

A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer qualquer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. De fato, eles não podem triunfar do 'burguês' na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem anular ao mesmo tempo como cliente potencial. No momento em que afirmam, com Flaubert, que 'uma obra de arte [...] é inapreciável, não tem valor comercial, não pode ser paga', que é sem preço, ou seja, estranha à lógica ordinária da economia ordinária, descobre-se que é efetivamente sem valor comercial, que não tem mercado. A ambigüidade da frase de Flaubert, que diz as duas coisas ao mesmo tempo, obriga a descobrir essa espécie de mecanismo infernal, que os artistas instalam e no qual se vêem presos: criando eles próprios a necessidade que faz sua virtude, podem sempre ser suspeitos de fazer da necessidade virtude." "Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo). É essa economia paradoxal que, de maneira também muito paradoxal, confere todo o seu peso às propriedades econômicas herdadas e, em particular, à renda, condição da sobrevivência na ausência de mercado. [...] O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra.

As regras da arte
Pierre Bourdieu*

* Fragmento de *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PRIMEIROS PASSOS PARA UMA "PROSA" POÉTICA

Rozillane Oesterreich de Freitas

*Por afrontamento do desejo
Insisto na maldade de escrever
mas não sei se a deusa sobe à superfície
ou apenas me castiga com seus ulvos.
Da amurada deste barco
quero tanto os selos da sereia.
Ana Cristina César. "Nada, esta espuma"*

É comum pensarmos que a vida intelectual e artística hoje difere da dos tempos passados. Pierre Bourdieu declara que pelo menos em um sentido, e este tomado objetivamente, a situação no campo intelectual e artístico não se diferencia da tradição passada, pelo simples fato de que não podemos negar a lei cultural, as regras que orientam as práticas culturais quando estas pretendem ser legitimadas. Ele esclarece que desde o advento da indústria cultural, a literatura, por exemplo, estava determinada por uma relação com a imprensa cotidiana, produzindo obras com métodos semi-industriais, situação paradoxal, pois estaria em desacordo com o processo de autonomização de suas produções. O paradoxo consiste sobretudo no fato de que, ao mesmo tempo que tenta legitimar sua condição singular, condição intelectual e artística, ela constitui um mercado da obra de arte.

Em *A economia das trocas simbólicas*, Bourdieu traça o percurso que levou a produção intelectual e artística a uma relativa autonomia das demandas externas. Mostra que a dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação provém de uma "cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível à mera posse material"¹. Saliencia pois, a obra de arte considerada enquanto bem simbólico e não em sua qualidade de bem econômico, que ela também é.

¹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*, p. 103.

"No momento em que se constitui um mercado da obra de arte, os escritores e artistas têm a possibilidade de afirmar — por via de um paradoxo aparente — ao mesmo tempo, em suas práticas e nas representações que possuem de sua prática, a irredutibilidade da obra de arte ao estatuto de simples mercadoria, e também, a singularidade da condição intelectual e artística."²

Ora, estamos aqui falando do que, a princípio, interessa em arte, que é compreender seu lugar e seu tempo. Como fazer isso?

Silviano Santiago, falando sobre poesia e música, no contexto brasileiro, diz: "No caso da minha geração, entrávamos na casa da literatura pela porta do cineclube e da cultura francesa. Tudo tinha a ver com a imagem e a montagem, tudo tinha ver com a Europa"³. Ao se referir às gerações mais recentes, ele acrescenta: "No caso da geração de Arnaldo Antunes (de que fazem parte o cantor/compositor Chico Buarque e futuramente Caetano Veloso), entra-se na casa da literatura pela porta da música popular e da cultura norte-americana."⁴

O fato de termos trazido, aqui, estas colocações por parte do crítico Silviano Santiago, vale como um realce ao paradoxo entre arte e cultura industrial; campo híbrido de construção, também simbólica, da arte brasileira. Para Caetano Veloso, no recente livro *Verdade Tropical*, o que de fato interessa em arte, é "impor qualidades de percepção do mundo"⁵

Maurice Blanchot, ao escrever sobre a tarefa de morrer e a tarefa artística faz a pergunta: "donde esta el arte?" e responde: "El camino que nos conduce al arte es desconocido".⁶

