



ARTIGO

Entre Apolo e Dionísio, calcular, bebendo, as lágrimas: apontamentos sobre a poesia de Ricardo Domeneck

Between Apollo and Dionysus: notes about Ricardo Domeneck's poetry

Constance von Krüger¹

orcid.org/0000-0001-6202-5084
tance_k@hotmail.com

Recebido em 19/4/2020.

Aprovado em: 16/9/2020.

Publicado em: 9/6/2021.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo principal apresentar a alegoria de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1992) (a relação entre as forças de Apolo e Dionísio) como fundamento teórico para a análise de poemas do poeta brasileiro contemporâneo Ricardo Domeneck. Nesse percurso, o artigo apresentará alguns poemas de fases distintas de sua obra, mas sobretudo os presentes nos livros *a cadela sem Logos* (2007) e *Sons: Arranjo: Garganta* (2009), em uma tentativa de construir um ponto de vista sólido sobre algumas de suas características, em destaque: o apolíneo, o dionisiaco e o trágico, resultante da imbricação das duas anteriores.

Palavras-chave: Poesia. Contemporâneo. Nietzsche. Ricardo Domeneck.

Abstract: The main objective of this article is to present Nietzsche's claim in *O Nascimento da Tragédia* (1992) (a relationship between the forces of Apollo and Dionysus) as a theoretical basis for the analysis of contemporary Brazilian poet Ricardo Domeneck's poems. Along this path, the article presents some poems from different phases of his work, but mainly those present in the books of *a cadela sem Logos* (2007) and *Sons: Arranjo: Garganta* (2009), in an attempt to create a deeper point of view of some of its characteristics, highlighted: the Apollonian, the Dionysian and the Tragic, resulted from the overlap of the previous two.

Keywords: Poetry. Contemporary. Nietzsche. Ricardo Domeneck.

Introdução

A proposta de leitura de um poeta contemporâneo, como é o que aqui se delinea, parte do pressuposto do sincronismo entre feitura e recepção dessa obra. Nesse sentido, em uma síntese tão supostamente lógica quanto potencialmente falaciosa, poder-se-ia restringir a análise do contemporâneo às ferramentas críticas do também considerado contemporâneo. Já o conceito de "contemporâneo" mereceria uma reflexão sobre fronteiras, limiões, abismos, mas a ponderação que aqui se faz é ainda anterior a essa querela.

Por essa iniciativa metodológica que não prioriza o sincrônico – e aqui se justifica, de antemão, a escolha teórica do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) para a leitura do poeta brasileiro Ricardo Domeneck (1977) – há que se destacar as afinidades do pensamento que orientam, na medida do seu desajuste (ou reajuste) diacrônico, os atravessamentos de linguagem que sobrevivem ao longo da história.



¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.

Talvez seja por essa razão que a alegoria de deuses da mitologia grega, em muitos séculos anteriores a nós, possa servir de fomento para o pensamento trágico proposto por Nietzsche na segunda metade do século XIX. É essa também a escolha do pensamento aqui apresentado. A leitura que parte de Nietzsche se presta a ser aporte teórico e instrumento de linguagem para compreender melhor a tensão percebida entre as categorias "apolínea" e "dionisiaca" na poesia de Domeneck.

1

É sobretudo nietzschiano o esforço de elaborar e compreender uma dicotomia que alegoriza os percursos da cultura e da arte desde a antiguidade clássica: a mitológica disputa entre o apolíneo e o dionisiaco. Em *O Nascimento da Tragédia* (1992), Nietzsche apresenta essa ambivalência para, com essas figuras gregas (Apolo e Dionísio), ilustrar dois impulsos estéticos: Apolo é o deus da forma, da figuração; Dionísio é o deus da música, do informe. Em outras palavras, o apolíneo seria tudo aquilo ligado à harmonia – atributos de um deus vinculado à razão e à beleza decorrentes do equilíbrio. O dionisiaco, em seu turno, dir-se-ia do tema da loucura, da alegria, da libido – dados de um deus ébrio de vinho, avesso ao controle e de quem (por analogia à sua versão romana, Baco) surge a ideia de bacanal. Segundo o filósofo alemão, da imbricação entre essas duas categorias constitutivas da arte, nasceria a tragédia ática,

onde a forma está a serviço do informe, da verdade dionisiaca que encena. Observamos, contudo, que esta filosofia da arte vai além da oposição entre forma (*morphé*) e matéria (*hylé*) que orienta a estética clássica: se a arte é, para Nietzsche, fruto da força transfiguradora da embriaguez, a aparência da forma não remete a outra coisa que não seja seu próprio trabalho de potencialização da vida. O que a forma traz consigo é sua própria condição: a verdade da vontade intensificada (CASTRO, [2008]).

