragmento entre o quinto e o oitavo. É como se eles simplesmente não existissem na configuração original. Derrida (1986) faz como se o terceiro verso fosse o primeiro, e o buraco no meio, de cinco versos, como se fosse simplesmente um movimento de versura.

Mais de 20 páginas depois, ele traz outro poema, “La contrescarpe”, em que só cita do 20º ao 24º verso (Derrida, 1986, p. 39). Na página 42, ele traz o poema

“In Eins”. Este possui originalmente 18 versos, mas Derrida só apresenta os quatro primeiros. Apenas quatro páginas depois, na 46, ele o retoma, com as duas palavras finais do nono verso, e daí até o 12º verso. Finalmente, na página 47 (não sem incluir nesse último intervalo três versos de outro poema), ele apresenta os seis últimos versos de “In Eins” – sem nunca trazer o que se passa entre o quarto e o nono verso.

Depois, mais para a frente, surge o poema “Hinausgekrönt”, do qual Derrida apresenta apenas os últimos seis versos. A eles se segue um comentário de um parágrafo. Então surge “Es ist alles anders”, poema de mais de 30 versos. Dele, Derrida (1986, p. 53-54) apresenta primeiro os oito versos intermediários e, depois de um parágrafo de comentário, mais dez versos, alguns recortados, desse mesmo poema. Cinco páginas depois, enfim, na página 58, Derrida (1986) traz o poema que dá título a seu livro, “Schibboleth”, apresentando-o do 16º ao 20º verso.

Se nos voltarmos para outros autores e outros trabalhos contemporâneos, quantos versos, extraídos de quantos poemas, de quantos poetas encontrariamos em um livro qualquer sobre poesia? Para não falar das dissertações de mestrado e teses de doutorado, que trariam uma massa colossal de desfragmentações, conjunto de versos amputados, ou pela metade. Um inventário assim seria quase infinito. A ponto de poder afirmar que os trechos, fragmentos e versos têm mais força de fuga e de desvinculação do que força de integração e de composição de todo. Os versos existem, se não mais, tanto quanto para se perderem dos seus corpos de origem, desfazendo-os com eles. É isso o que facilmente se perceberia se nos colocássemos do ponto de vista das relações entre os textos e acompanhássemos as fugas, as migrações e as incorporações dos versos. Dissoluções, desfragmentações, jorros de estilhaços, “terror de te amar”, poema, “num sítio tão frágil como o mundo”.

O CAMPO DE RELAÇÕES E A DISSOLUÇÃO DA UNIDADE

Nenhuma composição terá organicidade, espaço à parte ou mecânica intrínseca – um poema não será. A repetição, palavra por palavra, não terá nenhuma prevalência de ser sobre a sua “repetição” decomposta e desfigurada. Ao menos não enquanto os seus elementos não guardarem posição fixa. Não enquanto puderem se separar da composição com a mesma chance com que podem se juntar a ela.

Um corpo de poema tão facilmente esfacelável não dá nenhuma solidez a si. Não encontra em si a sua carne. Está sempre em vias de perder seus versos, de se arrastar muito bem com apenas alguns deles. As distâncias mais longas estão sempre em vias de se tornarem simples passagens. Diante disso, como os versos separados e levados a outro lugar guardariam ainda alguma memória da unidade que eles teriam tido com os outros de seus primeiros corpos? Como testemunhariam pelos poemas que eles não são mais? Como manteriam o senso de orientação intacto até o caminho de volta? *O que criaria esse suposto direito de prevalência de poemas sempre idênticos a si mesmos – com a mesma quantidade e ordem de versos, com as mesmas letras?* “E agora, José?”, “Estudos para uma bailadora andaluza”, “Mon rêve familier”, “Der Panther”, “Poema sujo”, “Un coup de dés n’abolira jamais le hasard”, “Leaves of grass”, “The red wheelbarrow”, “Schibboleth”: sempre – em todas as suas cópias, em todas as suas reedições –

com a mesma quantidade e ordenação de versos, com as mesmas combinações de letras (aquilo que Nelson Goodman chama de *sameness of spelling* (1969)). Por que responder a esse costume jurídico-editorial com a confirmação da relação obsessiva com a integridade de um *corpus*? Por que essa deferência quase religiosa que só sai do corpo através da alma ou dos significados; que transforma o primeiro corpo no último corpo em vida, imexível em sua fonte, metade versículo bíblico, metade sudário?

