

Incertos clarões

Uncertain Insights

Destellos inciertos

Diego Belo

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: diegobelo@ufmg.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5425-2735>

RESUMO

Símbolos não alfabéticos reivindicam no livro *Fragmentos completos*, de Safo, uma espécie de “tipomancia”. Revelam como se articulam o desejo de saber de um corpo-leitor e o insaber desnudado por elementos tipográficos. Fazem pensar que na montagem – forma operadora da imaginação – se encontra o vínculo entre contato, semelhança e sobrevivência de uma impressão. Do passado, que nem sequer passou, há ainda muito por ler ou reler. Principalmente aquilo que, talvez, jamais tenha sido escrito.

Palavras-chave: *Design tipográfico; impressão; sobrevivência; montagem; imaginação.*

ABSTRACT

In Sappho's *Fragmentos completos*, non-alphabetical symbols claim a kind of “typomancy”. They reveal how the desire to know of a reader's body and the unknowing laid bare by typographic elements are articulated. They make us think that montage – the operative form of the imagination – is the link between contact, resemblance, and the survival of an imprint. From the past, which has not even passed, there is still a lot to read or re-read. Especially what has perhaps never been written.

Keywords: *Typographic design; printing; survival; montage; imagination.*

RESUMEN

En la obra *Fragmentos completos* de Safo, los símbolos no alfabéticos reivindican una especie de “tipomancia”. Revelan cómo se articulan el deseo de saber de un cuerpo-lector y el no-saber puesto al desnudo por los elementos tipográficos. Nos hacen pensar que el montaje – forma operativa de la imaginación – es el vínculo entre el contacto, la semejanza

y la supervivencia de una impresión. Del pasado, que ni siquiera ha pasado, aún queda mucho por leer o releer. Sobre todo lo que tal vez nunca se haya escrito.

Palabras clave: *Diseño tipográfico; impresión; supervivencia; montaje; imaginación.*

Artigo recebido em: 04/11/2023

Artigo aprovado em: 31/01/2024

eu desejo e muito me abraso
– Safo, fragmento 36

Inivelhecíveis. Assim fui tomado pelo inquietante paradoxo ao confrontar belíssima tradução dos poemas de Safo (2020): *Fragmentos completos*. O tensionamento dialético deste título me lança à curiosidade de melhor compreender o corpo sáfico encarnado no livro. E fazer ver na página impressa – por meio dos elementos tipográficos – espaço fértil para ampliar uma discussão sobre a *memória, o desejo, a imaginação*. O operador de leitura que subsidia e com quem tentarei iluminar a reflexão aqui proposta será Georges Didi-Huberman. Principalmente fazendo uso do fecundo diálogo que promove com – e entre – Aby Warburg e Walter Benjamin.

O trabalho de edição e tradução do *corpus* sáfico coube a Guilherme Gontijo Flores, em publicação bilíngue (grego-português), lançada no ano de 2020 pela Editora 34. Por 640 páginas, é possível percorrer poemas em pedaços – estilhaçados como cacos de cerâmica. Seres sobreviventes de outrora arquipélagos papíricos. Em cada página se formam ilhas tipográficas; não porque isoladas, mas justamente pela capacidade de interação e integração.

A história é bem conhecida e pouco sabida: ao que tudo indica, pode-se afirmar que Safo realmente existiu, como mulher, poeta e musicista. No mais, suposições e conjecturas: nascida na ilha grega de Lesbos, viveu provavelmente na virada do século VII para o VI a.C., na cidade de Mitilene. Exilada na Sicília (por volta de 590 a.C., possivelmente por razões políticas), Safo – ou o conjunto de trabalhos que foram sendo atribuídos a Safo – encarna a autoria de famosos poemas de amor, dedicados muitas vezes ao culto da deusa Afrodite. Especula-se, inclusive, que Safo era uma sacerdotisa do culto de Afrodite e alguém que ensinava suas doutrinas. As composições são poesias, feitas para serem cantadas, com o acompanhamento de um instrumento musical de cordas.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

Se Safo foi letrada, tampouco sabemos: o período em que vivia era eminentemente oral. Os registros de sua poesia compilada de forma mais extensiva – já com o uso da escrita em edições críticas – datam do período helenístico, a partir do século III a.C. Isto é, Safo e seus respectivos poemas escritos estão separados por uma distância de séculos.

Toda a música de Safo se perdeu, é claro. Entretanto, os poemas procuram devolver o timbre de vozes inaudíveis, um instrumento de escuta tipicamente warburgiano. Seguindo Aby Warburg (2013), uma postura de respeito à memória do passado histórico aliada à consciência da coalescência – uma conaturalidade – entre palavra e imagem fazem reverberar vozes que ecoam, por diversos outros meios e modos, ainda vivas. Assim como a linguagem, as imagens formam superfícies de inscrição privilegiadas para a compreensão de complexos processos memoriais.

Muitos dos fragmentos são provenientes de operações arqueológicas. Primeiro, por certo, houve um trabalho de *impressão*. A impressão, conforme Didi-Huberman (2009), é simultaneamente entendida como paradigma teórico e processo experimental e heurístico: trata-se de produzir uma marca pela pressão, contato, gesto aplicado sobre ou dentro de uma superfície, suporte, substrato. Uma ação sobre a página, então, que imprime – exprime – uma forma projetada.

Em seguida, há o trabalho de séculos de sedimentação, depositando camadas de coisas heterogêneas no solo, para convertê-las naturalmente em novos substratos. Porém, a impressão – por mais que o tempo tente apagá-la –, pode ser lida como uma técnica rudimentar, ancestral, anacrônica capaz de sobreviver. Em determinado emaranhado de coisas heterogêneas, então, realiza-se a escavação e a coleta de trechos esparsos, fragmentos, citações encontradas ou rememoradas em outras fontes ao longo do tempo. Como verdadeiros fósseis, tais fragmentos vão sendo descobertos e remontados, estejam eles inscritos e impressos não só em papiros, mas em conchas, cacos de cerâmica ou até mesmo embalsamando múmias.

