

O NOME QUE FALTA

Edson Luiz André de Sousa

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

Manoel Ricardo de Lima

Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil

RESUMO: Este artigo discorre sobre a potência da escrita poética mostrando que o poema vem como um empréstimo ao “nome que falta”, uma luta para que este lugar da nomeação continue vazio, porém vivo. Isto não implica evidentemente em uma atitude de mudez. Pelo contrário, ao ousar novos significantes o poeta aciona o fracasso do signo em dizer algo do que é. Procuramos articular um fio de argumentação sobre o compromisso ético e político da poesia a partir das sugestões de imagem de um poema de Joaquim Cardozo (1897-1978) intitulado *Canto da Serra dos Órgãos*.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, utopia, nome, Joaquim Cardozo

THE MISSING NAME

ABSTRACT: This article discusses the power of poetic writings. It shows that a poem is lent to the “missing name” as a way to struggle to keep nomination spaces vacant, but still alive. That evidently doesn’t imply a mute attitude. On the contrary, when using new significantes the poet activates the failure of the signs in communicating something about what they are. We aim to develop an argument about the ethical and political commitment of poetry based on the image suggestions of a poem by Joaquim Cardozo (1897-1978) entitled *Canto da Serra dos Órgãos*.

KEYWORDS: poetry, utopy, name, Joaquim Cardozo

*“A máquina adapta-se à fraqueza do homem
para do ser humano fraco fazer uma máquina”*

Karl Marx

Enquanto tivermos ainda poetas que não se conformam com o precário que enclausura a linguagem e a potência da imaginação poderemos ainda, quem sabe, fazer frente à “humilhação da palavra”, expressão que dá título ao livro do teólogo Jacques Ellul para apontar o exagero de uma visualidade que seca o espírito. Deserto que expulsou de suas terras o enigma, que enterrou o obscuro da potência utópica de um *ainda não* (de Ernst Bloch), já que nestas terras que precisam tornar-se produtivas não há mais tempo para esperar pelo nome que falta. Assim, nos precipitamos nos sentidos já prontos em uma preguiça mítica e covarde no aconchego da cabine de comando do barco que deixa o litoral, na crença de que no mar saberemos exatamente por onde ir. Aqui vale a lembrança dos versos da canção “Timoneiro”, de Paulinho da Viola e Hermano Bello de Carvalho: “não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar”.¹ É este o espírito do jovem Ishmael que se lança no Pequod nos levando a pensar, em última instância, sobre o destino dos significantes. A escrita poética funcionaria nesta travessia como um vento de primeira mão, “uma brisa anárquica”² como indica Gershom Scholem em

um clássico texto sobre o messianismo judaico. Herman Melville abre seu “Moby Dick” nos mostrando esta força do vento e que aqui estabelecemos pensar como o fluxo da linguagem que renova a vida:

Por fim, sempre vou ao mar como marinheiro por causa do exercício saudável e do ar puro do castelo de proa. Pois neste mundo os ventos de proa são mais frequentes do que os ventos de popa (isto é, se você não violar a máxima de Pitágoras), e assim na maior parte das vezes, o Comodoro no tombadilho superior recebe dos marinheiros do castelo um ar de segunda mão. Ele pensa que respira primeiro, mas não é assim. (Melville, 2008, p. 30)

Primeiro respirar, mesmo que ainda não saibamos em que direção sopra o vento. Aqui, respirar é fundamentalmente abrir espaços para novas significações, arejar, reconhecendo sempre o limite do que pode ser nomeado. Neste litoral, utopia e poesia estão presentes na medida em que ambas buscam encontrar “questões impensadas” (Meschonnic, 2006, p. 189) Em um verbete no *Dicionário das Utopias* intitulado “O poema como utopia”, Meschonnic insiste que a atividade do poema é colocar em dificuldades o signo. Desta forma busca romper com o clássico dualismo conteúdo e forma já que a linguagem poética instaura uma outra dimensão de experiência na relação com o mundo.