Desse trecho de Castro (2008), pode-se sublinhar que não é adequada a tomada de posições opostas entre os predicados dionisiacos e apolíneos, embora seja trivial tal associação. Decorre que, a despeito de estarem em polos distintos, a tensão entre esses polos é o que define o estado

da tragédia ática, "a mais rematada realização da cultura grega" (MICHAUD, 2013, p. 33) – ou uma espécie de contradição franca, aberta e não excludente, em discordância do que sói dizer sobre as dicotomias em geral.

Nesse sentido, é necessário, para compreender o gênio artístico, emancipar-se do uso superficial de uma suposta oposição e assumir que o lugar que lhe compete é o *entre*. Qualquer obra, nessa perspectiva, deve ser lida como estando "presa" entre Dionísio e Apolo, em uma espécie de "espaço intermediário" [*Zwischenraum*]. Da tensão desse espaço surge uma dialética que propicia a leitura de uma obra de arte como um perene devir de características ora apolíneas, ora dionisiacas; não excludentes, não pacificadas, mas em choque.

É no *entre* que se vão encontrar manifestações que reivindicam estatuto de arte. Assim, portanto, é o que acontece com os poemas. Obras literárias, em geral, costumam ser lidas quanto à forma e ao conteúdo. Sob a perspectiva nietzschiana, e diante das intrépidas interpretações de sua leitura sobre o nascimento da tragédia, é fecundo que se afirme a necessidade de ler um texto no lugar que evoca, simultânea e dialeticamente, a forma e a matéria. Isto é: não privilegiar a forma em detrimento do informe; ou vice-versa. Em outras palavras: não aderir um "ou" ou um "e" onde se pode ler "e/ou".

A poesia, por seu caráter formal evidente, e pela racionalidade que as escolhas vocabulares e de métrica evocam, não prescinde, porém, da potência do informe, da orgia dionisiaca – da vontade. A ordem do desejo manifestada por meio da sisudez da razão é a pulsão que gera a contradição feliz de que fala Nietzsche – é onde mora o gênio criativo. É nesse espaço de tensão, de estiramento de uma "cama de gato" (esse vaivém de cordas de símbolos, gestos, efeitos e significados), onde se lê melhor a poesia de Ricardo Domeneck.

2

Ricardo Domeneck é um poeta brasileiro nascido em Bebedouro (SP), em 1977. Vive em Berlim, onde escreve e produz um trabalho multidisciplinar com vídeos e performances. Ao longo de sua trajetória poética, inaugurada em 2005, conta com

mais de dez livros publicados. Há recorrências imagéticas e eixos temáticos que podem ser depreendidos da leitura global de seus escritos, com destaque à fortíssima presença do corpo e, sendo assim, do desejo, essa sua expressão inegociável.

O próprio poeta, em entrevista de 2010, anuncia esse interesse na corporalidade da própria escrita, o que, segundo ele, em relação à oralidade, levou-o a experimentar a performance e a dita "poesia sonora" (DOMENECK, 2010). Ainda na mesma entrevista, o poeta se mostra pouco inclinado à separação pressuposta entre categorias como "eu" e "outro", ou entre "sujeito" e "objeto" e mesmo "corporal" e "espiritual".

Assim sendo, acredita mais na ligação que há entre todas essas instâncias. Esse pressuposto dialético entre categorias do próprio poeta é o que corrobora, neste trabalho, a leitura que parte de Nietzsche (e de suas categorias: "apolíneo" e "dionisiaco"), mas que se pretende, por contemporânea que é, trabalhar no espaço de tensão entre as polaridades, em um gesto que não as nega, mas que não exclui a possibilidade também dialética entre elas.

A poesia de Domeneck – ou, poderia soar mais apropriado, os poemas de Ricardo – equilibra-se elegantemente no fio da navalha a que Didi-Huberman (2013), na esteira de Freud, chama o sintoma – essa não-síntese que transita entre o excesso e a falta. Nesse jogo dialético, pode-se discutir a potência do desejo de Domeneck, essa categoria absoluta e inquestionável de sua trajetória poética.