Em suma, os textos possuem basicamente duas origens: reprodução direta dos poemas por meio de inscrições ou derivados de citações de autores antigos, sejam eles poetas, músicos, filólogos etc. Notadamente, há a expedição de Oxirrinco – terceira maior cidade do Egito no período helenístico, situada 160 quilômetros ao sul de Cairo. É de lá a proveniência do Papiro Oxirrinco 7 (Fig. 1), em posse da British Library, descoberto no fim do século XIX e datado do século III a.C. Foi encontrado em um depósito de areia de um canal afastado e seco que se servia do leito principal do rio Nilo.

É um papiro de dimensões modestas, 100x205mm, e dele viria a ser atribuído o fragmento 5 de Safo. O Papiro Oxirrinco 7 traz uma ideia do estado de preservação do material que baliza os estudos da obra de Safo.



Figura 1. Papiro Oxirrinco 7. Fonte: British Library. Disponível em: bit.ly/PapiroOxirrinco7. Acesso em: 19 out. 2023.

BELO, Diego. Incertos clarões.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

Permitir-se olhar mais detidamente para este papiro leva a crer que a própria materialidade do poema encontrou a força avassaladora de Afrodite. Ou, sabe-se lá, de Cronos. Pois foi o tempo – a ação do tempo – o grande responsável por criar lacunas em uma escrita que, inclusive, nos primórdios, carecia de espaço entre palavras, diacríticos, pontuação (um acontecimento tardio mesmo em relação aos helenísticos); uma escrita exclusivamente grafada pelas letras do alfabeto grego, sem sequer imaginar a escrita humanista com os desdobramentos da carolíngia e diferenciação de letras em caixa-alta e caixa-baixa. Ou antes ainda: uma escrita de algo preponderantemente cantado.

O que resiste, todavia, é um gesto impresso neste papiro: a ação de uma mão, que faz uso de unciais levemente inclinadas e desenvolve a escrita ao longo das fibras entrelaçadas. Segundo especialistas, neste exemplar também já se encontram algumas paradas, acentos e marcas de quantidade e elisão, utilizadas ocasionalmente.

É possível fazer uma historicidade da poesia de Safo, sem dúvida. Mas o que importa aqui é o fato de que o que restou descreve um outro tempo, transversal a quaisquer recortes cronológicos. É algo que desorienta, dilacera, complexifica a própria história. Quem sabe – e parece que isto estará para sempre em modo de espera – uma simples, minúscula, descoberta proveniente do passado é capaz de transformar completamente as conjecturas do presente. Por mais incrível que possa parecer, é uma história incompleta e inacabada. Uma pequena nova ilha descoberta, emergindo de algum escombros algures, é capaz de mudar tudo, ou confirmar as profecias conjecturais estabelecidas entre o saber e o insaber, isto é, um saber-que-ainda-não-se-sabe.

O compilado presente no *Fragmentos completos* (2020) é a primeira tradução realizada em língua portuguesa. Ora, para um arco em torno de 2.500 anos – do período em que Safo viveu até nossos dias –, trata-se de uma informação espetacular. Reitera que qualquer nova descoberta arqueológica, qualquer nova conjectura fundamentada, é capaz de liberar toda uma outra potencialidade de leitura, tradução e compreensão da poesia sáfica. Por isso, é algo que suspende e atravessa transversalmente o tempo. Remonta a períodos anteriores à própria existência de Safo, passa pelos vestígios de sua existência, atravessa o período helenístico, sendo retrabalhado na Idade Média. E resiste intrincado no aqui-agora: quer seja neste artigo científico, a partir de um fragmento papírico descoberto no século XIX ou, é claro, na surpreendente tradução de Guilherme Gontijo Flores.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

O poema sáfico desnorteia a história pois tece em seu próprio corpo tipográfico todo um nó de antiguidades e possibilidades de leitura. Percebo, então, que a tradução, mais do que dar voz à Safo, compõe, propõe, expõe um corpo tipográfico do fragmento. Onde questiono – a partir destes frágeis, porém potentes, fragmentos instáveis – de que modos são capazes de apontar para fora da página do livro e para dentro do corpo-leitor. Como são capazes de formar rastros e ruínas que indicam os materiais das ideias, que forçam a reconhecer a complexidade do tempo que opera nas coisas visíveis: o tempo mais longo, da sedimentação ao longo de milênios, com o tempo mais breve, dos olhos que pousam sobre a página.

O *corpus* sáfico, constituído em livro, é capaz de derivar em muitas direções. Como um turbilhão nas águas do devir, manifesta tanto um futuro incerto quanto um passado ainda mais arcaico e imemorial, intrincando diversas dimensões e facetas de uma figura mítica e pagã. Quer dizer, a página impressa se desnuda para ser olhada como uma peculiar placa de sedimentos – justamente uma superfície fóssil. E quem sabe ainda dar forma a um atlas para navegação, inteiramente constituído por continentes, ilhotas e espaços outros desconhecidos. São justamente os percalços, as lacunas e intervalos de tão anacrônica história que despertam o desejo de aventura: desbravar os resíduos sáficos a partir da estreita relação que se estabelece entre os elementos tipográficos impressos sobre a página e um corpo-leitor que os rodeia.

Dos nove livros de canções que se diz compostas por Safo, há um único poema considerado completo, sem lacunas e marcado com duas corônides – uma no início e outra no fim: é o fragmento 1, hino a Afrodite (Fig. 2). Todos os demais são fragmentos – poesia em frangalhos – em estados muito variáveis de preservação. E serão eles, justamente, que guiarão este trabalho.