Morrer em Eurídice para viver em Orfeu

Na mitologia grega, Eurídice é o extremo do que a arte, "bajo un nombre que la disimula y bajo un velo que la cubre"⁷, pode alcançar. A obra de Orfeu é levar o ponto extremo, mais profundo, até o dia e dar-lhe, no dia, forma, figura e realidade. Para tanto, Orfeu pode tudo, exceto olhar o centro da noite na própria noite; pode atrair Eurídice até ele, fazendo-a afastar-se dele, como única forma de aproximar-se. Uma volta ao redor para aproximar-se é o sentido da dissimulação revelada na noite; é também um "movimento infinitamente problemático, que el día condena como una locura sin justificación o como la desmesura"⁸. Orfeu esquece a obra que deveria cumprir, e este esquecimento é

² BOURDIEU, *Op. cit.*, p. 103.

³ SANTIAGO, "Jogos de simultaneidade" *Mais!*, Folha de S. Paulo, p. 5-11.

⁴ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 103.

⁵ VELOSO, *Verdade Tropical*, p. 236.

⁶ BLANCHOT, *El espacio literario*, p. 115.

⁷ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 161.

⁸ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 162.

necessário porque a exigência última desse movimento não é a obra, e sim, enfrentar o ponto extremo. Mesmo que a profundidade não se entregue de frente, ela se revela, dissimulando-se na obra. No entanto, Orfeu, desobedecendo a lei, olha Eurídice,

"traiciona a la obra, a Eurídice y a la noche. Pero no volverse hacia Eurídice, no sería menos traicionar, ser fiel a la fuerza sin medida y sin prudencia de su movimiento, que no quiere a Eurídice en su verdad diurna y en su encanto cotidiano, que la quiere en su oscuridad nocturna, en su alejamiento, con su cuerpo cerrado y su rostro sellado, que quiere verla no cuando es visible, sino cuando es invisible, y no como la intimidad de una vida familiar, sino como la extrañeza de lo que excluye toda intimidad, no hacerla vivir, sino tener viva en ella la plenitud de su muerte".⁹

Morrer em Eurídice para viver em Orfeu. Essa é, para Blanchot, a experiência extática da obra, isto é, aquela que conduz à visão das coisas pela sua inversão, que não se fundamenta no vazio, e sim, se mostra fecunda de um sentido que a visão cotidiana, habitual, não é capaz de atingir.

Voltamos a Blanchot, e encontramos a ideia de arte como aquela que supõe tal duplicidade e o poeta é, de certa forma, a origem de um ser que projeta e ao mesmo tempo aquele que retém, "muere siempre en Eurídice para estar vivo en Orfeu".¹⁰

Se quem se "consagra" à obra é atraído até o ponto em que esta se submete à prova da impossibilidade, como supõe Blanchot, parece que o título do livro de Carlito Azevedo, poeta representativo dos nossos anos 90, "Sob a noite física", revela este sintoma. Este livro tem seu primeiro poema intitulado "Limiar",

"A via-láctea se despenteia.
Os corpos se gastam contra a luz.
Sem artifícios, a pedra
acende sua mancha sobre a praia.
Do lixo da esquina partiu
o último vô da varejeira
contra um século convulsivo."

Este poema, segundo Silvano Santiago, "despenteia na escuridão do cosmo, para que o leitor veja melhor, no lixo da esquina, 'o último vô da varejeira/contra um século convulsivo'¹¹. São os primeiros traços de uma "arquitetura de 'labaredas negras' que o leitor contempla"¹², e este "terá de pôr o olhar na ponta dos pés

⁹ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 162.

¹⁰ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 231.

¹¹ SANTIAGO, "A poesia de Carlito Azevedo descortina o espetáculo da noite", p. 1-2.

¹² SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1/2.

para apreciar essa poesia noturna¹³. Esta é uma exigência do próprio poeta que abre seu livro com a epígrafe de Georg Trakl, anunciando que a fonte de ouro dos dias esgotou-se. É partindo desta leitura da poesia de Carlito que encontramos elementos que retomam a idéia da arte submetida à prova da impossibilidade de ser arte somente se fazendo no dia, espaço onde ganha forma, figura e realidade. Fazer-se no dia, no sentido de lucro, economia de lucro, tempo capitalizado, burguesia. Aproxima-se da idéia desenvolvida por Blanchot de experiência especificamente noturna, experiência da noite. A noite parece ser representativa desse comentário da arte sobre a arte. Nessa representação se bifurca a questão econômica simbólica (rituais artísticos de origem no sagrado), e a monetária (rituais de trocas profanas do cotidiano).

