

CrossRef DOI of original article:

Diogo Cesar Nunes

Received: 1 January 1970 Accepted: 1 January 1970 Published: 1 January 1970

Abstract

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

Index terms— moacyr félix; poetic writing; memory; time; walter benjamin.

1 Introduction

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

Félix iria publicar *O Pão e o Vinho* na Suécia em 1955. Contudo, com o livro já no prelo, resolveu reelaborá-lo e, além de construir novos versos, reescreveu os que seriam publicados. "Obra amadurecida": "nele, já tenho meu próprio rosto", disse ao *Jornal de Letras* à época do lançamento (FÉLIX, 2002, p. 155). O "rosto" próprio, buscado e/ou forjado, outrossim, no trabalho de reescrever os poemas, aparece como uma espécie de meta ao poeta: "que eu seja eu mesmo no livro, fazendo obra de arte" (FÉLIX, 2002, p. 156). Tratar-se-ia da busca por uma identidade poética cujo substrato seria a elaboração de uma "identidade narrativa" em que o sujeito lírico e o vivente pudessem se encontrar numa espécie de comunhão, ou fusão. Félix fala sobre si como duplo, e é este um mote, por assim dizer, importante da sua produção poética.

Se sujeito vivente e sujeito lírico não se confundem, seus encontros e desencontros produzem efeitos e têm implicações recíprocas de um sobre o outro. Se tal relação não é simétrica e se escapa a determinações causais, àquele que se enuncia como "poeta" as linhas que desenham um "rosto próprio" despontam dos versos impressos sobre o papel. Nos primeiros versos de *O relógio e o sonho*, o tema da escrita é atravessado pelo aparecimento de fragmentos de memória que apontam a uma biografia imprecisa: Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e quando eu li estas palavras que retornam tão nuas de passado? Como quem chora... O quarto, o berço, as coisas pálidas, a lua na parede branca de retratos que calaram. Nenhum mapa na rua Voluntários, ao menos, ou de uma borda do Sena, do Sena tão distante como aquele olhar de Ana Maria, quando acordamos juntos em 9 de abril de 1950 (FÉLIX, 1959, p. 39).

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

Agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel, respingando no teto a água do copo, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, brigando sozinho, esbarrando em si mesmo (BAUDELAIRE, 2010, p. 32). 1 Vejamos que, na interpretação benjaminiana, "a esgrima representa a imagem da resistência ao choque"

49 (BENJAMIN, 1994, p. 111). Benjamin associa a experiência do choque primeiro à multidão. Mais adiante, é
 50 a noção de trauma, tomada de Freud, que serve de referência a Benjamin para pensar a relação entre o choque
 51 e a memória: "Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá
 52 esperar deles um efeito traumático" (BENJAMIN, 1994, p. 109). O que a multidão e o trauma podem ter em
 53 comum é certa "experiência" de desintegração subjetiva, ou, em outros termos, de clivagem e/ou vertigem do
 54 que poderíamos chamar de individualidade. Como assinalou, "nenhum tema se impôs aos literatos do século
 55 XIX" como a multidão (BENJAMIN, 1994, p. 114). Isso, muito provável, porque O artista e seu processo
 56 de trabalho são, a um tempo, a passagem e a fixação de uma dupla imprecisão: as "imagens do dia", que se
 57 destinam ao esquecimento, e a velocidade da pena sobre o papel, a registrar tais imagens o quanto puder antes
 58 que desapareçam.