↵
Multifloreamente Afrodite eterna
Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito

venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
longe sem demora você me veio
logo que deixava teu lar paterno
plenidourado

sobre o carro atado e pardais velozes
te levaram vários à negra terra
numa nuvem de asas turbilhonantes
na atmosfera

junto a mim no instante você sorrindo
deusa aventurada de face eterna
perguntou-me por que de novo sofro
chamo de novo

e o que mais desejo seja neste
louco peito quem eu de novo devo
seduzir e dar aos amores? quem ó
Safo te assola?

pois se agora foge virá em breve
se presentes nega dará em breve
se desama agora amará na hora
mesmo que negue

venha agora aqui me livrar das longas
aflições conceda os afãs que anseio
neste peito e seja aliada nesta
linha de luta.

↵

Figura 2. Safo, fragmento 1. Fonte: extraído e adaptado de Safo (2020, p. 29-31).
Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

Aparecer

Chama a atenção a força poética do ruído provocado pelo excesso de símbolos não alfabéticos em cada fragmento. É uma parte expressiva do que o poema oferece, ao mesmo passo que anuncia tipograficamente sua incompletude material marcada pela presença de uma ausência.

Dentro de uma longa tradição filológica e a partir de um repertório técnico e científico bem consolidado, as habilidades do editor-tradutor vão se revelando por meio do tratamento do material, indicado pela forma como o texto é disponibilizado na página. Ainda que de modo não deliberado, o corpo-leitor pode experimentar aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2021) argumenta serem os poderes e as tarefas da filologia: a identificação, restauro e edição dos textos do passado; a produção e interpretação de comentários técnicos, científicos, históricos, contextuais; além dos objetivos pedagógicos, de ensino e as ressonâncias epistemológicas que acompanham e são transmitidas com a prática filológica.

Em Safo, cada fragmento se mostra antes como uma ferida que muda a nossa atitude em relação ao texto, pois ressalta justamente a sua materialidade comunicacional, transmitida em sua qualidade sensual a partir de um objeto materialmente presente e pregnante. Descobrir e ter consciência dos fragmentos não se dá sem consequências, já que exploram e produzem um desejo de relacionamento físico mediado pelas condições espaçotemporais em que se dará o encontro. Ao que parece, os fragmentos recuperam a função heurística dos elementos tipográficos distribuídos e impressos sobre as páginas do livro para fazer multiplicar o mistério, uma vez que conduzem à sobredeterminação dos significantes e ditam o funcionamento da imaginação. Visando ilustrar e sumarizar uma ideia geral da solução tipográfica adotada no livro, reconstruo, a seguir, o fragmento 18 (Fig. 3) e o fragmento 78 (Fig. 4).