O pensamento e a crítica de poesia são também uma cabala. Se, na poesia, podemos dizer que o infinito cabe em um poema mesmo de apenas 14 versos, nele a contagem do infinito não irá além de 14. E o problema não está na matemática, já que ela, faz quase 200 anos, sabe muito bem que um infinito cabe no intervalo de um a dois e que alguns infinitos são maiores do que outros (Georg Cantor, 1955). O problema tampouco passa pela anedota de que o poeta não dominaria aritmética. Parece o contrário: o problema está em que todo crítico e todo poeta sabem muito bem a aritmética básica. O poeta aprendeu desde muito novo a contar de um a dez. Sabe quase de cor a tabuada. Catorze contém o infinito, contém infinitos, cada vez maiores: mas o infinito em hipótese alguma poderá dar um versinho a mais ao poema. $14 = 14$, até os que se gabam não saber matemática sabem disso. O infinito cabe aí, com a condição de que ele não multiplique, não tumultue, não abale os limites demarcatórios do lugar em que coube.

No entanto, essa integridade talvez não passe da consequência de uma lógica atomista – a lógica das unidades. Esta, não podemos nos enganar, implica e executa a lógica das relações com que normalmente pensamos a existência em conjunto de indivíduos. Um poema não se faria *um* apenas pela organicidade de seus versos. Além do caráter entrópico, ele precisaria de algo seu voltado para fora ou em relação com o fora: os limites de seu conjunto marcariam também a sua distinção do ponto de vista externo. Seus limites fariam as vezes de demarcações, que, a um só tempo, impediriam que outros fizessem parte do conjunto, e distinguiriam um conjunto de outros. Um poema, assim, mesmo de um ponto de vista da unidade, nunca existiria sozinho, voltado para si. Ele existe entre outros, milhares de outros, acompanhado mesmo que a distância ou com a separação de muros. A unicidade de um traz consigo a condição de que ele se distinga de cada um dos que já existiram, que existem e que ainda vão existir. A unicidade não pode se separar dessa quantidade infinita, a cada vez mais infinita, dos poemas que um poema não é.

Ela não passaria, por isso, da outra face da demarcação de diferenças potenciais que um poema carrega consigo. Não passaria da face mais estreita dessa potência extrínseca. Um abscesso em uma infinitude. O que quer dizer que um poema está inconsistentemente mais virado para o fora ou para os outros de que ele se distingue do que para o dentro e sua organização interna.

Contudo, essa integração, que torna tão próximos os poemas, torna-os ao mesmo tempo muito afastados, pela distinção identitária a que eles são submetidos do atual e do virtual, do real e do potencial, do dentro e do fora. Mas, já vimos, os versos podem sofrer trocas de posição. Podem se relacionar imediatamente com versos distantes apesar de terem vizinhos de consecução necessária. Podem ser retirados tranquila e naturalmente de seus corpos de origem e ser imiscuídos a corpos teóricos/críticos/ensaísticos. Como versos assim não se relacionariam diretamente com outros poemas, como se fizessem parte deles, ou como se eles fizessem parte de outros? O que recalcaria essas alianças na medida

em que elas não precisam passar por “suas” organicidades? Por que essas comunicações continuariam vinculadas ao corpo do poema, e por que este continuaria limitado a si mesmo e não se envolveria até a fonte com outros?

Se as partes do discurso têm como essência perder o ser e o lugar, o que garantiria o lugar nunca perdido e o ser nunca dispersável de *cada* poema? Por que eles também não teriam um não lugar? Por que as partes de uns não poderiam ser assomadas provisoriamente às partes de outros? (“Provisoriamente”, não porque devam retornar a seus locais de origem, mas porque podem seguir errando e sendo levados até outras partes.) Como um poema não estaria, exatamente como os versos de que são feitos, ampliado ou decrescido, parte de outro poema, que por sua vez seria parte de outro, que seria de outro...?

Como, em suma, ele encontraria unidade se nenhum “a mais” se acrescenta a ele com a capacidade de totalizá-lo e fixá-lo? De onde um poema tiraria essa prevalência de *corpus* senão de uma ideia fixa, impositiva, meramente empíricista, aritmética ou bastante cristã? Dos seus versos? Sinto: eles – e qualquer outra unidade mínima que se queira colocar no lugar – consistem na primeira e na mais radical diferença de um poema para ele mesmo. Eles o destituem de sua unidade. Sem ela, não se pode dar conjunto necessário a eles. Os versos, logo eles, traem o poema. Não há poema que não seja minado de dentro e que não o seja de fora por outros. Sua frágil unidade não resiste às conspirações das versuras. Resultado difuso de relações, um poema vira parte do resultado de relações extrínsecas. Seus versos se colocam *no mesmo nível de relações*, seja com o poema de que fazem parte, seja com outros versos do mesmo livro, seja com outros do mesmo autor, com os de outro autor, de outra época, até de inscrições anônimas.