(Meschonnic, 2006, p. 189). Como poderíamos nomear esta experiência? Esta nos parece ser a questão crucial deste artigo e buscaremos nos deter em um poema de Joaquim Cardozo³ para esboçar alguma questão possível a este nome que falta.

O embate é ético e político, já que podemos pensar a linguagem poética como insubordinação às nomeações apressadas que dizem o que é, sem mesmo se dar um tempo para uma travessia da carne em vôo e do uso da palavra pelo rabo, no rabo da palavra. Joaquim Cardozo é muito preciso ao apontar o poeta como aquele que pode impor uma deriva da deriva, aquele que não pode salvar nada, nem ninguém, mas que não tendo importância alguma pode existir potencialmente como um “acontecimento branco”, “sem orientação e sem origem” como o último trem que sobe em direção a um céu nenhum: “num campo de direções sem módulos / sem fronteiras / sem sentidos”. (Cardozo, 1979, p. 147) Se tivermos tempo ainda teremos a humildade de nos perder nas redes de significações, *sem módulos, sem fronteiras, sem sentidos*, e navegar em imprecisões; assim podemos nos resguardar da precipitação de uma nomeação sem fundamento. Como lembra Russel Jacoby no prefácio de seu ensaio sobre utopia, que Paul Celan comprou em 1960, em uma livraria de Paris, uma coleção de ensaios sobre judaísmo e, ao que parece, leu apenas um ensaio deste livro, de autoria de Hugo Bergmann: “A santificação do nome”. Em seu exemplar sublinhou uma única frase citada a partir do Talmude e que dizia o seguinte: “Aquele que pronunciar o Nome perderá a sua parte no mundo futuro.” (citado por Jacoby, 2007, p. 20) Não se trata de calarmos diante deste impronunciável mas justamente de arriscarmos dizer sempre de outra forma, quebrando a lógica do eterno retorno do mesmo que nos amarra nos mastros de nossos Pequods. A mordaca aqui tem um nome claro: ideologias e técnicas do saber. O nome que falta vem apontar um furo no saber, furo este que é a única brecha através do qual um pensamento sobre utopia é possível. Esta resistência não é pacífica, pois pagamos o preço da queda. Contudo, sem esta queda nenhuma esperança se produz. Derrida diz que em toda assinatura humana ou divina é preciso o nome, mas que se pode sugerir que o nome seja aquilo que se apaga diante daquilo que nomeia, uma espécie de teologia negativa, e que a partir disso o “é preciso o nome” quer dizer apenas que o nome faz falta, que ele deve fazer falta, que é preciso que o nome faça falta. (Derrida, 1995, p.53) E a poesia talvez seja onde “o outro perde seu nome ou pode mudá-lo para se tornar qualquer outro.” (Derrida, 1995, p.62) Assim, Ishmael pode ser lido como o espírito mesmo da poesia que busca abrir espaços de travessias reinventando as navegações e descobrindo sempre novos percursos. Numa queda que é puro desequilíbrio e que cobra um

preço caro demais a quem o provoca. O poder em todas suas instâncias instituídas não se conforma facilmente a estas turbulências. É, por esta razão, que Emil Cioran desafia os espíritos utópicos ao dizer que “Cada um deve pagar pela menor alteração que possa provocar em um universo criado para a indiferença e para a estagnação; cedo ou tarde, ele se arrependerá de não tê-lo deixado intacto”. (Cioran, 1994, p. 57)