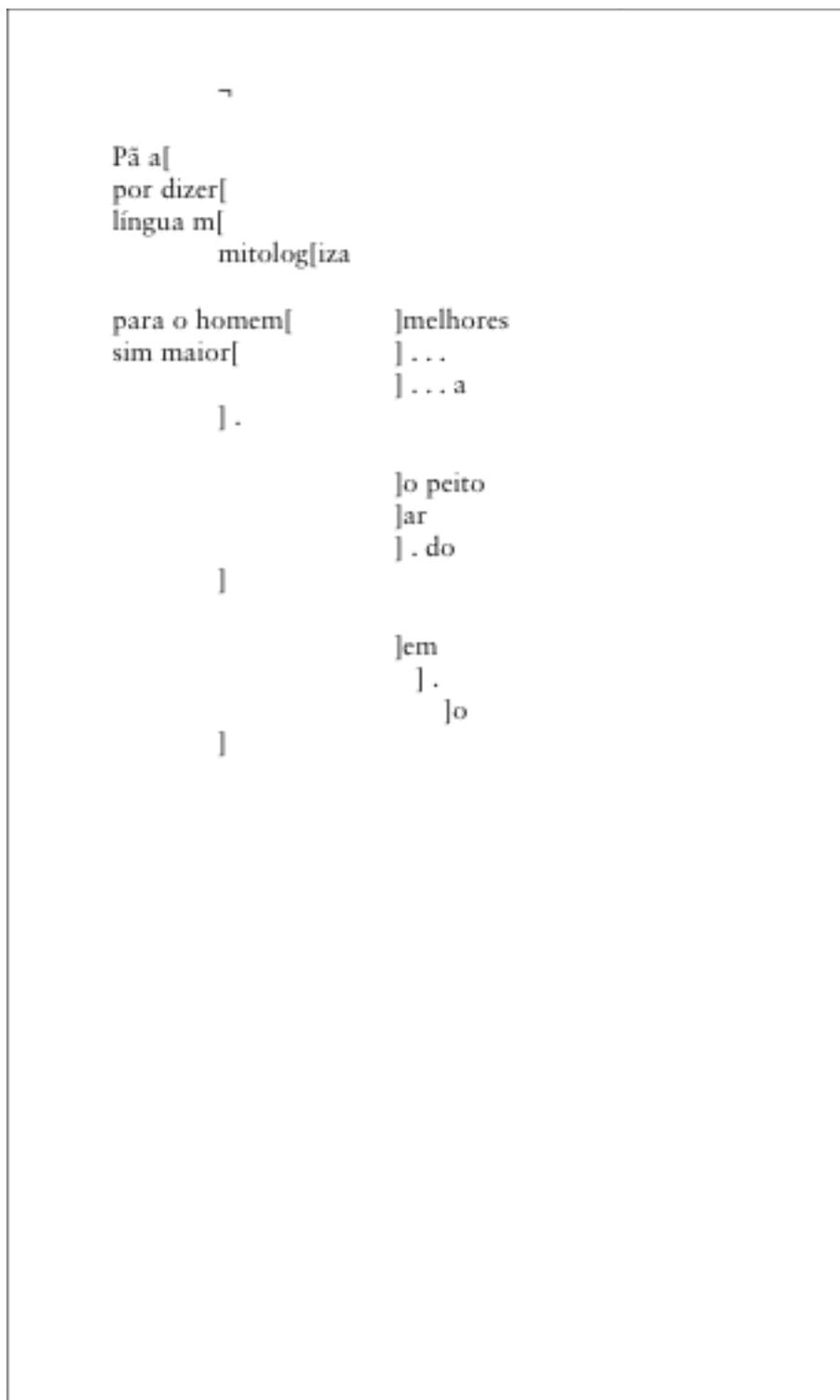


Figura 3. Safo, fragmento 18. Fonte: extraído e adaptado de Safo (2020, p. 69).
Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

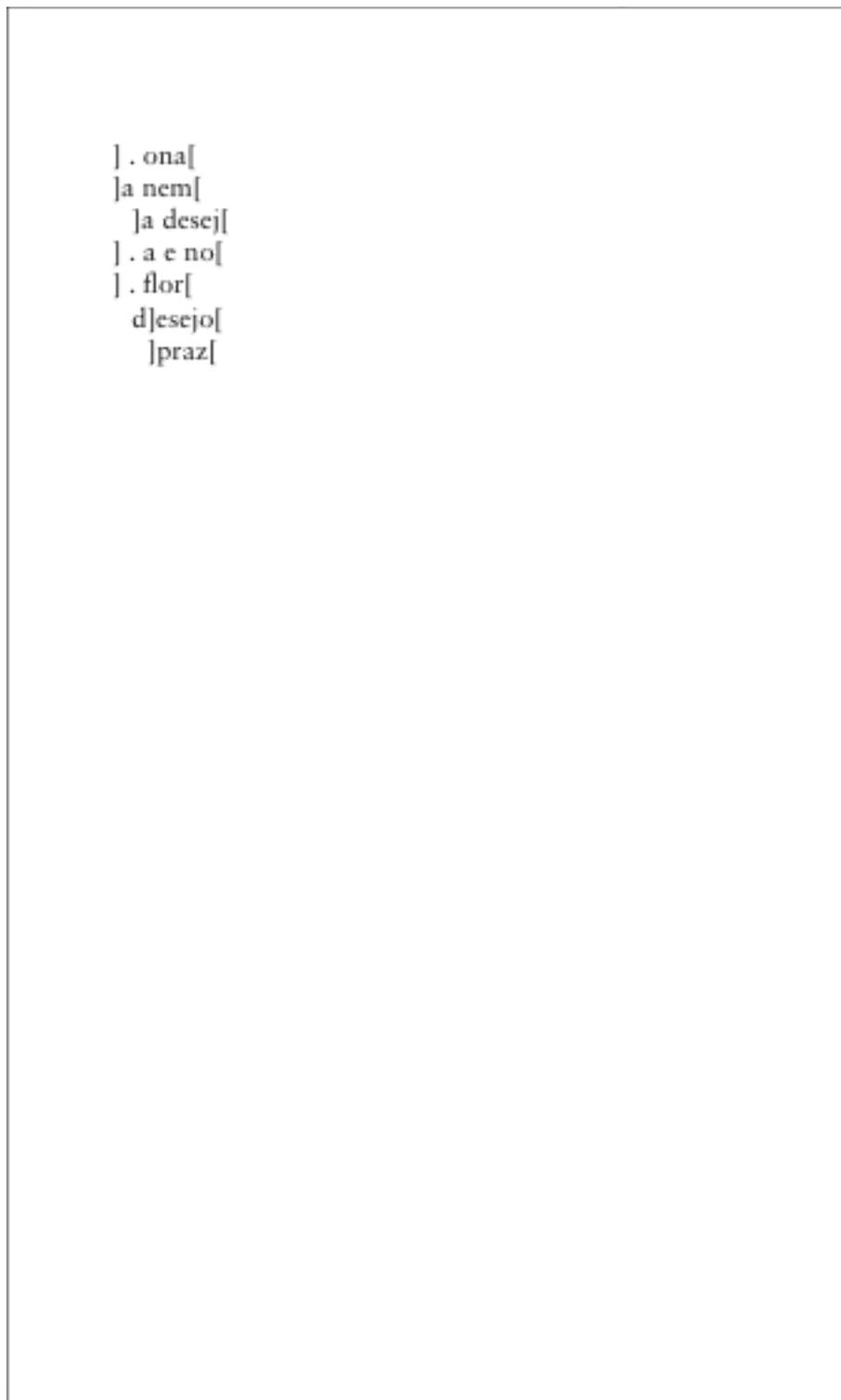


Figura 4. Safo, fragmento 78. Fonte: extraído e adaptado de Safo (2020, p. 225).
Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

Pois, então: nos poemas são utilizados alguns “sinais gráficos”, conforme expõe e ensina o editor-tradutor Guilherme Gontijo Flores em inspiradora introdução aos *Fragmentos completos*. A corônide (↔) indica que se trata, provavelmente, do começo ou do fim de algum poema. Adagas (†) indicam que uma passagem está, segundo a visão do editor, possivelmente corrompida. Entretanto, por enquanto, é o que há: ninguém foi capaz de formular uma sugestão mais convincente. Pontos (. . .) demarcam a falta visível de uma letra, quer dizer, indicam que é possível saber que há uma letra, porém ela permanece ilegível; para um conjunto de três letras, os pontos aparecem entre colchetes, como em [. . .]. Asteriscos (* * *) indicam lacuna de tamanho incerto entre dois versos. Chevrons (< >) sinalizam conjectura bem estabelecida que complementa uma falta aparente (como uma sílaba para complementar o metro, por exemplo), ainda que se trate de um trecho não danificado materialmente. Já os colchetes ([]) indicam algo em falta – ou ainda desconhecido – em alguma parte do verso. Entre colchetes, portanto, há apenas conjecturas.