O mesmo vale para as *performances* orais da poesia grega mélica, trovadoresca ou qualquer outra. A instabilidade de um “texto” por meio de suas diferenças circunstanciais de execução não pode se fechar na unidade estrutural do “hiperpoema” ou da “tradição oral” de que eles fizeram parte (e a que histórica e filologicamente são atribuídos). Não pode remeter a unificações operadas por tema, imagens, *reperformance* ou paródia. Um ciclo épico como o homérico, com toda a sua diferença interna, não se relaciona primariamente apenas com as versões, os acréscimos e os decréscimos do que se supõe ter sido o “ciclo homérico”. Ele se coloca *no mesmo nível de relações*, estabelece relações primárias com canções da mélica grega, com ciclos heroicos e canções de gesta da Idade Média, com canções trovadorescas, com baladas e rondós. E também com poemas escritos de poetas românticos brasileiros, com haicais, com a poesia concreta de Augusto de Campos.

Poemas, canções monódicas, corais, ciclos épicos nunca estão terminados. Não apenas do ponto de vista dos seus sentidos ou do seu ditame, mas também de sua quantidade de versos. Possuindo uma combinação de letras diferente, a reunião de 28 versos – 14 de um poema, 14 de outro – não remete, de direito, a seus supostos lugares de origem. Desde o exato instante em que surgiram no mundo, na cabeça do poeta ou impressos no papel, eles foram compostos em um plano aberto, não homogêneo, não unificável nem totalizável. Catorze versos de um poema composto em 1812 por um poeta na Finlândia se veem desde o princípio acrescentáveis por mais 14, de outro poema composto em 2013 na Venezuela – com todas as diferenças radicais que a recomposição e a interação com novos versos constituintes poderiam fazer.

Quando um poema é visto em relações com outros como se fossem seus (isto é, *do ponto de vista* em que 50 poemas estabelecem relações uns com os outros

ao mesmo tempo), adentramos no âmbito de um campo potencial, no seio do qual cada poema perde a condição de fragmento totalizado. Perde até mesmo a possibilidade de se tornar um objeto parcial com algum resquício da antiga unidade. Resguardam-se as suas individuações, fazem-no apenas porque um não se integra a outro indiferenciadamente, em uma planificação homogênea. Um não compõe com outro senão diferenciando-o, e vice-versa. A integridade e a individualização consistem, na verdade, em um coeficiente de desintegração que cada poema possui.

Não haveria, portanto, um hiperpoema, produzido pelo encontro de poemas. Mas sim um campo no qual estes perdem as suas unidades de tal maneira que não teríamos nada além de flutuações de quase poemas. Um campo potencial de 50 poemas que permite captar o tempo inteiro “produtos” provisórios de múltiplos encontros ao acaso. E que por isso participam de outras flutuações, se fazem e se desfazem.

De maneira que não podemos dizer nem permitir a implicação de que os campos de potencialidades, agora no plural, consistam em uma espécie de unidade segunda em relação à unidade primeira, agora perdida. Como se, para chegar a esses campos, fosse preciso partirmos dos poemas, desfazermos sua garantia unitária e promovermos os encontros. Nem podemos dizer ou permitir a implicação de que os campos de potencialidades formariam uma unidade primeira, da qual os poemas tais como são publicados e lidos viriam à tona, como efeitos provisórios, únicos e individuais. A possibilidade de um poema estabelecer com o interior de outros poemas o mesmo nível de relações que estabeleceria com o seu implica ou traz a consequência de que não há, de um lado, campo potencial e, de outro, a esfera da individualidade de cada poema. Mas sim de que há um “mesmo” campo para o real e o potencial.

No seio do campo potencial, *um poema nem mesmo faz parte de; um poema não é igual a uma parte*. Não constitui um somatório de partes individuais. Não poderíamos dizer nem mesmo que as “partes” de um poema, separáveis umas das outras, vão integrar alguma coisa após a separação. Porque aquilo que entra nesse *fazer parte*, ao deixar de ser remetido a seu conjunto de origem, passa a ser remissível a “partes” oriundas de outros poemas. Torna-se, assim, inteiramente outra coisa, a cada vez outra coisa: adquire distinção e consistência apenas na relação na qual entra.