Com apelo ao corpóreo (é comum encontrar um campo semântico muito específico em seus poemas: sangue, cicatriz, boca, epiderme, pus, eczema, esclerose, metástase, cara, corpo, corpo, corpo), o poeta propõe uma leitura sobre o desejo como falta, que pode ser sintetizada por versos que adequadamente poderiam figurar como epígrafe de uma tese sobre a negatividade: "A subnutrição fará de nós / contemporâneos." (DOMENECK, 2007, p. 95). Esse dístico vem à tona com ar aforístico, mas, sendo excerto, não perde também a congruência com o todo do poema, que muito se relaciona às noções discutidas do espaço entre Apolo e Dionísio. Segue:

Quando o ponto
no círculo
abriu-o em linha.
Durante
as condições, o contexto.
Por você confundi os
sentidos para preservar
a canção.
Entre a faca na mesa e
a faca no chão, a
expectativa do peso, a
expectativa do corte,
essa última fundura
que resta:
o osso para a pele.
A subnutrição fará de nós
contemporâneos.
(Reconhecer, desejar, lembrar-se, etc)
Adoro epígrafes, não
vejo a hora
de escrever meu próprio
epitáfio. É um sinal
dos tempos, ele diz,
este gosto por epílogos
rápidos e determinados.
Vou vestir as roupas
da coleção
do inverno passado
e caminhar
pelas ruas crente
que a tradição ajuda-me
a respirar hoje. Mas
meus pulmões
são extemporâneos
apenas
na reação à pneumonia,
nunca antes, nem depois.
O epicentro dos
acontecimentos,
eis
o sonho dos séculos.
Estive com Cléo das
5 às 7.
----- estou procurando, estou procurando
a passagem
da contingência não-manifesta
à manifesta, forma
evidente do copo que
deixa a água menos
turva, honestidade
do continente
que sempre
mistura-se ao conteúdo,
circunda estas instâncias (DOMENECK, 2007,
p. 95-96).

As ricas imagens – geométricas (o ponto, o círculo, a linha), domésticas (a mesa, a faca, o copo), relativas (o peso, o continente/o conteúdo) etc. – deslocam-se vertiginosamente entre as contradições da forma e do informe: entre a expectativa da razão (manifesta pelas escolhas linguísticas) e a vivacidade da paixão (o *páthos* da experiência como matéria), numa imbricação que ocasiona perturbações da matéria na forma – como o uso vertical e vertiginoso de *enjambements* – e, paralelamente, da forma na matéria – como a escolha dos traços “-” para assinalar um tempo de espera, como se o poeta pedisse ao leitor um tempo de silêncio enquanto busca, na palavra, o que lhe atravessa o corpo. Há, nessa transposição de Dionísio para Apolo, uma via de mão dupla: se essa busca racional da palavra que apresenta o passional é a busca da palavra límpida (como o copo que deixa entrever a água que contém), também ocorre que esse conteúdo macula aquilo que o carrega: a água dá a cor ao copo.

Forma e matéria se embrenham uma na outra, gestando e sendo gestadas pela tensão da dialética no poema assinalada como “epicentro dos acontecimentos”. Ou, de igual maneira, entre o *démodé* da coleção do inverno passado e a salvação pela tradição.

Toda essa oscilação entre o conteúdo e o contexto pode ser sinalizada como o sintoma expresso por esse poema, em específico. É nesse sentido que vale ressaltar como, falando-se do copo, fala-se da água; e, evocando-se a água, evoca-se o copo. A plasticidade das formas que estão elaboradas no espaço de tensão fornece a elas a capacidade de rapidamente se tornarem seu próprio oposto em termos de matéria, o que deixa assim as existências patéticas ainda mais no nível do limiar, do fio da navalha: cortante e instável.

Advém dessa interpretação a consonância do dístico anteriormente destacado. A subnutrição como característica constitutiva do homem contemporâneo está de acordo com a noção de que o continente honesto dá a ver a cor de seu conteúdo: é pela nutrição ausente que o homem se ocupa frugal e velozmente do que está em torno, ocupando-se com a capa fina

(do osso à pele, pele e osso) de seu corpo de encobrir o conteúdo do mundo, que ele devora com a fome de anteontem. É por mostrar o que digere na urgência com tamanha honestidade e em câmbio de uma essência permanente que se pode entrever o contemporâneo no seu corpo.

É também essa voracidade de quem tem fome que sinaliza o irrespirável dos dias, o pulmão que sofre sem ar, de pneumonia. É esse corpo no limite que ironicamente pretende, com gosto e ansiedade, escrever seu próprio epitáfio. Aí está a “verdade da vontade intensificada” (CASTRO, [2008]): a forma trouxe a vivacidade da matéria de forma sintomal.