Tomamos, é claro, esta passagem como uma incitação ao agir já que neste mesmo livro, Cioran é radical na defesa da utopia: “Só agimos sob a fascinação do impossível: isto significa que uma sociedade incapaz de gerar uma utopia e de consagrar-se a ela está ameaçada de esclerose e de ruína.” (Cioran, 1994, p. 101) Assim, o poeta pode preservar algum fascínio e seu trabalho pode quebrar o discurso quando for capaz de produzir o poema lançando-o como uma tempestade pronta a nos desafiar. Aguça, portanto, nosso desejo, nossa força de sonhar e com seu poema reescreve no ato mesmo de seu texto a história da poesia. Cada poeta com sua obra reescreve a história na perspectiva que indica Cleanth Brooks ao dizer que “todo poeta que lemos altera, de alguma forma, nossa concepção total de poesia” (citado por Moises, 2007, p.114) Por isso, Joaquim Cardozo se interessa tanto pela idéia de furo, o furo que se pode produzir numa imagem da história, um ponto furo, um acidente dentro das ideologias e das técnicas de saber, como diz em seu poema “A escultura Folheada”: “Um ponto-furo, um simples ponto / simples furo / E nada mais.” (Cardozo, 1979, p. 209)

Mas o poema de Joaquim Cardozo que nos interessa aqui é o que encerra o seu **TRIVIUM**, publicado em 1970, intitulado *O canto da Serra dos Órgãos*. Poema que parece armar a tal questão possível, aberta para alguma dimensão da utopia, como um *começar*.⁴ O poema é “um monólogo em que a consciência mítica do universo fala a si própria, com a ‘eloquência’ que se reconhece do tempo dos deuses.” (Dantas, 2003, p. 85), e anuncia uma espécie de “antevisão do fim”, como diz Maria da Paz Ribeiro Dantas: “é a experiência terrestre vista de fora da civilização pela Serra dos Órgãos”. (Dantas, 2003, p. 85) É a serra quem fala no seu canto, quem toma posse da súplica para tocar por dentro uma idéia de interferência numa suposta catástrofe cósmica que poderia destruir a vida na terra. A fabulação de Joaquim Cardozo neste poema é uma escavação da experiência poética como um canto de morte, mas ao mesmo tempo como um canto de vida, de esperança: uma utopia. O seu gesto é ancilar, porque estica a questão até um possível encontro do poema com um território aparentemente neutro e desprovido de marcas e memória, o deserto: é quando o poema torna-se espaço, ermo, numa experiência de contemplação que não é senão tornar-se ela mesmo espaço. O poema é aquilo

que pode ermar o espaço até ser o próprio espaço. Uma espécie de “ascetismo prolongado”, como diz Luis Carlos Monteiro (em texto ainda inédito, escrito em 2004). E assim começa o poema de Joaquim Cardozo:

Este canto não vem dentro da voz
 Daquele filósofo chinês
 Que, procurado pelo seu discípulo
 Deixou-o à espera, por muito tempo,
 Ao pé de um grande pinheiro branco;
 Pois andava pelos altos da montanha
 Colhendo ervas medicinais.

Este canto também não chega até aqui
 Na música e no *rasa*
 Dos gathas de Zoroastro:
 O que desceu da montanha
 Depois que Deus morreu.
 Nesta voz sou eu mesma a Serra dos Órgãos
 Que um canto unido e único provoca e proclama
 Sou eu mesmo Serra dos Órgãos
 Quem vos fala.

E as minhas palavras são tecidas de eloquência:
 Hoje tão malsinada ciência
 Pelos que estudaram tanto e tão sábios e cultos se fizeram
 Que se esqueceram... ou se esquivaram
 Ao contato do verbo iniciático.
 Pois eu vos falo com eloquência, vos falo
 Em voz, em flor, em verbo antigo.
 – Uma vez que a eloquência é do tempo dos Deuses
 E eu sou desse tempo

(Cardozo, 1978, pp. 147-148)

