
OS POROS DA DIFERENÇA: POÉTICA E POLÍTICA DO TEXTO

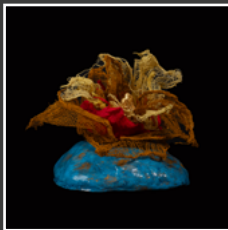
*THE PORES OF DIFFERENCE: POETICS
AND POLITICS OF THE TEXT*

Piero Eyben  








UnB | pieroeyben@gmail.com

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59988

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 12/10/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

O presente ensaio explora a relação complexa entre poética e política na textualidade, utilizando a metáfora dos poros da diferença, referindo-se a uma abertura ao exterior, para discutir a possibilidade do poético. Para tanto, articulo como desvelar-se por uma poética e uma política que cobrem e expõem a vida simultaneamente, focando em conceitos como a invisibilidade do poro e a aporética do tato. Parto de uma análise detalhada de Emily Dickinson, interpretando sua “alba” de maneira não convencional e discuto um fragmento de Safo, examinando as dificuldades de tradução e o limite da mortalidade diante do impossível de tocar uma imagem. A proposta une o pensamento da *différance* à sustentação de que uma poética reside na exposição à aporia e no apagamento insistente da presença, e da crítica ao aspecto idealista da representação.

Palavras-Chave: poética, política, diferença,
Emily Dickinson, Safo, Louise Glück

Abstract

This essay explores the complex relationship between poetics and politics in textuality, using the metaphor of the pores of difference, referring to an opening to the outside, to discuss the possibility of the poetic. To this aim, I articulate how it is revealed through a poetics and a politics that simultaneously cover and expose life, focusing on concepts such as the invisibility of the pore and the aporetic nature of touch. Starting from a detailed analysis of Emily Dickinson, interpreting her “alba” in an unconventional way, I discuss a fragment of Sappho, examining the difficulties of translation and the limits of mortality in the face of the impossibility of touching an image. The proposal combines the idea of *différance* with the argument that poetics resides in exposure to aporia and the insistent erasure of presence, and criticism of the idealistic aspect of representation.

Keywords: poetics, politics, difference, Emily Dickinson, Sappho, Louise Glück.

Meu tema será precisamente *os poros da diferença* para pensar o possível da textualidade. Assim, como se eu pudesse dizê-lo por uma metáfora; e ainda que ela fosse, em certo nível, uma metáfora háptica. Algo aqui, no entanto, como o que é hiante na pele, sua força de saída, ali onde suor e pele encontram-se por uma duração mínima na temporalidade da vida. Pelos poros, certo dizer háptico se faz como que pela lei da ficção: algo que sai pela experiência limita o vivente em sua possibilidade de substituição, de deslocamento, de figuração. Os poros são antes de tudo um modo de dar luz ao expediente, à artimanha e à artificialidade que esse órgão, a pele, exerce sobre certa necessidade excretória, certa forma também de fazer descer o calor interno, de calibrar as entropias das matérias. Nesse sentido, *poros* agem como uma espécie de prótese à experiência, já que formam o que há entre a exterioridade do outro e as demais superfícies que compõem a extensividade da pele. Os poros, assim, tocam. E o que tocam? Justamente o que vem do outro. Eles tocam precisamente o que não sai do outro ao si, isto é, sua aporia. Não é precisamente isso o campo da diferença? Dizer a diferença é de alguma forma ter já que falar dessa pele que cobre e expõe à vida uma poética e uma política a um só tempo. Dizer a diferença implica saber que ela porta algo impossível de ser dito, impossível de saída — algo que inviabiliza justamente seus poros — e, ainda assim, rearticular sua economia naquilo que ela teria de poético, de previsível a um primeiro olhar. Assim, valer-se da pele e de seus poros aqui será um modo de não se deixar tomar por qualquer identificação que subtraia tanto o político quanto o poético a uma propriedade que lhes impeça deslizar um sobre e sob o outro ali onde os pontos de amarração sejam provisórios, contingentes e genealogicamente construídos por séries de feixes diferenciais e rupturas da estabilidade dos conceitos.

Levanto então um primeiro aspecto dessa diferença porosa, que se articula num duplo vínculo dos sentidos. Primeiramente, os poros da diferença precisam ser tomados de sua *invisibilidade*. Por maior que seja seu recurso na promoção da expansão exteriorizante dum poro, ele mantém-se próximo demais para que possa ser notado enquanto abertura. Ele permanece assim inacessível

ao olhar, guardando o que de dentro parece garantir justamente o dentro. Desse modo, todo poro seria antes uma porta que, visível, secreta o que nunca chega a tornar-se visível. Os poros passam assim por uma espécie de segredo críptico que se dá à leitura, mesmo que de modo absolutamente resistente a ela, no instante em que eles se retiram à sua invisibilidade. Algo permanece, assim, invisito e dissimétrico. O eu que poreja se deixa desvelar num recolhimento pudoroso em que resta apenas sua relação desejosa com a resposta vinda do outro, pelo outro. Arremessado para fora, para além do poro, o sujeito não pode senão tocar uma diferença radical, aquela em que sobrevivem os enlaces heteronômicos dessa dissimetria. O segundo gesto do vínculo trataria precisamente dessa *outra pele*, aquela que é preciso singularmente tocar, aquela que, exposta à carícia, lembra a singularidade de quem se toca. Derrida deu a essa força de dimensão radical uma articulação que pretende abrir “o viver à *différance*, constituindo na imanência pura do vivido a *distância* [*écart*] da comunicação indicativa e mesmo da significação em geral” (Derrida, 2009, p. 81), isto é, algo sobrevém dessa imanência como distância daquilo que se abre no viver do vivente e esse algo não é propriamente a linguagem da presença, do índice, do querer-dizer da significação intencional. Diante do vivente que vem, da figura do outro, insubstituivelmente, radicalmente singular, algo nele me olha nu, para além de qualquer conceito, me olha de todos os meus poros, para responder a um modo de existir que é o da mortalidade. Nisso está posto o remetimento mais originário, aquele que é, então, pura responsabilidade do vivente.