Nesse caso se pode entrever como funcionam sincronicamente as pulsões apolíneas e dionisíacas: o poema, por meio de suas formas delineadas pelo uso racional da linguagem, fez emergir o trágico do poeta (e, para efeitos práticos, funciona como exemplo de toda a poética de Domeneck). O poema se localiza entre a dor e o desejo, entre não respirar e se divertir com as letras que um dia virão a compor o epílogo de sua existência.

É preciso compreender que com o exagero vem o dionisíaco e, com este, o trágico. É preciso compreender que com o trágico vem o combate dos seres entre si, o conflito dos seres dentro deles mesmos, o debate íntimo do desejo com a dor (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 225).

Essa relação de desejo e dor, que se evidencia de forma ainda mais intensa com a verificação já mencionada do campo lexical do corpo, anteriormente atrelada à falta, pode ser também notada pelo prisma do excesso. Diz o poeta:

o que é uma língua
perdida se
encontra saliva
em estranhos como se
vai de são paulo a
berlim nomear esta
relevância morta
vício de memória horror
à memória horror do
esquecimento uma foto
é irrespirável a catedral
da cidade do México
afundando no antigo
lago bombeie bombeie
concreto até reter as

águas é preciso
cruzar o oceano
para ousar
falar de
água (DOMENECK, 2007, p. 12).

Ao contrário do poema anterior, em que se cria um respirar à base da tradição, neste o irrespirável se dá pela memória, pelo vivido: pela experiência. Nesse sentido, é necessário bombear concreto para conter a água, na ilusão de que se pode elaborar uma barragem para as lembranças.

A língua perdida – uma codificação morta de signos – confunde-se com a língua perdida – que de São Paulo a Berlim não leva mais que água de salivas represadas em si mesma. Em ambos os casos (ou na hipótese de serem um só), o pressuposto da experiência (“é preciso / cruzar o oceano / para ousar / falar de / água”) é quem norteia a expressão dessa língua informe. É o sintoma pulsante, o gosto de sangue na boca (um rastro de São Paulo em Berlim), o que se depreende ao fim da leitura.

O pêndulo estabelecido entre várias dicotomias (experiência-tradição, Dionísio-Apolo, língua-língua, forma-matéria etc.) acentua-se ainda mais quando se recupera a noção trabalhada no primeiro poema: subnutrição. Ali apresentada como a honestidade travestida de transparência de um corpo contemporâneo, em seguida ganha outro aspecto:

antes de
dormir prega
etiquetas
nas coisas espuma
amarela na cama
no criado-mudo madeira
negra
johannes göhlich no amante
presente
esta é uma
quase-residência
se o nome impõe
a presença como assovio
e cão espera
a transparência
da palavra
como vitral
material e poros
nothing but a

body with a
voice ele quer
ser sincero mas
confunde-se
na escolha das
palavras e
diz honesto
pensa que a
subnutrição talvez
seja o realizar-se
do nem-só-de-
pão (DOMENECK, 2007, p. 46).

Nesta aparição, a subnutrição é uma hipótese de passagem contrária à do segundo poema (da experiência à palavra): aqui, manifesta-se como, por fim, a realização material de uma expressão que precede o poema, o poeta, e remonta a tempos bíblicos: “nem só de pão vive o homem”. Aquilo que o alimenta, na expressão original, é, além do tátil, a palavra de Deus.

No poema, porém, aquilo que manifesta a “segunda” existência, além do pão, é a ausência, é a falta. Deus, nesse caso, não preenche, mas se apresenta como um vazio sombrio, que faz o homem transitar entre a nutrição e a desnutrição, mais uma vez no *entre*. A honestidade, outra repetição, nesse caso evoca a confusão, a má escolha de palavras – muito diferentemente da sua primeira aparição, em que apostava na precisão vocabular como uma ética.

Talvez porque, nesse caso, só o cão espera a transparência da palavra: o cão, o ser que responde a um assovio como as coisas que se tornam coisas após serem nomeadas. Ser honesto, nesses casos extremos, transita entre dizer precisamente e dizer imprecisamente. Esse campo de forças, ao que tudo indica, é onde vive a palavra: o significante transita entre a perfeita representação do significado (o que, nesse caso, denotaria sua inutilidade) e o descolamento absoluto do significado (o que, aqui, mostraria também sua inutilidade). Aí mora a linguagem: entre a necessidade e a impossibilidade de dizer.