As conjecturas visam auxiliar naquilo que não existe materialmente até então. Interessante constatar com Guilherme Gontijo Flores que muitas das conjecturas estabelecidas pelos editores do *corpus* sáfico acabaram se confirmando a partir de novas descobertas documentais ou arqueológicas. Precioso comentário, por demonstrar que algumas conjecturas, quando comprovadas por evidências, mostraram-se em sua grande maioria não apenas pertinentes como perfeitamente próximas.

Imaginar a parte que falta, então, abre espaço para uma profecia. O que pode revelar ao menos dois aspectos que interessam nesta abordagem: símbolos não alfabéticos reivindicam uma espécie de “tipomancia” no campo operatório da página impressa e instigam, no mínimo, a entrever, e até mesmo a prever muito daquilo que está ausente. Afinal, apontam para um futuro. Por outro viés, demonstram que o passado sequer passou. É tão incerto e movente quanto corrompido e frágil. Bastaria a insurgência de um fiapo de papiro – escavado, reencontrado, remontado –, menor do que um selo postal, para que algo se reconfigurasse no texto manifesto.

Cabe pensar sobre essa imagem que fica, no que é lançado para o futuro. Tal e qual o desejo, os fósseis sáficos sobrevivem – inclusive àquela que os criou – menos para existir como matéria provocada do que para insistir provocando emoção. São mesmo fósseis em movimento, no espaço e no tempo. Quem lê, dá voz à Safo, apropria-se do texto, coloca o próprio corpo no jogo de cena.

Preenche o poema e, paradoxalmente, perpetua Safo. Os poemas reúnem o sentido corporal – incorporam o corpo sáfico –, que, passando pelo corpo-leitor, reformam o *corpus* sáfico sedimentado ao longo dos séculos.

Os símbolos não alfabéticos instigam: solicitam a participação do corpo-leitor e incentivam a restaurar e reconstituir fragmentos corrompidos. Dão vida e existência a uma história sempre por reler e recomeçar. Abrem novas possibilidades de leitura, pois funcionam como provocações lançadas ao pensamento: apenas um corpo-leitor – por sua inteira conta e risco – poderá penetrá-los e habitá-los. E, para tanto, terá que fazer trabalhar memória e imaginação. Por inúmeras lacunas, constato tratar-se de uma leitura do tempo, não do sentido. Um tempo que corrompe, por certo, porém capaz de transformar tudo em memória.

E por que intrincar tempo e memória? Anacrônico e arqueológico? A impressão e a imaginação? Respondo com Didi-Huberman (2015) e Benjamin (2017): porque a memória está nos vestígios que uma escavação traz à tona, mas está também nos sedimentos do solo, agitados pelos instrumentos do escavador. Há troca entre exterior e interior, objetivo e subjetivo: é preciso saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. A memória é indissociável do presente do arqueólogo, dos seus gestos, da capacidade de ler o passado do objeto no solo atual. Além do mais, aquele que escava deve guiar-se por mapas do lugar. E ser capaz de assinalar, no terreno do presente, o local em que estão guardadas as coisas do passado.

Há um papel empenhado pelo corpo-leitor: visa a descoberta arqueológica guiando-se pelas sensorialidades dos elementos tipográficos. Visa igualmente o visual: no terreno do presente, fazer ver o corpo atravessado pelas coisas visíveis do passado. O virtual do símbolo não alfabético potencializa a interpretação a cada ato de leitura, a cada convocação da memória. Sentidos surgem e atravessam o corpo-leitor, a cada nova incursão, deliberadamente (e ao acaso) estimulados pelo prazer da descoberta e pelo desejo de completude. O verdadeiro estado do saber nunca é alcançado enquanto não for ilustrado pelo insaber. Se ver permite saber (e até mesmo prever) é porque a montagem fundamenta toda sua eficácia numa arte da memória.

Didi-Huberman (2013) auxilia em algo fundamental: os fragmentos são assediados por sinais incompreensíveis, os poemas foram invadidos por elementos tipográficos anacrônicos ou imemoriais, que amiúde desempenham o papel de indicadores de lugares vazios, eles perdidos, lacunas

da memória. Sendo a memória feita também de buracos, é papel do corpo-leitor interpretar as lacunas, os buracos negros da memória e do desejo. Desejo sempre animado por suas ligações e descobertas, através de uma experimentação sempre renovada pela tipomania que procura remontar e ler o tempo.

Escavar e rememorar: mergulhar no imemorial para ressurgir no futuro e, por essas aberturas do insaber, aprender a tornar os poemas imaginariamente outros para, quem sabe depois, transformá-los efetivamente em outras coisas. Pois o desejo de saber convoca um trabalho de memória, assim como o futuro, uma reconfiguração do passado. Não é o saber absoluto, mas antes o insaber definitivo que abre, dilacera, ilumina o horizonte do saber e do conhecimento.

Um insinuante corpo sáfico possível encontra – pela posse de mãos atrevidas e olhares penetrantes do corpo-leitor durante o ato de leitura – o corpo gráfico. Nesta triangulação se fundem. E perpetuam o jogo performático da página impressa e do ritmo de leitura. Diante desses sinais difíceis de dominar, uma vez que flertam com o ininteligível, o sensível é convocado. Intervalos e lacunas marcam a página, tudo que resta, rastro de um canto incompleto.

Fazer uma arqueologia da página impressa é arriscar domar os símbolos tipográficos, uns juntos a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, corpos heterotópicos e heterocrônicos, de lugares separados e tempos desunidos. Aprendi com Didi-Huberman (2012) que nomeamos tal risco *imaginação e montagem*.