Ora, deste tato, é preciso articular certa ideia de multiplicidade em que esse viver se configuraria como diferença. O sentido não nasce, na dimensão política do poético, numa indicação que restabeleceria a mera representatividade da presença, o tornar-se presente da presença. Antes, essa multiplicidade precisa se articular a certo *contato*. Entre a distância e sua proximidade, a autoafecção do tato rearticula uma dimensão aporética dos poros, já que torna todo tato anunciador de uma presença irrepresentável. Trata-se de um limite entre o que se desenvolve economicamente como visibilidade dos dispositivos que regem certa poética, com a atribuição

de elementos verificáveis, figuras fundacionais da conceitualidade, e algo que se desdobra para além do háptico, na parte hiante dessas disposições dadas à poética e à textualidade. Assim como a boca, esse espaço de incomensurabilidade hiante, ou como diria Derrida também, “a embocadura da boca, o espaçamento originário duma boca, que se abre entre os lábios e aos seios do outro” (Derrida, 2000, p. 41), aquilo que se abre, tocando-se, é também a natureza diferencial e diferida dos poros que podem fazer convergir aqui o lugar da distância em que o eu pode fazer ressoar sua auto-afecção, ali onde ele se toca. Dito de outro modo, se há uma textualidade possível, ela se conforma a uma dimensão finita do poético no político, em sua proximidade auto-afetada, mas na medida em que essa textualidade toca algo de impossível, nesse abrir-se da boca, nesse abrir-se dos poros em sua dimensão sempre já bloqueada por suas extremidades, algo infinito constitui uma política que somente pode se haver com seus dispositivos a partir de uma poética, ou seja, por aquele modo do fazer que permanece fazendo-se, que deixa como resto seu apagamento de obra por um perfazimento infinito. O que se supõe finito, imediatamente finito constitui-se pelo aspecto transcendente e, logo, infinito daquilo que é sempre incapturável da diferença.

Um poro pode significar uma condição precisa e que pesa ao pensamento. Como dessas disposições em que um corpo se coloca, a diferença dos poros não pertence a um saber, a um modo de entendimento que se limite a sua transcendentalidade. Antes, trata-se de como um dispositivo, sua economia presente, transporta-se a uma extremidade bordejante de diferença, de restrição do corpo para além de qualquer modo de operação conhecível da lei interna, da presença. O que gostaria de salientar aqui é mais notadamente, no âmbito do campo da escrita, que uma poética não vai sem um rastro do político, ou seja, sem aquilo que insiste em se apagar a cada vez numa poética, numa previsibilidade anunciadora do dito poético. Algo nos poros da diferença constitui o conceito de político a partir do que segue se apagando como enunciado, segue descartando-se também, no sentido de colocar à distância toda fundamentalidade da vida política para se constituir num texto po-

ético, numa linguagem que dissimula prescindir de um movimento mais originário de diferença: aquele dos reenvios heterogêneos, das remissões e dos remetimentos que o enunciado pode anunciar como forma de apagamento insistente das marcas da presença.

Por volta de 1884, Emily Dickinson escreveu:

Not knowing when the Dawn will come,
I open every Door,
Or has it Feathers, like a Bird,
Or Billows, like a Shore –⁹ (Dickinson, 2021,
p. 508)

Diante de um texto, o que é possível saber, dar-se a conhecer? O poema parece propor uma temporalidade que se excede pelo desconhecido, pelo inaudito daquilo que virá, desse porvir incalculável da Aurora, essa “*good glad light*”, como dirá Pound. Se é certa sua vinda, a cada dia, o que ela traz ao saber da poeta permanece no ato oblíquo que escolhe o *eu*. Ele abre toda porta apenas como consequência desse não saber da duração da vinda da aurora. O dia nasce e ainda assim a resposta é de que: *quando* ela virá, terei abertas todas as portas. Dito de outro modo, há sem dúvida uma intersubjetividade colocada em questão pela quadra. Não vai sem menos que o poema de Emily Dickinson pertença, ao menos de modo remodelado e artificial, ao gênero da *alba*. Mesmo que Georg Schläger em seu rigoroso estudo sobre a *Tagenlied* afirme que as classificações de *alba* devam “ser restritas aos poemas do gênero cavalheiresco-convencional, com exclusão de todos os outros; esse gênero deve ser considerado como algo que faz parte integrante das literaturas individuais” (Schläger, 1895, p. 24-25) Nessa ideia,

9 A tradução propõe como solução em português:

*Sem saber quando vem a Aurora,
Abro todas as Portas,
Ou terá Penas, como as Aves,
Ou, como a Praia, Ondas –*

de que uma subjetividade particular se some à produção convencional da ideia cortesã, é importante ressaltar que, como ainda alerta Schläger, “uma característica inerente à *alba* [é] o fato de que a realização dos desejos dos amantes está associada ao perigo [*daß den Liebenden die Erfüllung ihrer Wünsche mit gefahr verbunden ist*]” (Schläger, 1895, p. 37). De que perigo se trata nos versos de Dickinson? A quem as questões finais são dirigidas? Arriscaria dizer que a própria Aurora realiza-se como figura plástica da separação do amanhecer. Separam-se não apenas os amantes, mas a noite e o dia, o agenciamento da luz, o destino do tempo. Assim, não respondendo apenas ao caráter convencional da despedida de amantes como o tema central da canção de amanhecer, seu poema proporciona uma plasticidade incondicionada: um surgir do dia em penas e ondas; a vinda analógica do pássaro e da praia, dessa margem indelimitada, sempre rasurada.