Blanchot anuncia uma existência reveladora, ao diferenciar a primeira noite, a do repouso, a da ausência, a noite acolhedora, de uma outra noite. Consentir esta outra noite é consentir o outro lado, é entrar na liberdade do que não tem limites, é o espaço desmesurado (exceder as medidas) em que se reconhece uma possibilidade, um movimento que cerca a abertura poética.

Carlito Azevedo se depara com a tarefa da obra que exige trabalho, prática e saber, que são, para Blanchot, formas da atitude que se funda numa imensa ignorância: para que a arte se faça é preciso ignorar que já há uma arte, que já há um mundo.

"não se pode
distinguir
título algum (idéias
sem caule)
tanto *vermelho* (soleil cou coupé)
porém não mente:
deve haver um lautrémont
por ali"

"3a biblioteca" Para Ítalo Moriconi, de Carlito Azevedo.

Para Silviano Santiago, Carlito Azevedo desvenda o espetáculo da noite. "Sob" (à sombra de) ..."a noite física" (aquela que investiga as interações entre os campos de forças e os meios materiais), é ."o cenário majestoso no qual circulam o poeta; novos poemas e novos seres."¹⁴

*"telas para a assinatura da noite
(com tinta de manhã)
telas para a temperatura da noite
(com nudez de manhã)
telas para o artesanato da noite*

¹³ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1/2.

¹⁴ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1/2.

(com martelo de sol)
telas para o comunicado da noite
(com canetas de sol)."
Carlito Azevedo. "O quarto de cavaletes"

"A noite avança livro adentro", declara Silviano ao descrever o espaço poético da poesia de Carlito Azevedo. Se este é sem dúvida o caso, parece que Carlito indica um questionamento do caminho para a noite (com a arte blanchotiana), como indicam as "telas para" "assinatura", "temperatura", "artesanato", "comunicado". Por outro lado, o uso dos parênteses geram novos significados e nos conduz a pensar que o poeta, impreterivelmente, apresenta o confronto entre o tempo da arte e o cultural. Este, o do dizível, que engendra a máquina capitalista; aquele, o do poeta que segue dizendo o indizível. Para tal, o poeta tem os "olhos sem pálpebras", retomando Blanchot ao informar que para ser poeta, "no debe dejar nada fuera de sí, no prohibirse a ningún pensamiento"¹⁵. Neste sentido é que entendemos o olhar desinteressado de que fala Blanchot, para que todas as coisas tenham um aspecto mais distante e de certo modo mais verdadeiro, "pero también es la mirada del arte".¹⁶

"Como uma leoa gira
presa à própria labareda
(que mais que as grades é grade
de sangue, suor e vértebras)
a noite por toda a noite
debateu-se contra a teia
de labaredas escuras
que às coisas, de noite, atela."
(sem título, poema da capa do livro *Sob a noite física*)

Na obra de Clarice Lispector existe uma "poética da visão" que apresenta um conceito que também se manifesta na poesia de Carlito Azevedo, a do poder de descortínio. Um dos exemplos está no "enigmático" Elle-Ella, presente em *Onde estiveste de noite*, que conduz os séquitos ao alto da montanha e, assim, "outra" noite, tudo o que estava domado pelo mundo do dia, libera-se. No entanto, a "poética da visão" se evidencia, no sentido que mais apraz aqui, na obra *Água Viva*.

"Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidío não é mais porque agora tornou-se um novo instante- já que também não é mais. Cada coisa tem um instante-já em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que

¹⁵ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 142.