A prática da ascese prolongada comparece como um motivo da *acedia*, ou da *contemplação* daquele que erma o espaço para tocar a sua penumbra poética e tornar-se espaço, numa unidade temporal que remonta o deserto com as suas linhas de fuga da catástrofe, como desterritório e como um gesto para um *começar* radical, político, ético e que se impõe como trajetória ampla, distante, trágica: falar em voz, em flor, em verbo antigo não apenas de um tempo depois que Deus morreu ou por dentro da voz de um antigo filósofo chinês, mas falar quando a Serra toma posse da voz, da flor, do verbo antigo e *começa*, sem parar, a apontar para um fora de nós, um OUTRO, um outro tempo e um outro lugar. Sloterdijk diz que o *pathos* do *começar* se converte em uma paixão real a partir de um arrancar-se de uma tradição de destruição familiar e nacional, e assim o *começar* se erige como uma fundação de novas formas de vida que sobra num seu próprio espírito do começo; é, por exemplo, “la poesia”, diz ele, “con su compromiso de buscar mejores mundos al lado del malo ya real” (Sloterdijk, 2006, p. 53). E mais afirmativo ainda ao propor a interrogativa:

“qué sería de la necesidad humana de días tranquilos si éstos no vivieran bajo la protección de la oscuridad del comienzo?” (Sloterdijk, 2006, p. 52)

Mas também é possível pensar sobre o *começar* de outra maneira, quando só podemos sabê-lo no *só-depois*, como indicam com precisão Freud e Lacan. O poema vem, desta forma, acolher, capturar, o que irremediavelmente se perdeu: uma outra origem. Aqui o desafio da poesia diante deste *não-lugar* (utopia) que precisa ser a todo e qualquer momento reinventado. Geneviève Clancy e Philippe Tancelin tentam dar conta desta questão ao sugerir que a poesia funcionaria como uma espécie de “nação de acolhimento”. Ou seja, um outro lugar, uma outra origem. Carlos Drummond de Andrade, em uma entrevista para o rádio MEC, em 1954, nos lembrava que a poesia pode vir como uma “procura de um rumo qualquer que não fosse aniquilamento.” (Andrade, 2008, p.44) Propomos, portanto, que a única nação possível é aquela que ainda não encontramos, uma espécie de terra prometida que nos faz ainda atravessar o deserto e saber de sua existência. “A poesia é uma infinidade de lugares em fuga, vagando no deserto sem outro amanhã que a perseguição de seu mistério.” (Clancy & Tancelin, 2003, p. 199). Assim, podemos pensar a utopia com uma bela imagem de uma fuga para fora da página, para o nosso próprio *fora*, para aquilo que se desvia. Georges Bataille diz que é ao prestar atenção naquilo que se desvia, algo como a poesia, “aquilo que seduz”, que a maior parte dos seres humanos, por ter a sua natureza débil, só pode abandonar-se aos seus instintos na “penumbra poética”, que não seria outra coisa senão um *começar*, e que assim “tanto mais viva a sedução é quanto mais brutal for o movimento” (Bataille, 1994, p. 50)

Numa certa passagem do poema de Joaquim Cardozo há uma confiança no presente como aquele que intenta ser um intérprete possível do moinho do tempo, mesmo que um intérprete falhado, e uma confiança num percurso de morte que exara uma correria desnecessária dos homens nas planícies de chão e de ar. A falha neste ponto, como aponta o discurso psicanalítico, por exemplo, é constitutiva do sujeito pois nos preserva de uma saber prepotente e absoluto que possa dizer o nome do objeto de nosso desejo. Mario Perniola argumenta que “Nadie puede llamarse intérprete de su tiempo, porque el tiempo parece contener y soportar en una indeterminación desesperante y enigmática todo y lo contrario de todo; ninguna relación de pertenencia recíproca se puede hipnotizar ya entre el momento histórico y el sujeto individual por muy ‘grande’ y ‘versátil’ que sea.” (Perniola, 2005, p.92) A serra fala o quanto está fora da civilização e fora dos homens e o quanto se impressiona com a pressa destes, homens que não têm outro destino senão morrer. Isto também comparece numa passagem

de uma das peças de teatro de Joaquim Cardozo, um de seus *bumbas* refeitos, intitulado “Marechal, boi de carro” e publicado em 1975. Num diálogo entre duas personagens, a Catirina e o Matuto, a primeira pergunta: “Por que deixou sua terra?”; e o Matuto responde rindo: “A terra é que me deixou.” (Cardozo, 2001, p.39). Estas proposições aparecem num outro trecho do poema:

Este poema é o do homem visto de fora
Da sua falsa civilização,
Visto pela visão do elemento telúrico
Que o criou e o manteve,
Que o protege, sustenta e suplanta;
Elemento que veio dos abismos encobertos
Na música espectral do calor e da pressão.