Parecer

Ah, a imaginação. Proponho compreendê-la ao menos a partir da perspectiva de três autores: Aristóteles, Johann Wolfgang von Goethe e Charles Baudelaire.

Conforme Baudelaire (2023), a imaginação é uma quase deusa, rainha das faculdades da memória, capaz de perceber relações íntimas e secretas entre as coisas, construir correspondências e analogias. Para Goethe (2021), a imaginação é uma fora da lei em movimento, que oscila incondicionalmente de um ponto a outro – sonho em permanente estado de vigília. Para desenvolvê-la, são necessários incentivos por regramentos diversos: emotivo, ético, moral, político. A imaginação, em Aristóteles (2012a), ao demandar uma atividade da percepção sensível, trabalha para a formação

de imagens e opiniões daquilo que se percebe. Imaginar é um processo mental em que o desejo é a força motriz dominante. É um movimento, portanto, instaurado pelo sensorial quando em estado de ato.

Consideremos, assim, a imaginação como um *movimento*. Se movimento, quando movente, não se move sem desejo. O desejo não só faz a imaginação mover-se como, em ato, é também um certo movimento. E sem desejo não há imaginação, pois cabe ao desejo atizar a imaginação. A oscilação dinâmica é polar e dialética: o contrário também é verdadeiro. De todo modo, é pela via régia do indestrutível desejo que a imaginação aflora.

Um corpo capaz de desejar é um corpo capaz de se mover. E tal movimento começa por um ato de imaginação, já que desejar é tentar se aproximar do objeto por meio de uma ação imaginativa. Quem nos fala é Anne Carson (2022), que também recorre a Aristóteles para discutir o desejo. Aliás, não poderia deixar de convidá-la à baila. Além de editora-tradutora da poesia sáfica em língua inglesa – com a celebrada obra *If not, winter* (Sappho, 2002) –, em vários de seus ensaios autorais nos conduz à Safo, produzindo diálogos absolutamente interessantes e envolventes.

Acompanho Carson (2022): não é possível desejar sem imaginação, já que a imaginação prepara o desejo ao representar o objeto desejado como desejável na memória do corpo desejan-te. Todo desejo é um desejo em vista de algo; é ele que torna possível converter pensamento em ação. Para tanto, é preciso acontecer uma montagem entre três componentes estruturais: o que faz mover, aquilo por meio de que se move, aquele que é movido. Fazer montagens, portanto. A montagem, vale lembrar, é uma atividade em que a imaginação se torna uma técnica a produzir pensamento.

O que eu penso que triangula no desejo de saber da página impressa: o corpo-leitor; a ausência que o símbolo não alfabético mostra; uma experiência imaginada. Os símbolos não alfabéticos e o desejo de saber precisam agir em conjunto. Não basta pensar no que se sabe, é preciso desvencilhar o insaber – termo que não deve ser tomado como sinônimo de ignorância ou recusa do conhecer – das malhas do saber. Pela imaginação, a memória trabalha no limiar entre o saber e o insaber. Prefiro entender tal diferença ocupando realmente um limiar e não uma fronteira demarcada. Afinal, para Benjamin (2018), um limiar está para sempre contaminado por aquilo que separa: é uma zona, além de conceber passagens. Warburg (2013), por sua vez, insiste em argumentar que todo pensamento é isento de quaisquer formalidades aduaneiras.

BELO, Diego. *Incertos clarões*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

O símbolo não alfabético manifesta uma posição dialética: é um elemento tipográfico intervalar, ocupa a rasgadura entre o ver e o saber. Por isso, resiste e desafia a linguagem ocupando o limiar entre uma existência física e mental, material e psíquica, externa e interna. Daí a compreender que as imagens geradas pela imaginação são produto de um meio e produto do próprio corpo, na medida em que são confrontadas e geradas. Quer dizer, um motivo espacial – tipográfico – convoca e age em conjunto com um outro motivo, dessa vez psíquico: o desejo.

O que se sabe, diante do desejo de saber, é eternamente insuficiente. Anne Carson (2022) reitera a analogia entre a conquista do conhecimento e a conquista do amor. O que move o *páthos* é a conquista em si. Aproximar-se do que é falta ou daquilo que não se tem leva o pensamento a projetar a semelhança sobre a diferença, juntando as coisas em novas relações, ideias ou analogias, sem perder a distinção entre elas. Isto significa que a memória não é engolida pelo que passa a saber. Ela opera na diferença, relacionando a si mesma e o que já conhece em algum grau, mas também separada de si e do reconhecimento do que aprende. A força imaginativa faz a memória buscar o espaço entre o conhecido e o desconhecido, ligando um ao outro, mas mantendo visível sua diferença. Ao buscar o que não se sabe, o espaço de desejo se abre e uma experiência acontece. Portanto, diante da página impressa, o próprio corpo-leitor se desagrega. Assim, fulgura, mas por um mísero instante, o lampejo daquilo do que é feito. Com Benjamin (2018), é possível afirmar: enquanto o conhecimento existe apenas em lampejos, o poema rasga o espaço como um trovão que segue ressoando por muito e muito tempo.

Talvez seja exatamente isto: colchetes iluminam. Criam as condições de entrada, encaixe, de coletivizar ilhas, formar arquipélagos. Rememoro a perspicaz constatação de Anne Carson, em introdução à Sappho (2002): colchetes não só criam conjecturas. Colchetes são *excitantes*. Desse modo, “[]” mostram, primeiro, a falta da matéria. Formam um gesto técnico e estético em relação ao evento papirológico e não um registro exato e completo dele. O movimento provoca uma desterritorialização ao fazer ver a clivagem existente entre nós mesmos e um fragmento gráfico. E não seria justamente diante de perda ou falta que um desejo se manifesta? Desejo – aliás, como quaisquer desejos –, complicado de memória.