3

Na obra *Sons: Arranjo: Garganta* (2009), Domeneck ressalta a linguagem por diferentes vias. A primeira delas é o próprio título, que, sem prejuízo

de sentido, poderia se chamar algo como "caminho do ar", pois é essa a trajetória retomada, a partir do som arranjado pela passagem de ar pela garganta. Essa justaposição da parte do corpo (como instrumento), da noção de arranjo (como forma) e de som (como produto) faz com que a matéria "ar" possa ser dita – nesse caso específico, literalmente.²

A disposição das palavras, interligadas ou separadas por dois pontos, no título de 2009, mostra um caminho que tem diferentes trechos, mas que não encontra interseções, como seria o caso de uma vírgula ou um ponto. A linguagem já se anuncia, nesse caso, como dotada de mais potência do que a simples representação – é nela que se constroem determinados significados.

Essa obra, que em um de seus poemas propõe "Combater os sintomas" (DOMENECK, 2009, p. 30), apresenta, sobretudo na segunda metade (nessa edição, a partir da página 63), uma mancha gráfica peculiar, com versos que dançam nas páginas de forma mais livre. Também nessa metade, notam-se poemas em mais de uma língua, e nem sempre uma seção em português termina para que outra em inglês, espanhol ou alemão, comece. Mais: há poemas escritos ao contrário, palavras inteiras postas ao espelho – e, portanto, quase inlegíveis:

eessennet ni raj a decalp i
llih a nopus saw it dnuor dna
ssenredliw ylnevoht eht edam ti
llih tath dnuorrus

ti ot pu esor ssenredliw eht
dliw regnol no dnuora delwarps dna
dnuorg eht nopus dnuor saw raj eht
ria ni trop a fo dna llat dna

erehwyreve noinimod koot ti
erab dna yarg saw raj eht
hsub ro drib fo evig ton did ti
eessennet ni esle gnihton ekil (DOMENECK, 2009, p. 88).

Essa escritura é o reflexo de um poema modernista chamado "Anecdote of the Jar" (1918),

de Wallace Stevens (EUA, 1879-1955), que, não espelhado, assim se configura:

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.
The jar was gray and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee (STEVENS, 2001).

Esse poema já foi traduzido para o português por, pelo menos, dois autores: Paulo Vizioli e Paulo Henriques Britto, este transcrito na nota de rodapé.³ Transposto por espelhamento por Domeneck, porém, o poema adquire uma ilegibilidade que o leva a uma nova proposta – de onde se pode supor que a autoria se torna do poeta brasileiro *a partir* do estadunidense. Essa marca de autoria pode-se verificar pela criação até então inédita do estranhamento do choque das letras invertidas.

O poema original apresenta uma dose de simplicidade rítmica, como assinala Funari (2019):

Os doze versos de "Anecdote of the Jar", datados de 1918 e escritos pelo poeta estadunidense Wallace Stevens (1879-1955), formam não só um dos mais antologizados poemas da obra de estreia do autor (*Harmonium* — lançada em 1923 e relançada com adições oito anos depois) como de todo arco de sua produção poética. Stevens não raro faz uso de vocabulário intrincado e sintaxe enigmática, o que por vezes pode obscurecer o entendimento de seus poemas – parece empreitada comum ao longo da leitura de *Harmonium* considerar um poema belo sem, no entanto, compreender inicialmente do que se trata. Mas não é o caso aqui. Empregando vocábulos corriqueiros que quase tangenciam a simplicidade de cantigas infantis, o autor tece relações sonoras profundas enquanto controla, com precisão, o caminhar rítmico da composição (FUNARI, 2019, 107).

² É também marca de como o próprio corpo do poeta sobrevive no poema, não havendo separação clara (e tampouco correspondência óbvia) entre a obra e a biografia, como ele próprio elucidou, em entrevista, ao tratar reflexivamente de categorias como "honestidade" e "circunstâncias biográficas" (DOMENECK, 2010).

³ Na tradução de P. H. Britto, intitulada "O Caso do Jarro": "Pousei um jarro em Tennessee / E era redondo, sobre um morro. / O jarro fez o mato amorfo / Cercar o morro. // Subiu o mato até o jarro, / E fez-se grama, e o circundou. / O jarro era redondo e alto / E tinha certo porte no ar. // Ele imperou por toda parte. / Era cinzento e nu o jarro. / Nele nem pássaro nem planta, / Só nele, em todo Tennessee" (STEVENS, 2001).