Neste poema cantam os moinhos do tempo
Os moinhos que moem a carne e os ossos e
As pedras antigas.
Do tempo ocluso na transformação das coisas
Do tempo ausente nas modificações impossíveis
Do tempo macio e tenro que todos nós
Matéria, inerte ou viva, respiramos.

Os homens, eu os vejo daqui,
Do alto dos meus cumes e acumes
Dos meus declives e aclives
Do descambar das minhas encostas
Dos meus deslizos;

Coberta com meu arbóreo manto
Que possui roxos de quaresmeiras
Amarelos de cássias-aleluias
Branços de brancas flores de mipermítios.
Os homens, eu os vejo daqui.
Correndo nas planícies do chão e do ar
Em suas máquinas ingênuas;
Apressados, sôfregos, apressados. ¡Como apressados!
– Para onde vão com tanta pressa?, fico a pensar;
Dentro de mim mesmo ouço a voz de pedra
Do meu demônio:
– Não sabes? Ora! Vão. . . para o cemitério!

(Cardozo, 1979, pp. 148-149)

O canto de esperança que Joaquim Cardozo estabelece na fala que suplica, que está na fala que vem na voz da Serra, comete algumas tentativas falhadas de amalgamar-se com a natureza, como, por exemplo, numa conquista de um vôo para imitar as aves, num mergulho nas águas para criar uma intimidade com a matéria fluida das águas (um sentido de peixe), nos ventos remexidos de seus lugares que desfolharão os últimos e abandonados livros dos homens, nas estações removidas de suas peculiaridades que trarão abismos,

maremotos e desaparecimento. O canto é uma fala que vem como súplica, no sentido do que diz Blanchot, que o suplicante é o falante, é aquele que fala. A palavra como desmedida, por dentro e por fora de uma escritura que não é nem testemunho nem narrativa, mas que apenas insere nela mesma um propósito vertiginoso: ou a fala ou a morte; uma insistência para “falar recusando, mas reservando a fala.” (Blanchot, 2007, p. 86) A serra dos Órgãos é categórica ao dizer que a terra recusará a presença dos homens, mas é muito provável que todos morram antes dessa recusa.

A imagem de uma contingência deserta que se desfolha – “Desfolhará, desfolhando, o desfolhar” – se abre para um nada numa implicação do território, e numa fadiga, para a implicação de que olhar o mundo visível é faltar a si mesmo. É a voz da serra que toma a experiência do homem como abismo, uma fala abissal, e que poderia ser atravessada na sua capacidade de um poder ficcional contemplador, um dizer EU que também é OUTRO, numa fala sem fim e contínua de revolta, de uma revolta contemplativa para manter o gesto mais radical desta fala através da imaginação e como um *começar*: a poesia como um gesto da esperança, para a esperança. O poema de Joaquim Cardozo se insere numa perspectiva do pensamento como sombra ou *assombração*, como uma forma de expressão daquele que tenta cumprir a fala do paradoxo e do homem trágico “para acolher, como fala, a presença infinita e infinitamente silenciosa de outrem” (Blanchot, 2007, p. 86) Jean-Luc Nancy diz que “Es la imaginación, en efecto, la que detenga el secreto de una fuerza original de la naturaleza, única capaz de verdaderas inauguraciones. La ficción poética es el verdadero – cuando no el verídico – origen del mundo.” (Nancy, 2001, p.101) Origem que se abre como espaço vulnerável, como invenção, como criação nos permitindo a necessária oscilação entre o nomeável e o inominável. A poesia, neste ponto, se abre como interstício em um ensaio permanente de fazer litoral entre estes dois tempos e espaços apontando – se é bem sucedida no seu fracasso como clareza e em sua precisão como embotamento, borra e ausência de saber – aquilo que ainda falta ao dizer. A poesia como resto, como raiz da cordilheira, como dejetos, como sombra que insiste em nos convocar, sempre, a cometer novos olhares.