59 Félix parece lutar, também, com (e contra) a evanescência da própria experiência criativa. Seria sua obsessão
 60 pelo "definitivo" -a versão última e definitiva do poema, o rosto próprio -uma aspiração ao eterno, no sentido
 61 do que resistiria ao tempo, no tempo. A metáfora do esgrimista poderia, aqui, representar o artista na sua
 62 labuta/luta com a obra a partir do confronto entre escrita e memória, mas, não mais especificamente a memória
 63 dos pequenos detalhes vistos durante o dia na cidade, ou seja, não mais uma memória que apreende imagens, mas
 64 uma memória que (se) fragmenta e desmembra o que estava pressuposto como identidade, ou como promessa de.
 65 A escrita que se apressa para fixar no papel a memória quer fixar a transitoriedade; vitorioso o poeta a dar "versão
 66 definitiva" à sua obra, a encontrar o "rosto próprio", a fundir sujeito lírico e vivente. a sociedade moderna, que
 67 faz do "indivíduo" "alvo e efeito privilegiado" de suas "intervensões e investimentos" (BARROS; JOSEPHSON,
 68 2007, p. 441) seja, ao mesmo tempo, a sociedade da "multidão". E "na multidão, o indivíduo ao mesmo tempo
 69 se dissolvía e se constituía, com-formando-se aos processos de massificação e mercantilização" (VIEIRA, 2011, p.
 70 350). Tal fenômeno tem no poeta efeito peculiar, uma vez que, na modernidade, a épica tenha cedido lugar, por
 71 assim dizer, à lírica, sustentada na (e sustentando a representação da) figura de uma individualidade autocentrada
 72 e autorreferenciada (representação que "cola" individualidade, identidade e subjetividade, ou como sinônimos, ou
 73 como causalidades entre si). Como disse Beatriz Vieira (2011, p. 350), a massificação provoca no poeta "a perda
 74 de sua aura de sujeito individualizado, inspirado e genial, bem como as aporias entre representação criativa,
 75 miméticareprodutiva e comercial, até hoje insolúveis". Daí que Benjamin (1994, p. 110) indaga: "de que modo
 76 a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma?"

77 Na sua apropriação de Além do princípio do prazer, Benjamin estabelece uma distinção que lhe é cara, entre
 78 vivência e experiência, advertindo que: O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente
 79 emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando
 80 imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética
 81 (BENJAMIN, 1994, p. 110).

82 A apropriação benjaminiana da noção de trauma em Freud é, contudo, problemática e carece uma observação.
 83 A distinção entre experiência e vivência, como tal, é particular a Benjamin, e sua reflexão sobre a memória
 84 e a rememoração deriva mais da sua leitura de Theodor Reik, conforme é possível observar nas Passagens
 85 (BENJAMIN, 2007). Em Freud, a questão que se coloca é a de pensar por que repetimos "as mesmas vivências"
 86 (a "compulsão à repetição") se elas trazem à tona "experiências do passado" que foram e serão, ao retornar,
 87 desprazerosas: "[...] a compulsão à repetição também traz de volta experiências do passado que não possibilitaram
 88 prazer, que também naquele tempo não podem ter sido satisfações" (FREUD, 2010, p. 179). O problema a ser
 89 encarado, em Além do princípio do prazer, esboçado já no título do ensaio, é, portanto, compreender o retorno
 90 da "ferida narcísica" -que jaz como "dano permanente" -em vivências dolorosas, posto que tal movimento põe
 91 em crise a tese de que o aparelho psíquico se orientaria de acordo com o princípio do prazer. Surge, nestes
 92 termos, a elaboração de uma nova oposição que seria constitutiva do psiquismo, entre pulsão de morte e pulsão
 93 de vida, substituindo, por assim dizer, a que se orientava entre princípio de realidade e princípio de prazer. . Se a
 94 esgrima é metáfora do trabalho da elaboração do poeta é porque este tenta, através do conflito instaurado
 95 entre memória e lembrança, escapar ao registro das vivências em favor, como disse Maria João Cantinho (2015,
 96 p. 119), de uma "desintegração necessária da unidade imediata da organicidade das coisas", engendrado por
 97 uma "pretensão redentora que é o estabelecimento de uma (re)criação ou (re)construção que obrigue as coisas a
 98 significar".

99 2 Global Journal of Human

100 3 5

101 Nos termos benjaminianos, a memória voluntária seria aquela que ordena, arranja e harmoniza as vivências,
 102 que não se confundem, todavia, com o passado. Ao contrário desta, a memória (involuntária, ou, digamos,
 103 inconsciente) é a-temporal. O gesto da criação poética -gesto alegórico (CANTINHO, 2015, p. 119) -diz respeito
 104 à rememoração, e tem, assim, íntima relação com o caráter atemporal da memória. Com ela, não se trata do
 105 ordenamento cronológico das vivências, mas de uma atualização do passado na , seja "engolido" pelo tempo,
 106 ao mesmo passo em que lutaria na produção de uma "experiência poética". 4 "Dizer perda de experiência
 107 significa falar da experiência do choque [Chockerlebnis], visto que toda a experiência do homem do século XIX
 108 nos aparece à luz dessa impossibilidade de uma experiência autêntica [Erfahrung]. A experiência do choque
 109 nasce e desenvolve-se, par a par com a consciência do declínio da aura [...], declínio que faz nascer um mundo