No poema de Domeneck, porém, toda a simplicidade se esvai, travando o leitor, ainda que conhecedor do inglês, na primeira sílaba. A partir dessa leitura em específico, mas não só, sobram evidências de que os sintomas que atravessam o poeta estão também em seus poemas: tanto naquele que denuncia o "autoestranhamento" diante do espelho, como no poema de palavras espelhadas de Stevens, que perdeu também os sinais gráficos de pontuação. Ou como no poema a seguir, cujo estranhamento é de outra ordem:

O próprio
 sangue de
 maquiagem.
 A indisciplina
 do grito,
 como é elegante
 esta salina. Ou
 é excluído. Sim,
 a própria voz e o próprio
 pulso como efeitos
 especiais.
 Seja explícito para pertencer
 à realidade
 do outro, mas o
 mal-estar do ex,
 o mal-
 -estar do outro.
 Interesse pelas partes
 móveis e as necessárias
 para mantê-las em suas
 órbitas ou posições.
 Ou é exclusivo.
 Seu prazer quase
 erótico em nomes
 próprios o último
 refúgio do século
 XIX.
 Pode-se diante da
 árvore identificar-se
 com seu crescimento
 e doer-se em cada
 um dos seus sulcos
 ou,
 desistindo de animar
 tudo
 ao seu redor,
 assumir seu posto
 entre os elementos.
 Ao lado da árvore.
 Mas expede-se a carteira

de identidade, o registro
 geral das coisas.
 Ou é excludente, "a person
 Pitying / itself having
 identified
 with a / storm", por favor,
 roube-me,
 assalte-me como se
 você mo devesse (DOMENECK, 2009, p. 21-22).

Nesse caso, a experiência da identificação é sempre da ordem da perda: o "ou" se apresenta inicialmente como o "excluído", depois como o "exclusivo" e por fim como o "excludente", alimentando o crescimento em potência da identidade como ausência: mais que embaralhadas, as letras (e a imagem) estão borradas no espelho. Ou se é empático à árvore, ou se está ao seu lado, ou nada – o que equivale, no trecho citado em inglês, a se compadecer de si mesmo por haver se identificado com uma tempestade.

Esse aumento de intensidade no estranhamento, somado à negativa da autopiedade, é encerrado com a interpelação final: "roube-me, / assalte-me como se / você mo devesse", em que o poeta recomenda/pede/ordena que o leitor roube (sua identidade, muito provavelmente), como se isso fosse o que se espera, o que lhe é devido.

Não há garantia alguma que se cumpra, entretanto, o que demanda o poeta. Isso porque, por mais convincente que seja seu pedido, ele se limita ao poema, em termos práticos. Poema que, inclusive, poderia nunca ter sido lido. A linguagem esbarra irremediavelmente na forma.

4

A aporia fundamental da linguagem vai se evidenciar sobretudo na escolha do título do livro de Domeneck, onde estão todos os poemas citados no item 2: *a cadela sem Logos* (2007). Essa expressão é também os versos finais de um poema presente no mesmo livro, e ilumina, também, a tensão aqui discutida:

frequentemente sento
 -me no chão para
 comer não
 sei o porquê mas

sempre apreciei
o chão às vezes
encontro-me
em posições
não-convencionais
a filha despedaça
com uma dança
a tábua da mesa
do patriarca em
lavoura arcaica
o corpo
é o repositório de
todos os ferimentos
em espera quando
o filho
falha no espelho
do discurso e
do discurso
pés descalços
levantam mais poeira
que uma blasfêmia
sobre
a mesa então
suponho que
o chão provenha
mais espaço
para o
tortuoso o
artifício
sobrevive com
naturalidade
esta sou eu a
cadela sem
Logos (DOMENECK, 2007, p. 26-27).

No poema citado, o poeta associa o chão à ideia de mesa: aquilo que contém o peso das coisas. Nessa atualização, ou nesse achatamento extremo, é evocada a figura de Ana, de *Lavoura Arcaica* (1989), de Raduan Nassar, que, com uma dança, é capaz de destruir toda um estado de coisas no seio de uma família tradicional.

Essa evocação de uma filiação fornece a Domeneck elementos imagéticos para compor seu poema, que dialoga nesse sentido com a falsa oposição entre forma e matéria: é na forma do

chão que a matéria da mesa se reconfigura, para o poeta. E é na forma da mesa que a matéria da família se desconstitui, em *Lavoura Arcaica*. Essa completude entre as duas forças – apolínea e dionisiaca – está expressa nos versos: "o / artifício / sobrevive com / naturalidade", que pacificam de antemão a aporia violenta apresentada em seguida.