No poema de Joaquim Cardozo, pois, a esperança comparece num vento sombrio, porque a sombra para ele não é o que desola, apenas, mas o que arma uma possibilidade de encantamento para um pensamento da graça. A graça é aquilo que assinala um ponto que comparece como forma de socorro, gratuitamente, e que se interpõe sobre a nossa gravidade para diminuir nossa distância – nossa distância deserta – do bem, do amor, da acolhida e de uma espera. Uma espera que

pode seguir a trilha já aberta por Ernst Bloch em sua trilogia intitulada “O princípio esperança”. Bloch inicia o percurso deste texto com uma reflexão contundente sobre o ato da espera; diz ele:

O que importa é aprender a esperar. O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las. (Bloch, 2005, p.13)

Simone Weil, por sua vez, argumenta que a graça tem a ver com o nosso “nada ser”, e que “a graça é a lei do movimento descendente. Rebaixar-se é subir no que diz respeito à gravidade moral. A gravidade moral nos faz cair para o alto.” (Weil, 1993, p. 04) Para Blanchot, o “pensamento da graça” que nos propõe Simone Weil é ao mesmo tempo um esquecimento e uma criação por dentro do exílio que somos no mundo; o pensamento, diz ele, “quanto mais longe na expressão de si próprio, mais deve manter em alguma parte dele uma reserva e como que um lugar que seria uma espécie de não-pensamento, inabitado, inabitável, algo assim como um pensamento que não se deixaria pensar.” (Blanchot, 2007, p. 61) Este não pensamento, ou este pensamento da graça, se vincula ao sopro, ao esquecimento que nos sopra, como elemento divino, um vento bom, “o esquecimento tem talvez sua origem nessa lacuna inicial e só ele nos faz pressentir-lhe a realidade ‘imediate’”. Esqueçamo-la, pois para recordá-la apenas pelo esquecimento.” (Blanchot, 2007, p.61) É, pois, na imagem de um vento sombrio que resta preso mas que solicita soprar mesmo que pousado no último chão, no final do poema, que é ao mesmo tempo um *termo* de morte, para a morte, e também um *começar* de esperança, um *começar* para a esperança:

E na última implantação da consciência terrestre
Desfolhará, desfolhando, o desfolhar:
– As seqüências espectrais,
As variedades enfolhadas.

Depois de mim o que restar não resta.
¿ Que restará depois de mim, modesta
Raiz das grandes cordilheiras:
Andes, Pirineus, Alpes, Himalaia?
– Restará preso, pousado no último chão
Um vento sombrio.

(Cardozo, 1979, pp. 153-154)

Esta é a poesia e a utopia que nos interessa, ou seja, a que resiste a captura por uma imagem como um furo na imagem e subtraía do sujeito a sensação de que finalmente encontrou a palavra justa, o lugar ideal. A

utopia cumpre sua função quando nos faz cair do alto de nossas certezas abrindo na carne as imperfeições dos ideais que construímos. Nossa chance de rebeldia está em poder deixar-se cair evidenciando que a poesia é por definição um ato de rebeldia. (Moisés, 2007, p. 26) E também, ao mesmo tempo, ela provoca uma “mobilidade incessante”, um movimento que – também segundo Carlos Felipe Moisés – “promove o gozo da aventura e a vertigem”, até que nos damos conta “de que a imobilidade de origem nos acompanha e vem cravar-se, qual âncora de espuma, em qualquer porto achado.” (Moisés, 1996, p. 18) E este parece ser o plano tenso do poema de Joaquim Cardozo ao destruir e reinventar um lugar fixo e transformá-lo num lugar de tempo móvel a partir de uma justaposição oscilante das imagens que compõem a sua arquitetura textual, que se desfolha numa contingência da areia, da água, do vento, da sombra etc, para cumprir a constituição de um corpo, de um OUTRO, que se pauta numa imagem desviante, vivente, e numa luta cósmica para tentar tocar agora, neste tempo agora, os que “dormem entre dois mundos, na sombra bem escura da história”. (DENYS, inédito) Esta uma leitura possível do mundo que vem no poema de Joaquim Cardozo, o mundo da ação de uma comunidade que se alia através do desejo para alguma esperança: o livro desfolhado do mundo, o livro deserto do mundo. Assim, uma imagem do deserto como “esse lugar sem lugar que é o único lugar onde a aliança pode ser concluída e onde é necessário regressar sempre, como àquele momento de nudez e de arrancamento que está na origem da existência justa.” (Blanchot, 1984, p.88).

