



Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica destaca-se pela beleza da escrita, isto é, pela maneira leve, livre e inventiva como é escrito. Destaca-se também pela pujança de um pensamento capaz de ir ao essencial ao abordar a relação da poesia com a filosofia, privilegiando Agamben e a relação de sua filosofia com Heráclito, Nietzsche e Heidegger, além de Hegel e Freud.

[ROBERTO MACHADO]



FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

978-85-79200-24-3



GIORGIO AGAMBEN

poesia, filosofia, crítica

ALBERTO PUCHEU

GIORGIO AGAMBEN:
POESIA, FILOSOFIA, CRÍTICA
Alberto Pucheu



FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro



Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica destaca-se pela beleza da escrita, isto é, pela maneira leve, livre e inventiva como é escrito. Destaca-se também pela pujança de um pensamento capaz de ir ao essencial ao abordar a relação da poesia com a filosofia, privilegiando Agamben e a relação de sua filosofia com Heráclito, Nietzsche e Heidegger, além de Hegel e Freud. E, a esse respeito, vemos, pela interpretação de Alberto, que a posição de Agamben é muito próxima da de Nietzsche, com sua busca de confluências entre filosofia e literatura, ou no desejo de encontrar novas maneiras de escrita filosófica.

O tema central do livro é a relação entre filosofia e literatura em Agamben, aspecto menos conhecido de sua obra. Isso não significa, porém, que se possa reduzir o livro a um comentário de Agamben, na medida em que, nos ensaios que o compõem, existe grande liberdade em relação ao filósofo. Trata-se, por isso, mais de um livro com, ou a partir de Agamben, do que propriamente sobre ele. A esse respeito, é muito bonita a maneira como, de diferentes perspectivas, o livro vai construindo os elementos que, interrelacionados, compõem o quadro tanto da denúncia da fissura ocidental entre filosofia e poesia quanto da busca de uma linguagem poético-filosófica que seja “uma dança do intelecto por entre as palavras”, capaz de reunificar a linguagem cindida ou despedaçada.

Giorgio Agamben: poesia, filosofia, crítica

ALBERTO PUCHEU



2010

projeto gráfico e capa
Sergio Cohn
(d'après *Maiakóvski - poemas*)

Equipe Azougue
**Giselle Andrade, Karina Lopes, Luana Maria,
Rafael Loureiro e Vivian Cordeiro**

Foto do autor
Claudio Oliveira

Revisão
Ingrid Vieira

CIP-BRASIL.CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

G423

Giorgio Agamben : poesia, filosofia e crítica / [organização] Alberto
Pucheu. - Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2010.

ISBN 978-85-79200-24-3

1. Agamben, Giorgio, 1942-. 2. Filosofia italiana. 3. Literatura e filoso-
fia. 4. Arte - Filosofia. I. Pucheu, Alberto, 1966-.

10-0166.

CDD: 195

CDU: 1(45)

13.01.10 14.01.10

[2010]

Beco do Azougue Editorial Ltda.

Rua Jardim Botânico, 674/605

Jardim Botânico - Rio de Janeiro - RJ

CEP 22461-000

Tel/fax 55_21_2259-7712

www.azougue.com.br

AZOUGUE - MAIS QUE UMA EDITORA, UM PACTO COM A CULTURA

SUMÁRIO

I. POESIA E FILOSOFIA

5

II. CRÍTICA

29

III. POEMA E POESIA

65

IV. FILOSOFIA

115

1.

Quando se é um fenômeno filosófico interessante e, além disso, um excelente escritor, certamente se pode contar com a fama de um grande filósofo.

O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto é tempo de unificar as duas. FRIEDRICH SCHLEGEL

Ezra Pound caracteriza a literatura como linguagem carregada de sentido e a grande literatura como “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível”¹. Ainda que, de maneira geral, ele esboce um privilégio da poesia sobre a prosa a partir da menor voltagem desta última, assumindo tal diferença histórica (não essencial) como a única possível entre ambas, não deixa de chamar atenção para o fato de que, não apenas mas sobretudo a partir do século XIX, a prosa se aviva para desafiar a preeminência da poesia, superando-a, de fato, em muitos casos. A prosa entra num forte devir poético, fazendo com que a força maior da escrita em sua transformação se desloque para ela. Não à toa, nesse período, nascem o verso livre, o poema em prosa e o em constelação (Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé), modos de o poema, buscando alternativas para o verso, se direcionar para a prosa em sua nova intensidade – no último caso, Agamben diz que o privilégio da nova utilização do branco da página “anexa a prosa ao campo do poema”². O caminho para a indiscernibilidade é de mão dupla, com inúmeras variações

1 POUND, Ezra. *How to read. In: Literary essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Book, s/d. p.23. 9ª edição.