110 ilusoriamente transfigurado, permitam-nos a expressão, 'fantasmagorizado', mediante a necessidade de tornar
111 suportável a história arruinada, num mundo marcado pelo fétiche da mercadoria" (CANTINHO, 2003, s/p.).
112 5 Signo da melancolia, Saturno "rege" uma disposição afetiva íntima ao poeta e ao alegorista. Como escreveu
113 Maria João Cantinho: "É à luz saturnina e melancólica do saber lutuoso, que Baudelaire nos apresenta o 'rosto
114 da morte', sob a forma concreta do velho que eternamente se repete. Poderíamos dizer, então, com toda a
115 justiça, seguindo as pisadas, não apenas de Baudelaire, como também de Benjamin, que a experiência vivida
116 do choque, na modernidade, pode encontrar-se subsumida nessa palavra-chave, que é o conceito de repetição,
117 acrescentando ainda que a noção de repetição se configura como o componente fundamental e essencial da perda
118 da experiência ou da experiência vivida do choque. Numa clara contraposição, parecem, então, ressaltar dois pólos
119 dialécticos -que caracterizam a modernidade de que nos fala Walter Benjamin -, por um lado, uma experiência
120 de fantasmagoria colectiva e de embriaguez dela resultante, por outro, uma experiência terrífica que a espera no
121 seu despertar: a experiência da eterna repetição" (CANTINHO, 2015, p. 127-128; grifos da autora).

122 4 Global Journal of Human Social Science

123 -Year 2023 () experiência presente. A memória, assim, em vez de "registrar" acontecidos, é "lugar" de conflitos
124 em que operam atualizações às demandas do próprio presente. Podemos, assim, perguntar em que medida
125 a inscrição do vivido na ordem do cronológico não se empenha na meta de elaboração de uma identidade e,
126 consequentemente, em que medida tal empenho -que seria "nulo" à experiência poética -não é frustrado tanto
127 pela condição atemporal da memória quanto pelo caráter transgressor da rememoração. Benjamin se refere à
128 estrofe inicial do poema O Sol, de Baudelaire, em que o poeta se refere diretamente à "estranha esgrima", como
129 "talvez a única passagem de As Flores do Mal que o mostra no trabalho poético" (BENJAMIN, 1994, p. 68):

130 Le long du vieux faubourg, où pendente aux mesures Les persiennes, abri des secretes luxures, Quand le soleil
131 cruel frappé à traits redoublés, Sur la ville et le champs, sur les toits et les blés, Je vais m'exercer seul à ma
132 fantasmagorie, Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, Trébuchant sur les mots comme sur les
133 pavés, Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés (BAUDELAIRE, 2003, p. 188). 6 Diferentemente de
134 Baudelaire, o trabalho poético foi tema recorrente nos poemas de Félix. No poema O Relógio e o Sonho, ele
135 aparece já no primeiro verso, talvez de forma não tão explícita: "Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e
136 quando eu li / estas palavras que retornam tão nuas de passado?". Atentamos ao "retorno das palavras tão nuas
137 de passado", e, mais especificamente, à indagação sobre elas. A memória, aqui, é lugar de um conflito: de um
138 lado, a lembrança busca ordenar o vivido, para oferecer ao poeta um rosto próprio, de outro, o rosto é justamente
139 aquilo que o esvaziamento da experiência subtrai ao vivente 7 Optou-se pela transcrição original por conta das
140 diferenças entre a versão que consta no texto em português de Benjamin e a presente na edição bilingue da editora
141 Relógio D'água, como, por exemplo, a opção desta por traduzir fantasmagorie por "ofício de textuante", que
142 nos afastaria sobremaneira da discussão sobre a metáfora do esgrimista. 7 "A perda de experiência, no homem
143 moderno, como Baudelaire nos dá conta, está longe de ser meramente entediante, ela reconhece-se como uma
144 experiência de horror e de total alienação, no mundo estigmatizado pelo fetiche da mercadoria. Tal como a alegoria
145 permitia reconhecer no barroco a impossibilidade da singularidade e da individualidade humanas (esse horror
146 aparece sob a forma do riso em Pascal), também a experiência baudelaireana do choque e a sua transfiguração nos
147 empurra para esse "abismo vertiginoso", que é, a um tempo, a constatação da impossibilidade do rosto humano
148 e a revelação de uma única coisa: o saber da morte e da sua eterna repetição" (CANTINHO, 2015, p. 127).