De que apagamento compõe-se, então, a extensão dessa feitura poemática? Schläger alerta que “uma *alba* artificialmente destilada do tipo concreto de poesia é e continua sendo apenas uma abstração, nada real” (Schläger, 1895, p. 78). Faz-se cumprir a convenção, dela surge todo ideal, toda figura ideativa da plasticidade. Nessa tese, o “tipo concreto de poesia” nada mais é do que a participação da tradição da lírica occitânica. Contudo, gostaria de insistir num outro sentido dessa economia. A poética convencional, pura abstração de previsibilidade dos artifícios de composição poemática, não seria justamente o modo de destilação artificial da concretude desse gênero de poesia? Diante de nossos olhos temos uma abertura à *alba*, executada no interior mesmo do poema, como modo de proceder mais concreto que a convencionalidade do que poderia ser representado pela entrega dos amantes, pelo canto dos pássaros, pelo guardião que se posiciona na espera da chegada do sol. Emily Dickinson propõe que dessa separação entre temporalidades surja um perigo: o de não conhecer o *quando*, mas o já ter aberto todos os poros da diferença. Abrindo o vivente ao vivente, o que se separa do amanhecer é justamente sua dimensão agônica, sua impossibilidade de delimitação visível das bordas. Essa é uma Aurora que é *como* um Pássaro e *como* uma Praia. Com isso,

o poema parece dizer que essa *alba* não é senão o porvir de uma metáfora, sua articulação incalculável à representação. A Aurora de Dickinson não obedece, então, à plasticidade convencional que responde aos amantes que se separam ao amanhecer, mas a uma plasticidade outra em que uma disjunção nos desloca até da unidade formalizada da norma à alteridade radicalmente exterior dessa imagem impossível.

Ao se separar do amanhecer, Dickinson separa também o amanhecer. Trata-se de uma conversão daquilo que aparece naquilo que não cessa de se apagar, como poderíamos lembrar da própria ideia da *différance*, aqui aberta ao viver do vivente e àquele que diz *eu* de sua boca, de seu poro. O segundo verso do poema é duma simplicidade que não deve, no entanto, enganar. Duas marcas nele são responsáveis por essa resposta crepuscular das formas poéticas. *De um lado*, ele é fruto de um estranho hipérbato. Se a primeira ação do *eu* do poema é a de abrir a totalidade das Portas — e de que porta ideativa se trataria aqui nessa abertura? —, o poema parece dizer algo como *eu abro todas as Portas somente porque não se pode saber quando a Aurora virá*. Desde que ela não venha por agora, desde que ela se mantenha diferida por alguma duração que é ela mesma incalculável, o eu pode trazer ao presente a abertura da porta. Note-se que esse presente é, então, não a presença do presente, mas uma espectralidade desse não saber, dessa aurora que não poderá vir senão noutro tempo. O poema deixa, assim, um traço de seu rastro. Ele deixa em relevo não a assinatura da porta aberta, mas o retraimento dessa presença num questionamento do que é visível. Esta *alba* torna invisível toda visibilidade, já que propõe manter crepuscular toda forma definida pela luz da aurora e pela separação dos amantes. Essa *alba* impossibilita qualquer afirmação de visibilidade que não se desempenhe desde breves relevos metonímicos para uma rearticulação completa do pensamento. A cadeia metonímica das penas e das ondas, do pássaro e da praia são a resposta duma an-economia dada ao apagamento incessante da diferença, dada à metaforicidade da Aurora que se componha desde esses pássaro e praia. *Do outro lado*, o poema reforça sua dimensão poemática pela métrica rígida, mas sobretudo

por essa rima oblíqua que faz aproximar não apenas as cadeias metonímicas à metáfora central do poema, mas também a vinda à porta e à praia: *come – door – shore*. Marcas visíveis de uma forma, esses traços codificados marcam uma determinação dada ao que é a poética do texto como previsibilidade e força dinâmica de sua potencialidade. Todavia, é necessário ver que seus deslocamentos condensam não apenas a concretude da realização visivo-musical do poema de alba, mas também sua separação desalienada à historicidade da literatura.

Todo ato poético corre o risco de corromper a assinatura da literatura. Ele é, como marca de sua operação política, uma aprovação desconfiada do sistema absoluto da história dos textos. O questionamento final do poema acerca do que é *portante*, do que é *atributo* dessa Aurora, coloca em tensão o que ela *possui*: penas e ondas. Duas espacialidades que dissolvem o aspecto terrestre da luz solar que toca todo chão, abrindo o dia: as penas e as ondas vagueiam no voo e no nado, na ascensão voante e no mergulho. Da aurora surge a figuratividade do abismo que deve se reunir a esse emudecimento inconsolável do rastro, a essa elisão do tempo que é sempre um mais além. Tempo corrompido pelo diferimento, o poro que propõe esse poema não é nada mais que a possibilidade de toda assinatura: arriscar-se a riscá-la, e riscá-la mesmo de uma declaração amorosa. O poema, assim como a Aurora, é tanto uma chance quanto uma ameaça, tanto o dizível quanto o que não cabe ali onde o pensamento teria uma garantia do idêntico de se significar. Nesse sentido, poderia dizer que o pensamento se expõe a ele mesmo. Não para que ele encontre seu ser mais próprio ou a propriedade do que seria o pensamento, mas nesse abrir-se que o próprio corpo oferece. O que significaria um pensamento que se expõe a si mesmo, nele mesmo? Reduplicação dos idênticos? A diferenciação não pode basear-se numa noção de interioridade que desconsidere seu vínculo exterior, ou seja, sua incondicionalidade diante do ideal de propriedade interior ao conceito. Desse modo, não um voltar-se a si do outro, mas um devir outro radicalmente em sua apreensão de atributos e categorias. Sendo assim, nenhuma poética poderia se considerar como autodiferenciada. Antes, ela se agrega a atri-

buições histórico-transcendentais, de sua economia estruturada, e converge a um fluxo restritivo de dispêndio sem adequação a uma norma calculável de sua obra.