2 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. p. 23.

que não querem se fixar. A valorização do verso, da prosa ou de suas indiscernibilidades se submete apenas à própria escrita, para manifestar uma “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível”.

Para determinar o que, na materialidade do poema, faz com que a linguagem apareça “carregada de sentido ao máximo grau possível”, permanecendo, com sua “mais condensada forma de expressão verbal”³, nova e renovável com o passar do tempo, Ezra Pound inventa uma tipologia para a poesia, desdobrada em três vertentes: fanopeia (projeção de uma imagem visual, fixa ou em movimento, sobre a mente ou a imaginação – a poesia chinesa teria sido o ápice em tal realização), melopeia (a produção da propriedade musical por intermédio do ritmo e do som – os gregos e os provençais mostrar-se-iam os grandes artistas de tal procedimento) e logopeia (“a dança do intelecto por entre as palavras”⁴, a utilização singular da linguagem por fora de seus contextos habituais e que não dizem respeito ao aspecto imagético ou musical – Propércio e Jules Laforgue são os dois exemplos escolhidos).

Se Pound usa a tipologia mencionada para demarcar três modos diferenciados de poesia, fanopeia, melopeia e logopeia se integram em muitas escritas, mostrando características múltiplas que podem aparecer conjugadas em uma mesma prosa ou poema; tal fator só aumenta o vigor do paradigma poundiano. São, os elementos valorizados para a poesia, pertinentes para a avaliação de uma escrita filosófica, dando a esta escrita teórica uma dimensão, segundo os critérios oferecidos, poética, literária? Habitualmente, mesmo sabendo-se que a matéria da literatura e da filosofia é a mes-

3 POUND, Ezra. *Abc da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d. p.40.

4 POUND, Ezra. *How to read*. p.25.

ma (a palavra, a língua, a linguagem e suas relações), solidifica-se uma compreensão de que suas propriedades são diversas em cada caso. Entre muitos outros, é o que ocorre com Ítalo Calvino, para quem a relação entre poesia e filosofia é de “luta”, “disputa”, “oposição”, “enfrentamento”... “guerra”⁵. Mesmo aproximando-se mais do que deveriam, seria importante resguardarem distâncias em um “casamento em camas separadas”⁶. Segundo Calvino, apesar de lidarem com as palavras escritas, os filósofos não seriam, nem quereriam ser, “escritores”. Antes, deles, preservariam, permanentemente, uma margem de segurança. Haveria mesmo, diz o texto, uma “guerra” entre eles. Se um encontro entre ambos fosse possível, seria tão somente no terreno da ética⁷, não no da escrita. O afastamento preservado dar-se-ia, supostamente, através daquilo que, desde o início do texto, é constitutivo tanto de uns quanto de outros⁸: a velha história de sempre: a abstração contra a concreção, a ideia contra a espessura carnal, o conceito contra a imagem, o geral contra o particular. A filosofia contra a poesia e a literatura. O filósofo contra o escritor.

5 “A oposição literatura-filosofia, nada garante que ela seja resolvida; ao contrário: que ela seja avaliada como permanente e sempre nova nos dá a certeza de que a esclerose das palavras não se fecha sobre nós como uma calota de gelo.

Nesta guerra, os filósofos e os escritores jamais devem se perder de vista, mas não devem, tampouco, manter relações muito estreitas”. CALVINO, Ítalo. *Philosophie et littérature*. In: *La machine littéraire*. Traduit de l’italien para Michel Orcel et François Wahl. Paris: Éditions du Seuil, 1993. p.31-32.

6 Id. *Ibid.* p.35.

7 *Ibid.* p.33.

8 “Entre filosofia e literatura, a relação é de luta. O olhar dos filósofos atravessa a opacidade do mundo, anula sua espessura carnal, reduz a variedade do existente a uma rede de relações entre conceitos gerais, fixa as regras pelas quais um número finito de peões em movimento por um tabuleiro de xadrez esgota um número talvez infinito de combinações. Chegam os escritores, que substituem as peças abstratas pelos reis, rainhas, torres, cavaleiros dotados de um nome, de uma forma determinada, de um conjunto de atributos reais ou equestres, e que, no lugar de um tabuleiro de xadrez, estendem campos de batalhas empoados ou mares violentos: eis as regras do jogo pulverizadas e eis que, pouco a pouco, se deixa descobrir uma ordem diferente da dos filósofos”. *Ibid.* p.31.