A apresentação feita pelo poeta ao falar de si: "esta sou eu a / cadela sem / Logos" vai de encontro à apresentação em si. Não pode ser possível que uma cadela se apresente, dada a sua incompatibilidade com a linguagem – ou, ao menos, com essa linguagem. Uma cadela, naturalmente sem logos (ou, em outras palavras, sem pensamento, sem palavra, sem expectativa, sem fala, e, conseqüentemente, sem lógica), não poderia se apresentar. Aquele que se apresenta, por sua vez, não poderia ser uma cadela.

Exceto pela hipótese de que "cadela", como apresentada pelo poeta, seja uma gíria correspondente a "bitch"⁴, em inglês – o que amplia sobremaneira a interpretação do poema, e permite relacionar a experiência do poeta (que se coloca em toda sua obra como dono de um corpo erótico e homossexual) àquela de Ana, de *Lavoura Arcaica*, como sendo a figura que *performa* um feminino desobediente apto a destroçar as mesas – e assim, as regras e as imposições – do patriarcado misógino e homofóbico.⁵ Essas ditas "cadelas" pelo patriarcado seriam as que se imporiam a ele, destroçando-o a partir, justamente, de suas características mais insubmissas.

Nessa interrupção de sentido, ou nessa espécie de (anti) silogismo, está uma importantíssima questão para os poemas de Domeneck: a razão apolínea ignora ironicamente o *páthos* dionisiaco. Ela, essa razão supostamente ativa e controladora, sabe-se atravessada de desejo, de faltas, de excessos, mas constrói uma aparência formal sóbria. De maneira inversa, o *páthos* dionisiaco, em Domeneck, faz-se de trágico absoluto, gerando,

⁴ A "bitch" corresponderia não só "cadela" (feminino de cachorro, sem acepção pejorativa), como também os depreciativos adjetivos "vadia", "meretriz" e até mesmo "prostituta", o que pode ter sido a intenção do poeta, em um processo de resignificação a partir da tomada para si de tal xingamento que oscila entre misógino e homofóbico.

⁵ A homoafetividade e a sexualidade permeiam a obra de Domeneck como recorrências temáticas e também como atravessamentos do próprio corpo na poesia. Essas expressões estão diluídas (ou concentradas) em toda a obra, com exemplo em *Odes a Maximin* (2018). A temática passa "pela musa homoerótica da poesia grega e romana, pela obra moderna de Kaváfis, O'Hara e Pasolini, pela tradição árabe de Abu Nuwas, pela poética da pornografia, indicada pelos atores Xander Corvus e Bruce Venture, etc." (FLORES, 2019).

no leitor, a sensação do caos e da embriaguez, mas só se faz porque não prescinde da ordem e da razão para se expor – é o seu instrumento. Ou, como pensa o próprio poeta, é o que chama de “aceitação adulta do caos” (DOMENECK, 2010). O copo de Domeneck é geométrico, mas é cheio de marcas de dedo que turvam a água. A água de Ricardo há muito está suja, e penetra o copo, como se este de barro fosse.

Em diversos pontos de sua obra, é possível verificar como a sua genialidade criativa se constitui do atravessamento do corpo pela palavra e especularmente da palavra pelo corpo: o seu poema tem febre, é sintomal e sintomático:

o acúmulo de importância
é escolha da memória
todo nome
aproximado ao acaso
do desentendimento
a pele a qualquer
momento pode
desenvolver reações
alérgicas ao
por anos óbvio
do lógico
e se o significado
reside no uso
do contexto
preciso encontrar outra
forma do insubstituível
sim
a sobrevivência exige
incoerência e cicatrizes (DOMENECK, 2007, p. 61).

Se a sobrevivência exige incoerência e cicatrizes, ou seja, é feita do errar (nas duas acepções possíveis), o poema, por sua vez, também transita livre e requer a cura da ferida. Talvez por essa razão o poeta tenha eleito prescindir absolutamente dos sinais gráficos de pontuação: toda a respiração está nos olhos do leitor, e em sua respiração. Quando a sintaxe falha e prejudica a semântica, em sua errância o leitor deve recomeçar, estourando os pontos de um corte que mal começava a sarar. E assim o leitor segue sua leitura até a apreensão do que é mais fundamental no poema: a busca do poeta por outra “forma do insubstituível”. Em outras palavras: a palavra capaz de dizer o sintoma. A forma capaz de conter a matéria.