O limite negativo da identidade representativa se constitui por um ser determinado, por um ser negador e pela afirmação pela negação. Disso, uma dialética que sustenta a diferença pela negatividade e pela realização efetiva do interno. No pensamento do negativo, algo que se deixa notar como tal é desde já tomado por uma necessidade que, no entanto, faz desse trabalho do negativo não um apresentar-se em si, um aparecer no trabalho do sentido, mas como modo de elaboração de uma perda que pareça mais pura do que sua afirmação. O que o próprio possui está em relação a essa perda e à sua suplantação (*Aufhebung*) numa concepção que é, desde o mais claro até o mais obscuro dos conceitos teóricos e das práticas estéticas, como que a manifestação manipulada da presença por um passado presente. Retém-se, na afirmação representativa da identidade a si, um espaço que é pura retenção em si do negativo, isto é, afirmar uma representação é estabelecer que esse idêntico a si se torna o que é, em sua propriedade, perdendo-se e determinando-se pela negação e nessa determinabilidade negativa. Assim, essa afirmação denegativa torna-se indiferente a si e à exterioridade, ou seja, articula-se como autodeterminação pela negatividade do que a constitui. Ora, esse é precisamente o fluxo imediato de identidades não agenciadas que tomam por necessidade não a diferença (e, por conseguinte, sua abertura), mas a identificação negativada do fechamento, da clausura no instante presente. A realização da essência numa forma dada por esse percurso dialetizado da determinação negativa é, na verdade, não uma realização absoluta do caráter absoluto, mas a realização dos seus desejos (*die Erfüllung ihrer Wünsche*, como dizia Schläger sobre a *alba*) postos em perigo de apagamento, de desespacialização e impedimento teleológico. Desse modo, vale a questão de se a natureza intrínseca da coisa — assim a ideia de uma propriedade reflexiva de alcance suplantado — articula-se num movimento que seja autotélico e autodeterminado por sua economia negativa. Nesse limite, algo como um traço retorna sobre si, algo como a presença insistente que evi-

ta a diferença, bloqueando seus poros, parece se repetir e retomar a espacialidade daquilo que se quer alcançar com a mesmidade do negativo. No entanto, toda pergunta sobre a origem implica no distanciamento e no descarte da diferença, no lugar em que essa força afasta a cena da representação — a necessidade de se ver ficcionalizado pelo drama trágico do mundo, da eticidade e da família — para que a diferença possa ser pensada em si, fora das exigências desse palco autorrealizado. Não voltar a si mesmo é tarefa, e Derrida o explicitou inúmeras vezes, do rastro, da *différance* que interroga aquilo que “sempre nos constrangeu, que nos constrange sempre — nós os habitantes duma língua e dum sistema de pensamento — a formar o sentido do ser em geral como presença ou ausência, nas categorias do ente ou da entidade (*ousia*)” (Derrida, 1972, p. 10). O que faz o poético na poética do poema é precisamente diferir, recorrendo a essa interrogação dos constrangimentos, das restrições absolutas duma economia geral em que temporizar seja “a mediação temporal e temporizadora dum desvio suspendendo a realização ou o cumprimento do ‘desejo’ ou da ‘vontade’, efetuando-o também sobre um modo que o anula ou modera o efeito” (Derrida, 1972, p. 8). O poético da poética trata do diferimento desses efeitos de realização, dessas disposições dispositivas de um aparato que lida com certa totalidade assombrosa.

No *Íon*, Platão apresenta uma linha que muito pode auxiliar aqui: “ποιητική γάρ πού ἐστὶν τὸ ὅλον” (532c). Na tradução de Cláudio Oliveira, vem proposta “uma técnica poética leva em consideração o todo” (Platão, 2011, p. 33), em que ele puxa uma nota de fim com o comentário e outra tentativa de tradução: “passagem de difícil tradução, em função da sintaxe surpreendente no original: *poietikè gár pou estin tò hólou*. Literalmente, ‘pois uma poética, eu suponho, é em relação ao todo’” (Platão, 2011, p. 62). Eu proporia algo como “numa poética, por onde esteja, vale o todo”. A espacialidade do que configura uma poética, parece dizer Sócrates, é aquela que lida como uma arte técnica diante do todo, dum saber todo que, no entanto, nunca se constitui exatamente num bem dizer ou num dizer o bom. Por mais que se delimite que os poetas digam

a verdade (ou a mentira, a depender do filósofo) e que essa verdade é sempre o bom e o moralmente disposto, a produção da poesia é antes algo que confronta essa totalidade que faz a própria técnica poética. Dito de outro modo, a poética é uma condição que relaciona sua totalidade, a realização total das formas poéticas, à poesia que, ela, não se articula por um modo de representação da boa nova da verdade. Antes, como ainda diz Sócrates, “coisa leve é o poeta, alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado [ἐνθεός] e ficado fora de seu juízo [ἔκφρων] e o senso [νοῦς] não esteja mais nele” (Platão, 2011, p. 39). O poeta deve tornar-se algo que ele não é, algo diverso do que ele é, e para isso Platão propõe γίγνομαι. Sem essa transmutação diferencial e diferida, “é impossível ao homem fazer poemas” [ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπος ἐστίν] (534b), isto é, o poema, assim como o poeta, deve ter como preceito lidar com esse devir diferente e confrontar-se com o impossível. O poema e o poeta são, desse modo, as contrapartes diferidas e diferentes do poético e do político diante da tecnicidade do bem dizer. Dessa leveza alada do poeta, algo como o devir do poético se faz pelo sem juízo e sem senso, por essas negatividades ativas que são enviadas desde o discurso da filosofia, na voz da presença de Sócrates. Trata-se de um outro juízo que passa, que se reenvia noutro modo de olhar, noutro senso.

Horácio se ocupa ao menos por três momentos em sua *Arte poética* da diferença entre o bom e o mau poeta, atravessando a proposição de uma construção medida a meio-termo, sem exageros ou ambiguidades vãs e confusões que necessitam de risco, rasura e redesenho. No entanto, o final da epístola faz menção não apenas ao que diz ser um mau poeta, mas à loucura, à necessidade de deixar morrer quem não quer ser salvo e o desprazer de ouvir recitativos mal construídos. Toda essa poética compõe-se evidentemente a partir de um preceito contrastivo entre talento e arte, produzido pelo saber como escrita correta — “Só o saber é fonte e princípio da escrita correta [*scribendi recte*]” (Horácio, 2020, p. 61). Esse saber que diverge da alba de Dickinson é, portanto, aquele que fará Horácio afirmar:

[...] assim angaria nome e valor de poeta,
se a cabeça insanável por três Antíciras guarda
longe de Lícino, o cabelereiro. Ah, pobre
de mim, que
só nos tempos primaveris me purgo da bile!
Sei que ninguém faria melhores poemas;
mas nada
vale tanto. Por isso em mó de faca me faço
para afiar o ferro, mesmo sem força de corte.
Dom e dever, se nada escrevo, vou ensiná-los:
donde vêm o recurso, o que nutre e forma
um poeta,
como convém, desconvém, a que leva a vir-
tude e o erro. (Horácio, 2020, p. 61, vv. 299-
308)