Nesse sentido, o decisivo é trabalhar naquilo que colchetes – e todo o repertório de elementos tipográficos – fazem ver. Ativados por atos de imaginação, carregam seu próprio tipo de emoção – nas bordas, internas e externas – logo ali onde as palavras desapareceram, uma espécie de virtualidade condensada na potencialidade latente oferecida pela página em branco. Os símbolos não alfabéticos abrem; mas o que abrem é antes o desejo (no objeto do saber, no sujeito do saber), ressoam uma emoção generalizada que faz com que o próprio saber se abra, se fragmente, se cinda, se dilapide.

É preciso invadir, transgredir o espaço gráfico ilegível para torná-lo inteligível. É com um subversivo, anarquista até, caráter destrutivo de Benjamin (2017) que este estilo de pensamento visa jogar. Criando e preenchendo vazios, entre a potência dialética do gaio saber e a imaginação como faculdade de conhecimento. Na linguagem inaudita, ocupar as páginas, ilhas – talvez desertas, onde o corpo-leitor não pode senão estar perdido, naufrago, despossuído, condenado a sobreviver, a dar aos fragmentos novos sentidos. Mais do que atravessá-los, deve habitar as bordas hipotéticas, disputar os trechos em disputa, promover passagens onde parecia impossível. A destruição, em certo sentido, provoca a desobstrução dos nossos terrenos da atualidade. Pressupõe exatamente esclarecer, descobrir certo passado que o presente tentaria manter prisioneiro, desconhecido, enterrado, inativo para sempre.

Acontece que a destruição não foi absoluta. Algo se foi, sem dúvida, mas deixou um rastro do acontecido. E assim é com a impressão: uma força expressiva, intencional e direcionada e uma manifestação particular, específica e restrita ao próprio meio. Toda impressão é anacrônica, como a pegada do animal, como os processos de fossilização da asa de uma borboleta. Toda impressão é anacrônica: marca o registro de algo que ali não mais está.

Perecer

Uma impressão diz do contato, aderência; por outro lado, trata-se da separação, da perda, a presença de uma ausência. Impelido pela força desta distância, o desejo se apoia nos elementos tipográficos, navega entre páginas, se iluminando com a luz de cada vão.

Há um processo progressivo de ruína, cristalização. E, quem sabe, transformação. Algo sobrevive. E uma definição mínima de sobrevivência não seria justamente o *eterno retorno do semelhante*? Um desejo, como disse, é indestrutível. Nunca morre por completo, sempre à espera de ser reconhecido, relido, reutilizado. Para, quem sabe, fulgurar, voltar a abrasar.

Por que não produzir pensamento crítico sobre isso? A impressão pode ser compreendida como documento e sonho em estado de vigília, como fragmento e objeto de passagem, como poesia e objeto de montagem, como insaber e objeto de ciência. A força e fragilidade da impressão reside justamente na dupla condição de debilidade e ductilidade. Porque a impressão é destinada a durar, sobreviver, retornar. Assim como a arqueologia, dá ao passado uma existência mais tátil, provisória, experimental, inquieta, heurística. Cada descoberta só tem valor como singularidade, ou seja, articulação, pivô – a saber, um intervalo para efetuar passagens – entre ordens de realidades heterogêneas, as quais, no entanto, procura montar em conjunto. É o intervalo que liga dois momentos desconexos no tempo e faz de um a memória de outro. É isso que possibilita relacionar o corpo fóssil ao corpo vivo entre um gesto impensado de hoje e um gesto ritualizado de outrora.

A impressão clama por um trabalho psíquico sobre o trabalho material, materializado na montagem. Se realmente a apreensão leva à compreensão, a experiência familiar do que vemos parece estar ligada a um ter. Ao ver, carregamos a impressão de ganhar algo. Aquilo que tocamos possui a potência de nos tocar. De nos deixar tocados. A emoção é uma moção, outro movimento fora de si e para fora de si: evento afetivo gerador de uma abertura efetiva. As emoções têm e são um poder de transformação: memória em desejo, passado em futuro, dor em prazer. A experiência visual é provocada por um intrincamento muito potente entre desejo e conhecimento. A impressão indica explicitamente o anacronismo do encontro entre o outrora com o agora, da técnica com o tempo, da memória com o presente. A relação do ocorrido com o agora não é progressiva, e sim uma imagem, que salta. O movimento conflagra a temporalidade típica das imagens dialéticas benjaminianas: uma forma fundamental da relação possível entre o agora (instante, relâmpago) e o outrora (latência, fóssil), relação da qual o futuro (tensão, desejo) guardará tão somente rastros.

Este é o inescapável paradoxo da impressão: porta a distância e também um contato. Há uma aderência, sem dúvida: mas a quem, a quê, em que instante, a que corpo? Impossível dizer. Pois há, antes de tudo, a lacuna, a fratura que se impressiona e nos toca, ou melhor, nos impressiona a partir

de sua própria memória de contato inacessível. Insisto: o contato na impressão termina por ser pensado como elemento de separação, de perda, quase fatalmente como o trabalho de uma ausência.

Em Safo (2020), símbolos não alfabéticos evidenciam o valor heurístico de uma impressão e formam um objeto visual que mostra a perda, a destruição, o desaparecimento de objetos ou corpos originários. Formam um volume portador, porém mostrador de vazios. E fazem desse ato uma forma que nos olha e nos implica. Quando uma perda suporta aquilo que vemos, conclui Didi-Huberman (2010), o objeto do olhar passa a nos olhar, nos concernir, nos perseguir. Assim, o ato de ver remete, abre um vazio que nos olha de volta, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. Ver, nesse sentido, torna-se inelutavelmente uma questão de ser. Quando ver é perceber que algo escapa, quando ver é perder. Está aí a metamorfose entre o que está diante, convocando tudo aquilo que está dentro (de um corpo, do tempo, da história).