149 -e, neste sentido, a busca pelo rosto é de uma identificação que suporte uma história, em cujas rugas e traços
150 se poderia ler marcas de experiências. A questão, todavia, que a vida moderna, com seu regime de excessos, põe
151 em cena é que teríamos nos habituado à "exposição a circunstâncias traumáticas de grande intensidade", como
152 disse Francisco Ramos de Farias (2008, p. 101), que geram fraturas da memória, restos não simbolizáveis. Se a
153 busca pelo rosto é a de constituir uma história de experiências, o poeta está às voltas com um desafio, de um
154 lado a ordenação cronológica não seria capaz de transformar vivência em experiência e, de outro, a dispersão
155 põe em xeque a singularidade que se pretende representar com o rosto. A experiência da escrita seria, assim, a
156 experiência de uma luta interminável. Daí que "antes de ser vencido, [o artista] lança um grito" (BENJAMIN,
157 1994, p. 111). Podemos, assim, acionar outra imagem-noção benjaminiana, a do colecionador:

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

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

168 Escrever como quem chora... Meu Deus, onde e quando eu li estas palavras que retornam tão nuas de passado?
169 Como quem chora... O quarto, o berço, as coisas pálidas, a lua na parede branca de retratos que calaram. Nenhum
170 mapa na rua Voluntários, ao menos, ou de uma borda do Sena, do Sena tão distante como aquele olhar de Ana
171 Maria, quando acordamos juntos em 9 de abril de 1950; nem mesmo o silêncio me explicava ali, o silêncio a

172 carregar espelhos de aço para os pássaros, crescendo seus abismos de seda, crescendo malgrado tudo, crescendo
173 misteriosamente, crescendo sem raízes, sem deus, sem amor, pura dor apenas.

174 5 Existe o relógio.

175 Duro ofício o de aprender coisa tão simples. Mais difícil e nobre, no entanto, é reesquecê-la. Tic-tac, tic-tac... Algo
176 em meu peito bate um telegrama "Existe o relógio" -a estrofe jaz solitária dividindo o poema, como interrupção
177 e como passagem. Não há dúvidas, pois: a assertiva breve fratura qualquer pretensão de continuidade. Antes, o
178 poema promove o aparecer de lembranças, ora imprecisas, ora com data e lugar, que abrem espaços, não vazios,
179 para a nostalgia: os retratos calados, o quarto, o olhar da amada ao amanhecer. Depois, é a impossibilidade
180 do sonho que assombra o poeta: o maquinismo, as correntes, o escravo, a pedra. A existência do relógio não
181 é, assim, mera constatação; antes, ela dá sentido (ou afiança) a passagem interminável (se não interminável, ao
182 menos de impraticável localização) entre sonho e memória, entre nostalgia e melancolia. Trata-se de esquecer, ou
183 voltar a esquecer o relógio. Talvez, "reesquecer", diferente de "esquecer", marque justamente a intenção de uma
184 "tarefa" por fazer, um gesto conscientemente orientado, um "ofício". Cabreia ao poeta contrapor-se ao relógio,
185 confrontar-se à sua existência, ciente do fracasso (ou, ao menos, da incompletude) da sua empreitada, já que em
186 um mundo maquínico e escravo. "Existe" o relógio, mas "insistem" o sonho e a memória.