¹⁶ BLANCHOT, *Op. cit.*, 141.

decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles empoçam mudos no espaço...¹⁷

Este instante-já se aproxima em Clarice ao instante da extrema incerteza da obra, o mesmo instante do olhar de Orfeu, ligeiro e desejoso da inspiração. Inspiração e desejo, aqui, estão vinculado pela impaciência que "debe ser el corazón de la profunda paciencia, el relámpago puro que la espera infinita, el silencio, la reserva de la paciencia, hacen surgir de su seno no sólo como la chispa que enciende la extrema tensión, sino como el punto brillante que há escapado de esta espera, el azar feliz de la despreocupación".¹⁸

Reaparece, a idéia de intenção lúcida como desejo visionário do instante em que "a roda da vertigem" toca o ponto não determinado e, por não ser determinado, "habitual", pode desencarilhar a máquina, exigindo uma certa descontinuidade no traçado da folha de papel branco; como sugere no poema "Ao rés do chão", a idéia de escrever o poema desse não-lugar, desse u-topos, nessa outra esfera

"A idéia é não ceder à tentação
de escrever o poema desse não

lugar, desse circulo congelado
sem vasos comunicantes, fechado

em si, em sua pose, sua espera,
a idéia é alcançar a outra esfera.

Não aquela onde tudo flui tão lento,
nem a outra, comum no movimento,

mas a última, a roda da vertigem
(esteja ela no fim ou na origem)

a idéia é por as duas mãos no centro
nervoso do delírio (aquele vento

na praça), para que a palavra ativa
congele a vida, enfim, mas a conviva,

mesmo ferida de paralisia,
mobilidade fixa, a poesia". (Parte III de "Ao rés do chão")

¹⁷ LISPECTOR, *Água Viva*, p. 9.

¹⁸ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 165.

Olhos sem pálpebras!

Nossa "tradição marginal", referindo-me à produção poética dos anos 70, como produto fora do comércio, uma produção poética não industrial, não deixou de ser uma "invenção romântica", no sentido de ressaltar uma ideologia da "criação livre e desinteressada", como assinalou Ítalo Moriconi. "Acreditava-se que a vida intensa, por si só, já garantia automaticamente uma personalidade poética".¹⁹ Colocações que, sem dúvidas, são pertinentes. Neste, interessa acentuar que o desconforto da postura antiliterária e contracultural dos anos 70 não se deu somente em termos de poder editorial. Lembramos o poeta marginal Luiz Olavo Fontes,

"Tenho vontade de ver
as coisas como realmente são
mas só consigo ver
através de meus olhos."

"Cegueira", In: *26 Poetas Hoje*.

Afirmar que o mundo não é só o que vemos, leva a pensar que as coisas se mostram fecundas de um sentido que a visão "viciada" não é capaz de alcançar, como nos mostra Maurice Blanchot em *El Espacio Literario*. O poeta não despreza a iluminação profana (lembrando Walter Benjamim), aquela própria aos isentos da lógica capitalista, a visão fecunda que desvenda aquilo que comumente chamamos de realidade. Aquele ponto de excesso que, acompanha a falta de visão comum, é o ponto limiar dos extremos onde "lo invisible es entonces lo que no se puede dejar de ver, lo incesante que se hace ver."²⁰

Conforme Fernanda Teixeira em sua dissertação sobre poesia marginal, no verso "mas só consigo ver/através de meus olhos" do poema "Cegueira", "o 'só' também reflete a lucidez de quem sabe que a forma como as coisas são não é a forma como nossos olhos a vêem".²¹ Este poema de Luiz Olavo Fontes pode ser lido em sua aproximação à poesia de Carlito Azevedo. A desrepressão da linguagem do dia-a-dia, referindo-me ao coloquialismo, a linguagem solta e sem rigor da maioria dos poemas "marginais", aparece em Cegueira, e supõe um outro espaço que não deixa de ser o do excesso que é o da carência extrema; isto é, o da falta de visão. *Em Sob a noite Física*, o excesso de pensar a noite, e uma outra noite, ainda que, sob a condição de espaços vazios que anunciam, no entanto, a sua fecundidade. Portanto, é no espaço da possibili-

¹⁹ MORICONI, *Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história recente no Brasil)*, p. 24.

²⁰ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 153.

²¹ TEIXEIRA, *Um modo de Medas*, p. 70.

dade do imaginário, e porque não erótico, que o poeta Carlito é seduzido a invocar o "espetáculo da noite".

Se "o mundo não é só o que vemos, o poeta marginal deixa no ar a pergunta: como seriam as coisas como realmente são."²² É pelo "viés do tempo e da memória, lá no fundo escuro do poço, reflexo e avesso da noite"²³, que ainda é possível a poesia?