Assim, quando Confúcio recupera o célebre verso de Tching, fundador da dinastia Shang (1766 a.c.) que no alto de uma montanha teria gravado na parede da tina em que costumava banhar-se, a célebre inscrição: “Novo Dia Novo”, parece condensar na potência de uma nota musical o ritmo de um pensamento que procuramos apresentar neste ensaio. Encontramos neste verso o movimento em espelho de um tempo antes e um depois, mostrando a repetição em sua face de paralisia e de diferença. Aqui se abre como diz Joaquim Cardozo “seqüências espectrais, as variedades enfolhadas”. O que precisaríamos para poder tomá-las efetivamente como algo outro? Nossa aposta é que é o ato criador do poeta que pode nos transmitir algo sobre este ponto pois só ele sabe que é adentrando os desertos que podemos inaugurar lugares de esperança. Assim, Ezra Pound retoma Confúcio e Tching e propõe como tradução para este verso em seus “Cantos” uma espécie de máxima, mas que também é fala, súplica, questão possível e, por que não, ouriço: “Make it knew”.⁵

Notas

- ¹ Paulinho da Viola, Timoneiro, CD, 2004.
- ² Ver texto de Scholem, Gershom. “Toward an understanding of the messianic idea in judaism” apud Jacoby, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2007, p. 63.
- ³ Joaquim Cardozo, pernambucano (1897-1978), foi engenheiro calculista, e participou, ainda no Recife, ao lado de Luiz Nunes, do primeiro momento da arquitetura moderna no Brasil e, pode-se dizer, que foi um dos principais responsáveis pelo segundo momento, que a partir da Pampulha se estenderia do interior do Brasil até a construção de Brasília. Joaquim Cardozo trabalhou com Oscar Niemeyer a partir da década de 1940, do Cassino da Pampulha (Museu de Arte Moderna), em Belo Horizonte, até a construção de Brasília e alguns outros trabalhos posteriores. Poeta, escreveu peças de teatro interessantíssimas refazendo o *bumba* nordestino, e ainda uma série de artigos sobre literatura, artes visuais, arquitetura, urbanismo, engenharia e poesia.
- ⁴ O **TRIVIUM** de Joaquim Cardozo, publicado em 1970, se compõe dos poemas “Prelúdio e Elegia para uma Despedida”, “Visão do Último Trem Subindo ao Céu” (um de seus poemas mais interessantes) e “Canto da Serra dos Órgãos”. *Trivium* vem do latim *tres*: via, caminho, e é o nome atribuído na antiguidade grega ao conjunto das três matérias ensinadas no início do percurso educativo: a gramática, a dialética e a retórica. O *trivium* representa três das sete artes liberais, as outras quatro formam o *quadrivium*: a aritmética, a geometria, a astronomia e a música. Todas, diga-se de passagem, muito importantes para o pensamento de Joaquim Cardozo. Não custa lembrar que o primeiro texto de Joaquim Cardozo do qual se tem notícia – publicado em um pequeno jornal de Tigipiô, interior de Pernambuco, chamado “O Arrabalde”, em 1913 – se intitula “Astronomia Alegre”. E já neste texto fica posto o interesse de Joaquim Cardozo por uma idéia de quarta dimensão desdobrada da física.
- ⁵ Sobre esta questão ver a discussão em detalhes apresentada por Carlos Felipe Moisés em seu livro “Poesia & Utopia – sobre a função social da poesia e do poeta”, Editora Escrituras, SP, 2007.