187 Junto aos conflitos balizados entre sonho, memória e tempo insistem, pois, referências e endereçamentos ao
188 desconhecido. "Algo em meu peito bate um telegrama / a não sei quem... Tantos rostos, tantos olhos, tantos
189 corpos / e a noite!". Os casebres do subúrbio, a poesia contida, a sopa rala do escravo, as palavras do passado
190 retornando nuas e sem autoria. O poema testemunha e provoca o fracasso da tentativa de afirmação de uma
191 identidade autorreferente. As palavras, os sonhos, as memórias e os tempos do poeta são palavras, sonhos,
192 memórias e tempos de outrem, capturados num instante fugaz de afirmação e de desintegração recíproca de si
193 mesmo. Está em jogo, nas palavras do poeta que se anuncia e enuncia no e com o poema, uma "história de
194 desejos desejados" 8 . "Escrever como quem chora...". Escrever como quem "lamenta", mas, talvez, também
195 como quem "flui". Cabe observar que "choro" tem a mesma raiz etimológica de "chuva", no radical indo-europeu
196 Pleu (donde pluvia, pluvius, plovere, chuva, chuvoso e chover, mas também plovo, choro, e plorare, chorar) que
197 indica "fluir", "escorrer". Escrever como quem escorre... "Escrever", todavia, deriva do indo-europeu Skreibh,
198 cuja base é Sker: "cortar", "fazer incisão", já que a escrita primitiva se dava através de sulcos (PORTELLA,
199 1984, p. 110). Fazer um corte naquilo que flui, que escorre, e que, assim, irremediavelmente se perde, seria como
200 que elaborar um limite para (e/ou em) aquilo que está escapando, como a memória e a experiência -e, com elas,
201 a identidade, o rosto próprio, o definitivo. O "limite" do corte, estabelecido pela incisão (da escrita, da pena,
202 da lâmina do esgrimista), ao ter por objeto o que flui, ou o que escorre, não seria outro senão aquele que, como
203 teria definido Hegel na Ciência da Lógica, é uma "barreira de dois gumes" (HEGEL, 2016, p. 137) -"mediação"
204 dialética (da alteridade). Nas palavras de Vladimir Safatle:

205 [...] compreender como algo tem em si mesmo seu próprio limite, seu outro, é a chave para ultrapassar as
206 oposições abstratas [...] as oposições não são apenas modo de estabelecer relações entre seres exteriores um
207 ao outro, mas modos de determinação da relação de um ser consigo mesmo. No interior desse processo de
208 autorreferência a si, tal determinação de si não é mais oposição, mas sim contradição (SAFATLE, 20120, p. 105).

209 O esgrimista Moacyr Félix tem no encontro com o "rosto próprio" uma espécie de meta: a elaboração consciente
210 que transforma em vivência, lembrança e cronologia os acontecimentos da vida, colecionando fragmentos em
211 meio à dispersão. A escrita poética como corte (ou seja, como limite, que não interrompe, mas abre acesso à
212 contradição), é, a um tempo, fixação e evanescência, identificação e fragmentação. Como limite, é o acontecer
213 da contradição, em que a memória não se submete por completo ao cronológico. "O homem não é capaz de
214 rememorar sem se dissolver" (SAFATLE, 20120, p. 113). A afirmativa da identidade poética é, ao mesmo
215 instante, a constatação, ou a realização, da sua perda. Em A estrada: "Pedra a pedra faço minha pergunta / e
216 me desfazo, pedra a pedra. [...] Pedra a pedra, construo o meu poema / e me destruo, pedra a pedra" (FÉLIX,
217 1959, p. 29). Quando parar, no tempo, esta alma cheia de escolhas acabadas, rosa quieta a desmanchar-se em
218 desenhados ventos, ah, vida, não me vença a noite alerta atrás do abismo e que os abismos incendeia: deixa
219 eu colher no rosto um rosto certo do tempo irreversível, som de areia que já foi casa ou ponte, e não deserto...
220 (FÉLIX, 1959, p. 6).