A obra de Domeneck anuncia essa relação da palavra com o trágico que há em si por meio de seus títulos, como *Cigarros na cama* (2011), *Ciclo do amante substituível* (2012) ou *Medir com as próprias mãos a febre* (2015) – este último com forte apelo para a impossível tarefa de ser sujeito e objeto do mesmo acontecimento: como um sismógrafo que inesperadamente é atingido pelo terremoto que media.

Ou ainda:

morder-me a língua
foi um início de
separação e a
dor do dente
entre intenção
e sentido portanto
lavre a ocorrência antes
que a expectativa
decepção-se em
lembração
não
se sabe se
é triste um mundo
em que o eixo
de semelhança
impossibilitou-se
mas é um mundo
e combina-se
deduz-se
do ovo
o óbvio (DOMENECK, 2007, p. 47).

O eixo de semelhança do mundo se impossibilitou, como assinala o poema, mas ainda é um mundo, mesmo triste, ainda há dedução, ainda há o óbvio – e o ovo – e ainda há a palavra, nesse caso, sujeito e objeto, forma e matéria: e assim, diante dessa constatação, e buscando a separação do sismógrafo e das ondas sísmicas, morde a própria língua.

5

A imbricação entre Apolo e Dionísio – exemplo e retórica dos pares dicotômicos – evidencia-se ainda mais, na trajetória da obra de Domeneck, quando, aos risos, o poeta escreve um texto que pretende as lágrimas (ou seria o contrário?): só o faz porque calcula, porque é preciso, porque pensa.

Afinal, apenas nessa instância, a da dialética apolínea-dionisiaca de síntese trágica, pode-se conceber um irônico *Manual para Melodrama* (2016). Apenas na tensão entre a forma e o informe, entre o racional e o patético, entre Apolo e Dionísio, entre a sugestão e o escárnio, pode-se, em um assim chamado "Prefácio sumário" poético, antecipar o desprezo pelas lições em prosa que se lerão livro adentro:

Não sou pago para ajudá-la ainda que nunca esteja em baixa o mercado das ilusões. Este é um livro de auto-estorvo. Para bom entendedor, buraco de O é letra. O abismo não tem olhos. Foque-se. O cosmo vira a cara para as cenas constrangedoras deste planeta que está, já sabemos, na periferia da galáxia. Os seus são dramas de subúrbio e já deveria estar claro e evidente, querida, que os deuses estão cagando e andando (DOMENECK, 2016, p. 11).

É somente na tensão entre o existir de deuses e eles não se importarem que se pode entrever uma orientação expressa para aquilo que não se orienta: a lágrima.

Referências

- CASTRO, Cláudia Maria de. *A inversão da verdade*. Notas sobre *O Nascimento da Tragédia*. *Kriterion: revista de Filosofia*, v. 49, n. 117, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-0100-512X2008000100007. Acesso em: 16 abr. 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DOMENECK, Ricardo. *A cadela sem Logos*. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- DOMENECK, Ricardo. *Ciclo do amante substituível*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- DOMENECK, Ricardo. *Cigarros na cama*. Rio de Janeiro: Berinjela/Modo de Usar & Co., 2011.
- DOMENECK, Ricardo. *Manual para Melodrama*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- DOMENECK, Ricardo. *Sons*: Arranjo: Garganta. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2009.
- DOMENECK, Ricardo. Entrevista para o jornal "O Estado de S. Paulo", na íntegra. *Rocirca Demencock*, 3 jan. 2010. Disponível em: <http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2010/01/entrevista-para-o-jornal-o-estado-de-s-paulo.html>. Acesso em: 23 set. 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo. Poesia de Ricardo Domeneck mostra corpo atravessado de desejos. *Revista GZH*, 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2019/06/posia-de-ricardo-domeneck-mostra-corpo-atravesado-de-desejos-cjwgmrrur023301mcce28jje.html>. Acesso em: 23 set. 2020.

FUNARI, Alessandro Palermo. Translating "Anecdote of the Jar", by Wallace Stevens. *Revista TradTerm*, São Paulo, v. 34, p. 106-120, nov. 2019. Disponível em: www.revistas.usp.br/tradterm. Acesso em: 16 abr. 2020.

KNOPF, Alfred A. *The Collected Poems of Wallace Stevens*. 1990.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

STEVENS, W. *Harmonium*. London: Faber and Faber, 2001.

Constance von Krüger

Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte, MG, Brasil.

Endereço para correspondência

Constance von Krüger
 Universidade Federal de Minas Gerais
 Av. Presidente Antônio Carlos, 6627
 Pampulha, 31270-901
 Belo Horizonte, MG, Brasil