No "concerto multicultural do planeta" a poesia ainda pretende ser ouvida. De que forma? Sabemos que "a existência de modelo torna possível a formação de uma comunidade de leitores daquele poema ou daquele poeta"²⁴, são os "modelos pedagógicos" que conduzem a outras leituras. Sabemos também que se "o poema existe em estado de contínua travessia para o Outro", como ensinou Silviano Santiago, "a fonte de ouro dos dias esgotou-se,"²⁵ para uma sociedade finissecular "cada vez mais centrada na produtividade, na capitalização do tempo e na instrumentalização do homem pela máquina tecnológica..."²⁶, como esclarece Ana Luiza Andrade. Será possível encontrarmos a poesia ou o seu silêncio no lugar onde "ao verso o uivo empresta"²⁷? Ou na memória que "expande-se (ou regride?) do plano subjetivo para o plano do patrimônio cultural da humanidade"²⁸, e ver a poesia "alcançar a roda da vertigem"²⁹, onde ela "anele ainda a alugada / e sexy roupa fátua do poema"³⁰?

Tudo certo como dois e dois são cinco

Interessa pensar como a poesia dos anos 90 penetra neste círculo de "transfiguração simbólica", em que a "disfunção" da poesia é mais importante que suas possíveis funções. Com aquela se dá o descarrilhar dos trilhos da máquina, para um momento em que muito da produção poética, como proposta de autenticidade experimental, está ameaçada, como salienta Silviano Santiago. Em busca de uma resposta, encontramos múltiplas perguntas. Uma delas é: qual o método experimental poético hoje, se não há dúvidas que, nos anos 90, o experimentalismo é funcional e não mais transgressor? Na máquina cultural cotidiana, o fio que entrelaça a memória ao esquecimento, a visão à cegueira é muito tênue e parece ser sem restos.

²² TEIXEIRA, *Op. cit.*, p. 72.

²³ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1-2. Silviano Santiago diz que por tal "viés", Carlito Azedo retoma atitudes de grandes mestres do modernismo como: M. Bandeira, M. Mendes e João Cabral de Melo Neto.

²⁴ MORICONI, *Op. cit.*, p. 17.

²⁵ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1-2.

²⁶ ANDRADE, Texto apresentado no curso "Tópicos Especiais de Leitura".

²⁷ AZEVEDO, *Sob a noite física*, p. 58.

²⁸ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1-2.

²⁹ AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 17.

³⁰ AZEVEDO, *Op. cit.*, p. 15.

(Apague a luz agora
pois logo o sol virá nos revelar

e ao jarro all, suspenso na parede
como se presidisse alguma ordem

inabalável, é apenas foto
de jarro sob o vidro e a moldura,

e esta metáfora, esta metafísica,
apenas sono, o corpo quer dormir.”
“De uma foto”, Carlito Azevedo.

Neste momento circulam novos poetas que agradam (ou tentam agradar) à crítica e, em meio a possíveis “disfunções” da poesia, encontramos Carlito Azevedo, em momento “pós diluviano”, apresentando a memória como aquela que encolheu-se, o que parece indicar uma disfunção. Uma outra ainda é possível encontrar nos versos 13, 14, 15 e 16, do poema abaixo, agora a disfunção provinda de eros, “do gozo, que lacera o tempo”.

“Quando a chuva passou (quando assentou-se a idéia de dilúvio) e o que ela trouxe, a memória encolheu-se como poça de água limpa que em si se empoça e deixa de existir, sutil velame na densa luz que se evapora a lâmina d’água. Assentou-se o dilúvio. O presente investiu todo o espaço lentamente: cada curva de espaço, cada canto de curva, cada praia de amianto. Assentou-se o dilúvio. Sob o acosso da quietude, que é toda um alvorogo (tal como é lisa a pele onde se roça a superfície áspera e lenhosa do gozo, que lacera o tempo), a hora retomou seu fiapo de demora.”
“Ao rés do chão”

Retomando a idéia de Silvano Santiago, do poema em estado de contínua travessia para o Outro, em que o crítico se refere ao poema enquanto texto aberto à leitura (desleitura) criativa, podemos pensar que esta travessia do poema pode se efetuar em outros sentidos. Ao considerarmos o Outro como a cultura e o homem inserido nessa cultura, segundo Derrida, verificaremos que “tanto donatário como donador — (res)guardaria, se sentiria vinculado, obrigado, se endeudaria según la ley y el orden de lo sim-

bólico, según la forma de la circulación³¹, precisamente cuando las condiciones del don, a saber, el olvido, la inapariencia, la no-fenomenalidad, la no percepción, la no guarda, se habrían cumplido.³²