Aqui a loucura melancólica ata poesia e loucura como marca não de sua propriedade mais espetacular, mas como um modo em que o fazer poético ganha sua condição de possibilidade: da queixa do breve período em que pode purgar sua bile, sua tristeza, repartida em uma das quatro estações, ao modo de dizer sobre o que se faz ao fazer melhores poemas [*faceret meliora poemata*], como quem sabe da fonte o princípio desse fazedor. Fazer para Horácio se constrói no ensino da faca afiada não apenas para um melhor corte, para a melhor força, mas como um modo de fazer o fio permanecer como resto daquilo que foi cortado. Se é possível tratar a loucura com a antícira, o melhor seria tomar cuidado com o corte de cabelo dos insanos. A arte supera o engenho, mas isso que é formado aqui parece querer dizer que a todo corte algo do insano pode permanecer, como nos versos finais do poema em que a prescrição é a de “quem é sensato receia e evita tocar o poeta / louco” (Horácio, 2020, p. 71, vv. 455-456). Escrita correta, é certo; no entanto, ele ainda é capaz de *sublimis uersus*, arrotados “em sua errância” (v. 457). Esse mesmo ser atento ao canto dos melros pode

cair num fosso, o mesmo fosso louco das interpretações oníricas de José, filho de Jacob, que é colocado ali pelos irmãos, o mesmo fosso gigantesco do Etna em que Empédocles se lança e que Horácio conclama “que possam morrer os poetas; / ao salvar quem recusa, você parece assassino” (vv. 466-467). Pode haver nessa argumentação horaciana toda sorte de destino dado ao mau poeta para que ele se dê por morto. Contudo, terminar o poema desse modo parece querer apontar para uma ironia que define o fazer poético sempre em contraste com o delírio fanático, o desejo de morte autoinfligida e a insistência na aporrinhão do público de quem se deve surpreender ferozmente feito urso ou “sanguessuga [que] só larga a pele se farto de sangue” (v. 476). Essas imagens da diferença abrem os poros da poética diante de suas sedimentações afirmativas. É do melancólico, do delirante e do suicida que aparece a imagem do poeta e é dessa atribuição que podemos tratar da destinação política do humano como aquele que adoece na linguagem, como aquele que se legisla internamente pela lei do índice, pelo sentido manifesto da presença que indica sua própria evidência em pertencer a uma comunidade subjetiva em que o justo está posto pelo injusto. O poeta, assim como o suicida, o delirante e o melancólico, partilham o campo do sensível, a imanência, a finitude, ao mesmo tempo em que são destinados a uma politicidade que os separa em diferenças a cada vez mais dinâmicas e heterogêneas. O poeta é, assim, o fazedor não apenas de versos, mas disso que é excesso na fartura do sanguessuga, na selvageria do urso, na transmutação daquilo que se apaga pela rasura. Articular uma linguagem pode apontar não para a sua comunicabilidade imediata, mas antes de tudo ao que há de nocivo nessas assimilações, nas aproximações dos contrários e na partilha do comum, tudo o que parece querer dizer daquele deslocamento temporal desconhecido da chegada da Aurora, como Penas, como Ondas.

De modo mais evidente, a abertura da diferença estabelece uma poética e uma política da textualidade ali onde seus desdobramentos recebem um modo de reversão que descambem no litígio, na separação e na interrupção do campo do comum. É nessa obscuração e descontinuidade que, como escreveu Deleuze, “a represen-

tação pode tornar-se infinita, mas *não adquire o poder de afirmar a divergência e o descentramento*; tem necessidade de um mundo convergente, monocentrado: um mundo em que se está embriagado apenas na aparência, em que a razão se faz de bêbada e canta uma ária dionisíaca” (Deleuze, 2006, p. 367). O louco de Horácio, seu mau poeta arranjado nas más imagens sem fio e sem corte, parece sobrepor-se à essa necessidade negativada de uma representatividade dada ao sentido, como forma da idealidade que antecede todo jogo incessante de diferenças. Assim, para além dessa racionalidade pura que projeta os limites do entendimento nos limites de sua identificação, o poético-político compõe uma exposição — contrária, portanto, à disposição — da experiência como aquilo que não dependa dessa encarnação modelar que recebe o nome de representação ou, noutro contexto, significação. Se há uma marca que redispõe o poético e o político em tensão, tanto entre si quanto com os elementos fundacionais do sentido da presença, essa tem por operação aquela que podemos nomear por escrita. É a escrita que afasta e desvia, abrindo-se, a significação, tomando o aspecto contingencial da violência política, da circularidade comunitária de seus significantes, e os redistribui num feixe de interrupções da negatividade que faz ressoar não o jogo das representações, esses modos da idealidade no conjunto social, mas aquilo que poreja, ou seja, toca a extremidade do corpo, como marca de um incessante espalhamento exclusivo das reservas formais desses significantes. Como alerta Derrida, sobre a semiologia hegeliana:

A negatividade idealizante e suplementar que trabalha no signo sempre já começou a inquietar a matéria sensível em geral. Mas, esta sendo diferenciada, ela se hierarquiza em seus tipos e em suas regiões seguindo sua potência de idealidade. Segue-se, entre outras consequências, que o conceito de idealidade física pode ser considerado como uma espécie de antecipação teleológica ou, inversamente, reconhecer no conceito e no

valor da idealidade em geral uma “metáfora”. Tal deslocamento — que resumiria toda a trajetória da metafísica — também repetiria a “história” de uma certa organização de funções que a filosofia chamou de “sentido”. (Derrida, 1972, p. 105)