221 6 Global Journal of Human Social Science

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

231 Eis o real assomo de existir, o ofício irrevogável de quem cuida a vida como se cuidasse do que fica além desse
232 atro adeus que entre os portais apaga nossa peculiar tristeza, nossa herança de osso e sal, e de esperança (FÉLIX,
1959, p. 24).^{1 2 3 4 5}

do qual o choque é índice 4

Year

2023

, mas entre
experiência e vivência -conflito este implicado em
outro, que tem lugar na memória: memória voluntária,
memória involuntária e rememoração. Tais conflitos,
que se atravessam, reverberam naquele travado entre o
poeta/esgrimista e a multidão: "[...] os golpes que
desfere destinam-se a abrir-lhe caminho através da
multidão. [...] é a multidão fantasma das palavras, dos
fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas
ruas abandonadas, trava o combate pela presa
(poética" (BENJAMIN, 1994, p. 113). Isso porque "à
- vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde à
Socialvivência' do operário com a máquina" (BENJAMIN, 1994, p. 126). Em outros
Sci- termos, trata-se do desaparecimento da experiência autêntica [Erfahrung],
ence fenômeno característico da modernidade e

Figure 1:)

233

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

²© 2023 Global Journals

³"Writing as One Who Cries...": The Poet as a Fencer

⁴© 2023 Global Journals "Writing as One Who Cries...": The Poet as a Fencer

⁵Expressão de Alexandre Kojève, em Introdução à leitura de Hegel, comentada por Safatle (2012, p. 74): "[...] desejo, de maneira a princípio profundamente conflitual, é desejo de outros que me antecederam, e que, de certa forma, não deixaram de continuar falando em mim".

-
- 234 [Félix et al. ()] , Moacyr Félix , Pão E O Vinho , Janeiro Rio De . *Antunes & Cia* 1959.
- 235 [Fundação Biblioteca ()] , Nacional Fundação Biblioteca . 2002.
- 236 [Benjamin et al. ()] , Walter Benjamin , Passagens , Belo Horizonte: Ed , Paulo Ufmg; São . 2007. Imprensa
237 Oficial do Estado de São Paulo
- 238 [As Dobras Da Memória and Rio De ()] , As Dobras Da Memória , Janeiro Rio De . 2009. p. 7.
- 239 [Baudelaire ()] , Charles Baudelaire . 2010. Belo Horizonte: Autêntica.
- 240 [Vieira et al. ()] , Beatriz Vieira , De Moraes. A Palavra Perplexa , São Paulo . 2011. Hucitec.
- 241 [Safatle et al. ()] , Vladimir Safatle , Grande Hotel Abismo , São Paulo . 2012. Martins Fontes.
- 242 [Josephson and Carvalho (ed.)] *A Invenção das Massas*, Sílvia Josephson , Carvalho . JACÁ?"-VILLELA, A. M.
243 (ed.) (et al. (orgs.))
- 244 [Farias and Ramos De (ed.)] *Acontecimento e trauma*, Francisco Farias , Ramos De . BARRENECHEA, Miguel
245 Angel de (org (ed.))
- 246 [Baudelaire ()] *As Flores do Mal. Lisboa: Relógio D'água*, Charles Baudelaire . 2003.
- 247 [Cantinho et al. ()] Maria João Cantinho , O Anjo , Melancólico . *Lisboa: Nota de Rodapé*, 2015.
- 248 [Hegel ()] *Ciência da Lógica. 1. A doutrina do Ser. Petrópolis: Vozes*, G W Hegel . 2016. Bragança Paulista; Ed.
249 São Francisco.
- 250 [Freud and Freud ()] 'História de uma neurose infantil'. Sigmund ; Freud , Sigmund Freud . *O homem dos lobos*"),
251 *Além do princípio do prazer e outros textos, 1917-1920*. 2010. (São Paulo: Cia. das Letras)
- 252 [Cantinho and João ()] *Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. Espéculo: Revista de estudios literarios*,
253 Maria Cantinho , João . <http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html> 2003. 24.
254 Universidad Complutense de Madrid, ano VIII
- 255 [Félix] *O Pensar e o Sentir na Obra de Moacyr Félix*, Moacyr Félix . Rio de Janeiro: Bertand Brasil
- 256 [História Da ()] *Rio de Janeiro: Nau*, Psicologia História Da . 2007.
- 257 [Benjamin and Baudelaire ()] *Um Lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense*,
258 Walter Charles Benjamin , Baudelaire . 1994.
- 259 [Félix ()] *Um Poeta na Cidade e no Tempo*, Moacyr Félix . 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- 260 [Portella ()] 'Vocabulário Etimológico Básico do Acadêmico de Letras'. Oswaldo Portella . *Revista Letras* 1984.
261 33 p. .