Consequentemente, a perda de lugar das partes de um poema jamais implicaria que elas, fora dele, se tornam irremediavelmente despedaçadas. Jamais teriam como consequência a sua transformação em um todo amputado e à deriva. Tampouco implicaria ao poema a condição de corpo ausente. É preciso estar fissurado demais pelo negativo para postular isso, que, no fim das contas, tornaria o corpo que falta ainda muito presente. Não. A perda de lugar não ocorre sem uma recuperação imediata de lugar em outros conjuntos discursivos. Solitários, os poemas se amparam, e nesse amparo se reconstituem a cada vez diferentes até a letra. Basta desacreditar o império da unidade, do ser e do atual.

A citação, a análise, os comentários e a recostura em corpo ensaístico marcariam as primeiras incursões fora de seus primeiros corpos. Mas essas incursões, sob essa forma, ainda se mostram muito memoriosas. Agem de forma muito lícita dentro desse horizonte. Por isso, acabam reafirmando, mesmo que virtualmente, lugares de origem. Indicam sempre os caminhos que levam de volta até eles. Trazem-nos como estigmas. E deixam a desfragmentação dos versos

à sua sorte. Na autonomia que eles ganham, devolvem a eles a delimitação exata que os esquadinhava com as delimitações de seus vizinhos e que os impedia de se tornar autônomos.

Quando poemas subsistem no plural, no entanto, não pedem concessão a origens inexistentes. A fatalidade de portar consigo a distinção de cada um não se deixa reduzir à determinação de identidade: portar tudo isso é se articular *desde a fonte* com tudo isso. No reprocessamento de ruínas de Celan que Derrida (1986) faz em *Schibboleth*, chama a atenção algo nesse sentido e que se passa na página 43 da edição francesa. Ali, Derrida (1986) traz a primeira estrofe, de quatro versos, do poema “Die Zahlen”. Após o espaçamento que indica o fim da estrofe e o início da outra, traz mais três versos de “Die Zahlen” (que, originalmente, possui dez). Mas Derrida (1986) promove aí um encontro às escondidas: os três versos que ele apresenta como se fossem a segunda estrofe do poema são, na verdade, três versos de outro poema, chamado “Die Silbe Schmerz” (que possui mais de 30 versos). Aí, nesse momento, Derrida faz mais do que retalhar um poema. Ele opera uma recomposição de retalhos, feita de tal maneira que o conjunto de versos dos dois se afigurem na página como um poema apenas. Derrida não vai muito longe nisso, como poetas que operam um trabalho de simples montagem também não vão. Mas, ainda assim, aí Derrida começa a entrar nos mundos clandestinos, profanos e insubmissos da poesia. Mundos em que versos estão conectados diretamente com qualquer fragmento de qualquer poema e – nesse salto que atravessa a organicidade de livros, de anos, gerações e até séculos – se encontram num plano instantâneo e errático de composição.

E não apenas três, mas quatro, 35, todos os poemas da história, passada ou por vir, abertos uns aos outros, sem limites exclusivos, só com umbrais de acessos. Tocas e atalhos para outros poemas – em vez de *incipit*, fim de verso e fim de poema. Não há mais preferências, unidades restritivas que obsediam a história do pensamento da poesia, sob os nomes de poema, livro, autor, obra, geração, época, grau de parentesco ou de dissemelhança. Há irrupções e composições da ordem do teletransporte, da viagem no tempo, da hipnose regressiva, dos buracos de minhoca no Universo, atravessando todas essas unidades.

CAN A POEM SUSTAIN ITSELF? FROM UNIT TO MULTITUDE IN POETRY

Abstract: This article aims to demonstrate how the alleged unity of a poem introduces a discontinuity within it, preventing it from closing itself in a unified condition. It also intends to show a condition in which defragmentation and rearrangement constitute the most intimate aspects of a poem. In the end, we want to take into account a field of relationships in which “poems”, in the plural, prevails over the units of interpretation usually taken in account by the practice of literary criticism (book, author, era...).

Keywords: Poem. Verses. Unities of reading. Derrida. Aristotle.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005.
- ARISTÓTELES. *Categorias*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- BUTTERFIELD, D. Nine unidentified verses in the *Exempla diversorum auctorum. Classica et Mediaevalia. Danish journal of philology and History*, Copenhagen, v. 60, p. 327-34, 2009.
- CANTOR, Georg. *Contributions to the Founding of the Theory of Transfinite Numbers*. New York: Dover, 1955.
- CHARTIER, R. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- DERRIDA, J. *Schibboleth*. Paris: Galilée, 1986.
- GOODMAN, N. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. London: Oxford University Press, 1969.
- LONGINO. *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.