A generalidade da matéria sensível é lida, nessa semiologia, como ideal negativo ao trabalho do espírito. Toda matéria, retirada de sua contingência, é, assim, considerada parte de um paradigma, de uma estrutura modelar da participação geral que procura, por categorias, hierarquizar pelo negativo sua própria idealidade. Nada mais que o trabalho teórico que se valha de uma fixidez de conceitos e não se permita criar outras impossibilidades à elaboração e à exploração de sua própria ficcionalidade. O ponto que Derrida resalta aqui é justamente aquele da constituição que faz aparecer o elemento teleológico como valor de ideal por meio não de sua “naturalidade”, mas por aquilo que é chamado de “metáfora”. Um deslocamento, ele anota, que organiza a história do sentido, como marca neutralizada do geral, do movimento que desconsidera suas interrupções diferidas e diferentes. A manifestação do natural aqui não é um produto natural, antes um lançar luz reflexiva sobre o que se vê, como se vê e sua abertura não é outra senão a relação a si de qualquer conceito, construído por um aparato negativo. Essa articulação idealizante do sentido é um modo de manter *sob a vista* o consumo de sua própria significação. Expressão da interioridade, o visível dá ao signo sua redutibilidade metafórica. Ora, como propus na leitura do texto de Emily Dickinson, não se pode ver nenhuma metáfora propriamente. Não existe o próprio da metáfora que, por sua dupla implicação de referente, abre a via ao desvio da diferença. Essa abertura não é a da idealidade, mas do luto que porta toda escrita: o objeto que se remete infinitamente à sua agonia fundacional.

Há essa coisa, esse objeto antes mesmo de se apresentar como objeto, que se chama poética? O que do comum entra em disputa

e desloca interminavelmente a coisa a um objeto que sabemos político? Um dos fragmentos de Safo parece apontar para dentro desse poro diferencial:

ψαύην δ' οὐ δοκίμωμ' ὀράνω †δυσπαχέα†
(Safo, 2017, p. 160)

Que Guilherme Gontijo Flores traduz por:

não pretendo tocar †com as mãos† o céu
(Safo, 2017, p. 161)

Anne Carson traduz por:

*I would not think to touch the sky with
two arms* (Carson, 2002, p. 109)

Stanley Lombardo propõe:

*I do not expect my fingers
to graze the sky* (Safo, 2002, p. 4)

E Giuliana Ragusa:

... não espero tocar o céu (com meus dois
braços?)... (Safo, 2011, p. 130)

Esse verso apresenta uma impossibilidade que é percebida e adiada por esses quatro tradutores. Em todas as soluções, talvez por uma disposição ao que soaria mais natural na língua de chegada, a escolha foi de trazer para frente a adequação do verbo δοκίμωμι. Essa opção não vai sem risco para o que significa o eu nesse fragmento. De qual *eu* se fala? Ora, o verbo, em geral, significa “achar adequado fazer”, mas muitos tradutores preferem imaginar algo como δοκεῖ μοι, ou seja, “pretender, parecer-me, esperar”. Ao trazer o sintagma para a primeira posição da frase, um sujeito

reflexionante aparece em todas as soluções. Ele vem antes e o que o antecede é uma negatividade. O que o sujeito não pretende fazer, não pensa em fazer, não pensaria em... é precisamente uma interpretação paradigmática que prefere a significação duma fixidez do sujeito lírico ao que de fato acontece nessa desapropriação aporística do poema. Precede-se o pensamento à ação, faz-se antecipar a matéria pensada diante da construção estranhada do presente interrompido por sua contingência. É evidente essa concepção paradigmática no comentário de Giuliana Ragusa a sua tradução: “Nele [no fragmento 52], o ‘eu’ afirma-se consciente dos limites próprios da mortalidade, que tem no alcance dos céus e no voo uma das imagens mais fortes e recorrentes na tradição mítico-poética grega” (Safo, 2011, p. 130). Perceba-se que a inquietação aqui é dupla: dizer da consciência do eu e consolidar uma imagem poética como tradicional e convencional. De um lado, qual a consciência se pode afirmar existir dum verbo como δοκίμωμι, usado sempre, e mesmo em Safo¹⁰, como marca do que é a expectativa, mas variável em posição de frase, para introduzir uma sentença indireta. Essa adequação negativa — nos dois fragmentos de Safo, o verbo vem negativado — conota certa dimensão de cesura, de perda do que o eu pode esperar, do que pode parecer a ele, do que seria correto imaginar. O eu aqui não é consciente ou hábil, antes ele se aproxima da experiência do delírio horaciano, da boa má poesia. De outro, o dispositivo convencional que se articula pela imagem, pela metáfora, pelo tropo em última palavra, não fala da singularidade do poema, de sua dimensão apropriativa daquilo que nele é da esfera do acontecimento. Nesse sentido, Safo não seria senão uma repetidora duma tradição.

Noutra chave, Joaquim Brasil Fontes propôs, não sem alterar drasticamente os significantes do fragmento, a solução:

10 Como no fragmento 56, que diz:

οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἄλιω
ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον
τεαύταν

[sou pequena
para alcançar o céu com as mãos] (Fontes,
2003, p. 457)

Aqui, a adequação ganha um atributo que condensa em pequenez o pensamento diante da infinitude do céu. Ela não é adequada para pensar o céu, para alcançá-lo, por ser demasiadamente pequena diante da sublimidade que compõe a grandeza matemática do céu. Contudo, a mesma questão sintática comparece, ou seja, a antecipação do sujeito para essa posição tida por mais “natural” na economia da subjetividade da teoria da lírica. Trata-se de uma economia de trocas ontológicas, para ser mais preciso, em que se pode matar a aporia por uma solução de expediente inteiramente compreensível, como se não se tratasse de um fragmento. Desse modo, proponho que se traduza, na mesma cadeia, por:

Tocar não espero o céu †com ambibraços†.