Referências Bibliográficas

- Bataille, G. (1994). *A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh* (Carlos Valente, trad.). Lisboa: Hiena Editora.
- Blanchot, M. (1984). *O Livro por Vir* (Maria Regina Louro, trad.). Lisboa: Relógio D'água.
- Blanchot, M. (2007). *A conversa infinita 2: A experiência limite*. (trad. João Moura Jr.). São Paulo: Escuta.
- Bloch, E. (2005). *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Cardozo, J. (1979). *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Cardozo, J. (2001). *Marechal, boi de carro*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Cioran, E. (1994). *Historia e Utopia*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Clancy, G. & Tancelin, P. (2003). La pensée poétique comme utopia. In M. Jimenez (Org.), *Imaginaire et Utopies du XXI siècle* (pp.191-202). Paris Klincksieck.

- Dantas, M. da P. R. (2003). *Joaquim Cardozo – Contemporâneo do Futuro*. Recife: Ensol.
- Andrade, C. D. de (2008). *Tempo Vida Poesia* (3.a ed.). Rio de Janeiro: Record.
- Jacoby, R. (2007). *Imagem imperfeita – pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Leite, J. D. A. (2004). *O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações* (inédito).
- Melville, H. (2008). *Moby Dick*. São Paulo: Cossac Naify.
- Meschonnic, H. (2006). Le poème comme utopie. In M. Riot-Sarcey (Org.), *Dictionnaire des utopies* (pp. 179 – 183). Larousse: Paris.
- Moises, C. F. (2007). *Poesia & Utopia – sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Editora Escrituras.
- Moises, C. F. (1996). *Literatura para quê?* Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- Monteiro, L. C. (2004). *O fôlego poético múltiplo de Joaquim Cardozo* (inédito).
- Nancy, J.-L. (2001). *La comunidad desobrada* (Pablo Perera, trad.). Madrid: Arena Libros.
- Perniola, M. (2005). *Enigmas*. (Francisco Javier Garcia, trad.). Murcia, Espanha: Cendeac/Ad Litteram.
- Sloterdijk, M. (2006). *Venir al Mundo, Venir al Lenguage* (Gérman Cano, trad.). Valencia, Espanha: Pre-Textos.
- Weil, S. (1993). *A gravidade e a graça* (Paulo Neves, trad.). São Paulo: Martins Fontes.

Edson Luiz André de Sousa é psicanalista, doutor em psicanálise e psicopatologia pela Université de Paris VII. Pós-doutorado na Université de Paris VII e na Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales - Paris (2009-2010). Professor do PPG Psicologia Social e PPG Artes Visuais / UFRGS. Pesquisador do CNPq e coordenador, junto com Maria Cristina Poli, do LAPPAP - Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política / UFRGS. Endereço para correspondência: Rua Ramiro Barcelos, 2600, sala 130, CEP 90035-003. Porto Alegre, RS.
Email: edsonlasousa@uol.com.br

Manoel Ricardo de Lima é escritor, doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, professor de Literatura e pesquisador do NELIC – Núcleo de Estudos Literários e Culturais – UFSC, e do LAPPAP – Laboratório e Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política – UFRGS. Bolsista de pós-doutorado, CNPq, com pesquisa a partir de Joaquim Cardozo e Mário Faustino. *Endereço para correspondência*: Rua Fritz Plaumann, 100 – ap. 702 – Córrego Grande – CEP 88037-630 – Florianópolis – SC
Email: manoeirl@uol.com.br

O nome que falta

Edson Luiz André de Sousa e Manoel Ricardo de Lima

Recebido em: 16/03/2009

Revisão em: 15/06/2009

Aceite final em: 30/06/2009