Entretanto, aquilo que aparece, permanece. Sobrevive tensionado em forma de memória, desejo... seja no tempo do assoreamento do canal egípcio, no tempo da mão que escava, no tempo do corpo que decifra e traduz os fragmentos, no tempo da leitura que monta o passado anacrônico com o presente reminescente. Monta para ativar toda a potência epistemo-desejante capaz de revelar a distância entre dois colchetes.

Esquemáticamente, colchetes incitam, inflamam – fazem desejar ver o insabido e, neste desejo, abrasar. Desejo de saber, conhecer. O insaber das lacunas confere ao corpo-leitor poderes mágicos de adivinhação. Abre um saber que está além dos aspectos visíveis da página. Os colchetes estão notavelmente impressos, sem dúvida. Mas o que inflama o desejo do saber permanece invisível. É onde Safo perenizou – cristalizou – o seu poder e se permite penetrar pela composição dos elementos tipográficos que captam e devolvem, antes de tudo, o timbre inaudível das vozes e instrumentos. Oferecem Safo à voz, aos olhos e às mãos, compondo ainda uma nova forma de iluminar a imaginação e o pensar desejante.

Basta um olhar mais detido, sem pressa para estabilizar este ou aquele sentido, dar tempo ao tempo e fazer uso desta poderosa restrição para adiar o significado um pouco mais. Não é que o pensamento divaga, deriva ou se dispersa. Ou que a exposição fragmentária do poema destrói ou ofusca completamente a capacidade compreensiva do argumento que daria conta de todas as suas

relações. É possível ler de forma regressiva. Os incertos clarões permitem entreabrir significados pelos sentidos. Basta ler, ver, que subsiste uma espécie de “legibilidade” – um design que será lido e também olhado, visto como imagem – subjacente à tipografia, capaz de ultrapassar a técnica tipográfica.

Por certo, há uma série de incertezas, conjunto de problemas, dificuldades, uma problemática que serve para conjecturar pontos de vista quando falta a vista direta. Por isso, símbolos não alfabéticos dão vida à página, sem a tentação epistemológica de imobilizar ou fixar um só sentido. Fazem proliferar os mistérios, pois invocam a sobredeterminação de cada poema, provocam o pensamento e instigam a imaginação.

É proveitoso perceber que aplicar um olhar antropológico, arqueológico e anacrônico para estes fiapos tipográficos só faz revelar muitos extratos de uma sedimentação que somos capazes de produzir pela memória. O agora, afinal, revela uma imagem íntima do outrora, como tão bem destacou Benjamin (2018). A arqueologia sáfica mostra ao menos duas relevantes dimensões: no rejeito podemos encontrar algo de valor. E que toda leitura é trabalho, pois rejeita o visível e reivindica o visual. Daí, *ininvelhecíveis*. Criaturas da sobrevivência. Ali dentro, os incertos clarões luminosos transformam cada abertura sensível e sensual dos elementos tipográficos em signos visuais tão penetrantes quanto a tinta entre as fibras do papel. É o próprio feminino reconvocado: para colocar coisas dentro, para fazer proliferar os sentidos e ver nascer um farrapo do tempo que o desejo quer tocar.

Ou, formulado de outro modo: o tempo, o desejo e a memória fazem a imaginação trabalhar, montar e transformar as conexões, relações íntimas e secretas, analogias e correspondências entre ilhas: *aparecer, parecer, perecer*. Já sou capaz de situar – mesmo que seja para novamente me perder – do modo como aprendi a navegar pelas entrelinhas – imaginar entre-ilhas: o determinante é fazer o objeto de desejo]*p.recer*.

Apesar de tudo, é preciso imaginar. Uma composição poética remete a uma composição do fazer, do fazer-se. A intérprete sente e sabe muito bem disso quando, no fragmento 31, confia: “gela-me a água e inunda-me o arrepio/ me arrebatada e resto na cor da relva/ logo me parece que assim pereço/ nesse deslumbre” (Safo, 2020, p. 109).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **De Anima**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a.
- ARISTÓTELES. **Parva Naturalia**. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012b.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. Trad. Fernando Sheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. **Prosa**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.
- BELO, Diego Rodrigues. **Peripatético Gráfico**. 2023. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens do pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Trad. Adalberto Müller; Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.
- BRINGHURST, Robert. **Elementos do estilo tipográfico**. Trad. André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo**: um ensaio. Trad. Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CARSON, Anne. **Sobre aquilo em que eu mais penso**: ensaios. Trad. Sofia Nestrovski. São Paulo: Editora 34, 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La somiglianza per contatto**. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta. Trad. Chiara Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello; Vera Casa Nova. **Pós**, v. 2, n. 4, p. 206-219, nov. 2012. Disponível em: bit.ly/3Tbm4JI. Acesso em: 26 fev. 2024.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto**. Trad. Márcia Arbex; Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BELO, Diego. **Incertos clarões**.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 30, jan-abr. 2024
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48669>>

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; As heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre arte**. Trad. Marco Aurélio Werle. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Os poderes da filologia**: dinâmica de conhecimento textual. Trad. Greicy Pinto Bellin; Claudia Regina Camargo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2021.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. Trad. Luciana Chierigati; Vivian Chierigati Costa. São Paulo: n-1 edições, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **De uma a outra ilha**. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

SAFO. **Fragmentos completos**. Trad. Guilherme Gontijo Flores. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

SAPPHO. **If not, winter**: fragments of Sappho. Trad. Anne Carson. New York: Vintage Books, 2002.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.