Essa interrupção da expectativa é a figura maior do poema. A imagem do limite impossível do céu e dos braços é consequência dessa disposição imperfeita acerca daquilo que seria o mais adequado ao sujeito. Dito de outro modo, a poeta primeiro ensaia tocar para depois pensar que é inadequada, talvez por, contiguidade, não possuir asas. O impossível acontece nesse jogo sutil que interrompe o palco das representações do sujeito reflexivo da negatividade. Ora, o verbo ψάω exige que seu complemento seja um genitivo. É de sua propriedade, portanto, aquilo que ele tocará. No fragmento, essa disposição é interrompida por um verbo e seguida pelo genitivo singular ὄρανω, declinado de ὄρανος. O que se toca, o que seria possível tocar, deve permanecer muito perto, tão perto a ponto de pertencer ao sujeito tocante. No fragmento, e essa é uma lógica da língua grega, o infinitivo no presente e voz ativa precisa do genitivo, mas que deve ser compreendido como acusativo. Seu aspecto surge como objeto relacional, o que potencialmente fez os tradutores seguirem a regra da atração, mas que Safo desmantela com uma cesura que não é apenas convencional (do verso glicônico estendi-

do por dois dáctilos), antes ela conota a distância sublime do céu e do que significa tocar. E nesse sentido surge um dos problemas centrais aqui a leitura incerta de *δυσπαχέα*, que pode vir como um adjetivo improvável, mas que é lido sempre como dativo de instrumento. Com o que se poderia tocar o céu? Com os dois braços, com os dois braços juntos, com os dedos que o roçam, como propõe Lombardo. Está aí a dificuldade: os braços não são suficientemente grandes, eles devem ser ao mesmo tempo, e fusionais, não à toa a aglutinação de *δύσι* e *πάχεσι* numa amálgama aporética. O eu tem dois braços que apenas serviriam de instrumentos se estivessem fundidos ao céu, à desistência do que é esse limite do próprio eu diante da imagem impossível. Anne Carson propõe que “[o] eu se forma no limite do desejo, e uma ciência do eu surge do esforço de deixar esse eu para trás. É possível, no entanto, mais do que uma resposta a essa intensa consciência do eu que decorre do alcance do desejo” (Carson, 2022, p. 67). Tudo o que o eu pode tocar, talvez ele diria à maneira de Bartleby, *I would prefer not to*, depende desse alcance intensivo de sua aporia, de seu esforço em imaginar o impossível numa apropriação do acontecimento. O que se toca aqui é justamente o poro da diferença e é ela que impulsiona e impõe uma divisão entre o que pertence à lei do comum e o em si dum fazer apropriador. É por esse poro também que algo produz impasse, distensão, cesura, política.

A porosidade da diferença é um modo de tomar esse corte sempre articulado pela história das propriedades em uma distribuição que não é nunca aquela do tomar-se por natural uma inscrição. Eis o caráter político de sua operação. Aquilo que parece natural, como a pele exposta ao sol, é sempre já cortado, conduzindo-se justamente no aspecto aderente dessas propriedades. O corte não deixa margem à aderência para fazer-se dizer natural, como uma espécie de língua natural e não violenta. Ao mesmo tempo, o corte é pura aderência contra a pureza dessa naturalidade, é a marca da alteridade como marca da violência que impõe tanto a história metafísica quanto a dimensão da ética que adere à moralidade ocidentalizada pelo humanismo colonial. A essa porosidade, que só teria valor diante de sua *aporosidade*, de sua necessária

demanda por uma decisão responsável, por uma decisão que enfrente o campo incondicional, gostaria de aproximar justamente a operação da *différance*, como essa dimensão arqui-originária, já que no interior do silêncio de si há sempre já alguma coisa como uma distância, um descarte, um rastro que não é sequer ainda a linguagem. Eis a margem poética da política, eis sua separação lutuosa da escrita. É preciso, assim, como propôs Jean-Luc Nancy, “abrir a aporia do interior. Isto é, da aporia passar à *aperidade*. Sim, essa palavra nada tem a ver com a aporia, mas ‘aperidade’ no sentido do que, como abertura, pode ser aberto sem visar a saída, o desenlace” (Nancy, 2014, p. 20).

Em certo sentido, a disposição aqui ao que surge como aperi-ridade da aporia seria um retorno sem retorno, um *nóstos* em que Odisseu sabe que permanecer no retorno é impossível, mas que algo desse ato institui a violência originária do rastro e, em seu apagamento, algo permanece como remetimento sempre projetivo, como dispersão irreversível. Talvez, não sem perda, seria preciso lembrar o que a épica esquece, o que seria possível como memória do esquecimento. E, desse modo, numa multiplicidade de operações de subjetivação da memória, algo desse esquecer rememora-tivo, recordativo, pode ser dito pela poesia, por sua política¹¹, como propõe Louise Glück:

There was an apple tree in the yard —
this would have been
forty years ago — behind,
only meadows. Drifts
of crocus in the damp grass.
I stood at that window:
late April. Spring
flowers in the neighbor’s yard.
How many times, really, did the tree

11 Tratei dessa dimensão em “Política da poesia”. In: PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle. (Org.). *Falemos de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023, p. 31-44.

flower on my birthday,
the exact day, not
before, not after? Substitution
of the immutable
for the shifting, the evolving.
Substitution of the image
for relentless earth. What
do I know of this place,
the role of the tree for decades
taken by a bonsai, voices
rising from the tennis courts —
Fields. Smell of the tall grass, new cut.
As one expects of a lyric poet.
We look at the world once, in childhood.
The rest is memory. (Gluck, 2012, p. 342)

Essa memória não deve ser confundida como um tracejado cognitivo. Antes, como bloco sensório construído por uma dada sintaxe, a porosidade da diferença se estende e se dispersa por desvios necessários da disjunção entre palco de representações, desejos negativos projetados na fantasia do conceito de literatura e a dimensão extremada da singularidade sem fábulas substitutivas. A macieira no quintal está existindo infinitamente no verso, nunca na memória da neurose de um sujeito que, em sua máxima consciência, diria *não espero, não penso ser possível*. É preciso abrir-se à aporia, lançá-la a um outro que se destaca dessa paisagem impossível. Abrir-se à aporia retém algo desse movimento retornante. Não que haja verdadeiro retorno, numa ideia de círculo infinitamente reflexivo ao mesmo ponto inicial. Não se trata de retornar como quem volta atrás, mas como propõe Louise Glück, uma substituição do imutável ao alternável, ao deslocamento inconstante; uma substituição da imagem pela terra implacável, inexorável, constante. Entre o *shifting* e o *relentless*, o objeto do poético se separa de sua previsibilidade invariável por uma diversidade expropriante. Como