Entretanto, anteriormente Derrida esclarece que "un don no podría ser posible, no puede haber don sino en el instante en que una fractura haya tenido lugar en el círculo: en el instante en que toda circulación haya sido interrumpida y a condición de esse instante."³³ Vale, aqui, a pergunta do mesmo: "por qué hay que empezar por un poema cuando se habla de don? Y por qué el don parece ser siempre el don del poema, como dice Mallarmé?"³⁴

Talvez porque há no poema um movimento demasiadamente forte até o espaço onde a verdade falta, onde o poeta, como ensina Blanchot, não é um discípulo sem substância, e nem a inspiração é um mero estalo, ao contrário, "se dice que és mágica, que actúa instantáneamente, sin el largo desenvolverse del tiempo, sin intermediario."³⁵ Mas, lembrando o ponto extremo em que a arte é capaz de atingir Eurídice, é pelo olhar de Orfeu que o imaginário, mitológico e pulsional, abdicou de um possível contradom para ser o lugar de um acontecimento de dom, que restabelece o equilíbrio simbólico e desestabiliza a máquina mercadológica. É pelo excesso de visão do que não se deixa ver através da luz solar que se cumprem as condições de dom, como a inaparência, a não fenomenalidade, o esquecimento. Estas condições são recuperadas pelo poeta. E, diríamos mais, é dentro de uma economia barroca que o cumprimento destas condições aparecem.

Lembramos de Gal Costa "Fa-Tal", que possivelmente chegou aos ouvidos de Luiz Olavo Fontes e tantos outros poetas da década de 70: "Tudo certo como dois e dois são cinco", segue a lição até hoje. Mais do que um problema matemático ou um resultado matemático impossível, como analisou Fernanda Teixeira com base em e.e. cummings, é uma operação que impõe o excesso 1. Esse excesso, além de "intervalo '1' entre o resultado 'real' e o 'verdadeiro'"³⁶, é um exercício de operação imaginária. Tal exercício é necessariamente erótico, e ele, por si só, não tem função pragmática, pois, seu resultado é imprevisível, podendo ser $2 \times 2 = 5$; $2 \times 2 = 6$; $2 \times 2 = n$. "Nova afecção" que, segundo Leibniz, é o objeto da matemática barroca no sentido de dobra, da potência do "intruso 1", ou da "variável n". São os excessos.

³¹ Este sentido de circulação é encontrado em Lacan, como reapropriação do dom com a dívida.

³² DERRIDA, *La moneda falsa*, p. 24.

³³ DERRIDA, *Op. cit.*, p. 19.

³⁴ DERRIDA, *Op. cit.*, p. 47.

³⁵ BLANCHOT, *Op. cit.*, p. 172.

³⁶ TEIXEIRA, *Op. cit.*, p. 72.

Para que tudo acabe em "festa", trazemos Roger Caillois em *Teoria de la fiesta*, dizendo que o excesso é um remédio contra o desgaste. Quanto a Carlito Azevedo, poeta que ainda tem muito a dizer, compartilhamos com a atitude de Silviano Santiago ao eleger a "autenticidade de sua voz poética"³⁷ que "vem do fato de ser 'Destroço do intelecto, sem ser festa/Da loucura'^{38,39}, esta tão em voga no final deste milênio.

Além do mais, buscamos na produção contemporânea os elementos que nos possibilite comentar sobre a poesia como um campo de produção que exclui, ou não, qualquer referência à demandas externas, por ser um dos fatores que levará a refletir se a poesia hoje é ou não produzida sem expectativas com a crítica, entendida esta, como um espaço, também, aberto ao mercado. No prefácio do livro *A Noção de Despesa — A parte maldita*, George Bataille, referindo-se à sua obra, diz: "Hoje o livro está aí. Mas um livro nada é se não está 'situado', se a crítica não determinou o lugar que lhe cabe no movimento comum dos pensamentos"⁴⁰.

³⁷ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1-2.

³⁸ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1-2.

³⁹ SANTIAGO, *Op. cit.*, p. 1-2.

⁴⁰ BATAILLE, p. 49-50.