se espera algo de uma poeta lírica, o novo corte deve fazer cheirar a grama alta, deve fazer reverberar as vozes que se elevam entre as décadas. A poeta lírica é aquela capaz de deslocar, trocando, na ambivalência do *shifter*, que dispõe uma relação de dependência do sujeito à enunciação, ou seja, sua rearticulação como responsabilidade. Lacan propõe o paradoxo que marca esses eus: “o *eu* que enuncia, o *eu* da enunciação, não é o mesmo que o *eu* do enunciado, isto é, o *shifter* que, no enunciado, o designa” (Lacan, 1973, p. 156). Nada passa aqui sem uma indecisão que força a aporia se dispor diante do perigo mutável da sintaxe de sua enunciação. O último verso parece ser uma releitura da linha de Hamlet: “o resto é silêncio”. A troca significativa de silêncio por memória parece convergir essas estações primaveris — o único momento da cura da melancolia de Horácio — que substituem, imagem por imagem, palavra por palavra, o tempo, seu limite paradoxal e sua perturbação adversa. Vêm aos montes os movimentos do açafrao sobre a grama úmida. Esse sopro faz cair sobre a imagem justamente o que não pode ser captado, senão por um diferimento, daquilo que é dito. No poema, o sulcamento desse movimento é a cesura e o enjambement (*Drifts / of crocus in the damp grass*) que termina o verso e deixa um resto a ser preenchido pelo que é perigoso nessa construção. O que está em jogo então é o perigo de que a sintaxe, em sua estrutura de retardamento, possa fazer acontecer justamente o impossível. Trata-se mesmo desse retardamento da diferença, ou como diz Derrida:

A estrutura retardamento (*Nachträglichkeit*) proíbe, de fato, de fazer da temporalização (temporização) uma simples complicação dialética do presente vivo como síntese originária e incessante, constantemente reconduzida a si, reunida sobre si, agregante, rastos retencionais e aberturas protencionais. Com a alteridade do “inconsciente”, não lidamos com horizontes de presentes modificados — passados ou por vir —, mas com um

“passado” que nunca foi presente e que nunca o será, cujo “por-vir” nunca será a produção ou reprodução sob a forma de presença. O conceito de rastro é, portanto, incomensurável com o de retenção, de devir-passado do que foi presente. Não se pode pensar o rastro — e, portanto, a diferença — a partir do presente, ou da presença do presente. (Derrida, 1972, p. 21-22)

Entre essa dupla vinculação de sentido e inconsciente, o rastro — esses poros da diferença — desloca-se e desvia, dispersando-se em forças retencionais e protencionais. Não há dúvida de que devemos lê-los e retornar a sua medida incalculável. Sendo assim, duas táticas podem responder a essa estrutura freudiana do a posteriori, desse golpe perceptivo dado ao passado e ao porvir sem a participação dum presente interpretativo que o feche. A primeira é sem dúvida a de reconhecer a dimensão econômica da forma e sua mobilidade histórico-genealógica que implica uma limitação do gesto crítico ou da forma de ler a vida e a poesia. A segunda, compreender que essas produções nunca se reproduzem no presente ou naquilo que há de incomensurável em sua própria retenção. Assim, o que escapa, no detalhe de uma construção, é justamente aquilo que ela solicita, aquilo que faz tremer a certeza cortante duma natureza inviolada pela reflexividade representativa. Resta perguntar de que objeto os poros da diferença se ocupam. A poesia, assim como sua política, é por certo um modo de se lançar que relaciona dissociações e conjunções; expandem aquilo que se abre não ao espírito absoluto da possibilidade, mas à separação e ao que se dissemina pela diferença. Não há assim um objeto que nos seja próprio, mas antes objetos apropriantes daquilo que chega como acontecimento. Assim, se há um campo do saber do texto que possa dar conta duma poética e política, esse não seria nem a alternativa identificatória das representações de propriedade — estruturas ou de paradigmas sociais estabelecidos pela dinâmica subjetiva — nem aquela que opere na negatividade de sua dimensão imanente

pelo viés de uma reativação do espírito humanista colonial. Se há um campo que possa dar conta de uma poética e de uma política do texto, esse campo é precisamente o do pensamento da diferença, que não se submeta à marca retraçada de uma territorialização idêntica a si, na busca da unicidade do sentido; antes um pensamento da diferença que sustente o que há de poético no político, em suas esferas categoriais (e, logo, transcendentais) e em sua prática como um modo de tomar o expediente diante da pobreza, dum *eros* incondicional a apresentar-se diante da boa-saída e do sem-saída que é um texto literário.

REFERÊNCIAS

CARSON, Anne. **If not, winter:** fragments of Sappho. New York: Vintage, 2002.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo.** Trad. Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Marges – de la philosophie.** Paris: Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. **La voix et le phénomène.** 4ª ed. Paris: PUF, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Le toucher, Jean-Luc Nancy.** Paris: Galilée, 2000.

DICKINSON, Emily. **Poesia completa – Volume II:** Folhas soltas e perdidas. Ed. Bilíngue. Trad. Adalberto Müller. Brasília/Campinas: UnB/Unicamp, 2021.

EYBEN, Piero. “Política da poesia”. *In:* PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle. (Org.). **Falemos de poesia.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2023, p. 31-44.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos.** 2ª ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GLÜCK, Louise. **Poems 1962-2012**. New York: Farrar, Straus and Giroux / Ecco, 2012.

HORÁCIO. **Arte poética**. Ed. Bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)**. Éd. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

NANCY, Jean-Luc. "Apertura dell'aporia". In: EYBEN, Piero (org.). **Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida**. Trad. Piero Eyben. Vinhedo: Horizonte, 2014.

PLATÃO. **Íon**. Ed. Bilíngue. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SAFO. **Complete poems and fragments**. Trad. Stanley Lombardo. Cambridge: Hackett, 2002.

SAFO. **Hino a Afrodite e outros poemas**. Trad. org. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

SAFO. **Fragmentos completos**. Ed. Bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: 34, 2017.

SCHLÄGER, Georg. **Studien über das Tagelied. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des Mittelalters**. Jena: Frommannsche, 1895.