Mesmo os que já se encontravam no caminho de sinalização da vizinhança entre poetas e pensar, mesmo alguns dos que mais marcaram o próprio Agamben e o século XX, os que assinalavam inventivas modalidades entre filosofia e poesia com novas maneiras de escrita filosófica, entendidas, inclusive, enquanto arte, deixavam claro, em algum grau, a manutenção desejada das discernibilidades, seja pela busca de um traço distintivo e exclusivo tanto da filosofia quanto da poesia, seja salientando o perigo, ainda que salutar, da poesia para o pensamento⁹ e a manutenção, até nos casos de maior proximidade, de uma zona de paralelismo ou um fosso de desconhecimento entre poesia e pensamento¹⁰.

Certamente, Heidegger há de ser considerado dos maiores instigadores de uma zona de confluência entre poesia e pensamento, experimentada na força da palavra em seu máximo limite enquanto enunciação do ser de tudo o que é. Tal zona de confluência elaborada por ele – cujo trabalho é gerado a partir do material da linguagem e que permite, na linguagem, a permanência do homem no aberto da existência em que, tomado por ela, ele se afirma – parte de uma co-habitação de ambas as experiências¹¹, mas precisa, simultaneamente, do estabelecimento de uma diferenciação que mantenha uma distância necessária delimitada pelas singulares realizações tanto de uma quanto de outro, que marcariam o avesso de uma redução apressada de um polo em seu

9 “Três perigos ameaçam o pensar. // O bom perigo e por isso benfazejo é a vizinhança do poeta que canta”. HEIDEGGER, Martin. *Da experiência do pensar*. Tradução de Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p.39.

10 “Cantar e pensar são os troncos vizinhos do poeta // Eles crescem do Ser e alcançam sua verdade. // A sua relação dá a pensar o que Hölderlin/ Canta das árvores da floresta: / ‘E desconhecidos uns aos outros eles ficam, / o tempo que eles permanecem em pé, os troncos vizinhos’”. Id. Ibid. p.49.

11 “Tanto a poesia como o pensamento movimentam-se no elemento do dizer. Pensando a poesia, já nos vemos no mesmo elemento em que se movimenta o pensamento. Aqui não é possível decidir se a poesia é propriamente um pensamento ou se o pensamento é propriamente poesia. Fica obscuro o que determina a sua relação mais própria e a partir

vizinho¹². A margem de afastamento é insistentemente delimitada ao longo de sua obra; para demarcá-la, mesmo privilegiando a poesia sobre o pensamento e instituindo um parentesco entre eles, carece de manter um abismo segregante no meio de ambos. Na mais famosa dessas passagens, ele se apropria de uma imagem de seu poeta predileto, retirada de *Patmos*: “moram nas montanhas mais separadas”¹³.

Nessa necessidade do mesmo e da diferença, nessa necessidade de vizinhança, se o ponto originário de fusão entre ambas é perceptível, dificuldade muito maior causa a tentativa de apreensão de suas diferenças, pois Heidegger está longe das oposições habituais entre, por exemplo, conceito e imagem, como acentuada por Ítalo Calvino: “em toda tentativa de decidir entre imagem e conceito, falta, necessariamente, a verdade poética”¹⁴. A distinção quer ser assegurada e, muitas vezes, é tida como evidente, sem ser, delongadamente, explicitada¹⁵. Encontrando-se no infinito de sua origem, o que faz a “imensa divergência” – tanta ou terna e clara – entre as modalidades do dizer da poesia e do pensamento no finito de suas execuções? A plenitude do canto e a indeterminação do não-cantante, a plenitude brilhante da palavra misteriosa e a dificuldade da meditação do pensamento? Mas o pensa-

de onde isso que chamamos sem hesitar de próprio surge propriamente. No entanto, qualquer que seja o modo em que nos vem à mente poesia e pensamento, um mesmo elemento já sempre está a nos alimentar, quer lhe prestemos atenção ou não. Esse elemento é a saga do dizer”. HEIDEGGER, Martin. *A essência da linguagem*. In: *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003. p.146-147.

12 “A saga do dizer é o mesmo elemento tanto para a poesia como para o pensamento, embora o modo de ser ‘elemento’ seja tão diferente para um e para outro como a água é elemento para o peixe e o ar para o pássaro”. Id. Ibid. p.147.

13 “Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetas. Entre ambos, pensar e poetas, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. Entre ambos, entretanto, se abre ao mesmo tempo um abismo, pois ‘moram nas montanhas mais separadas’”. HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia?* In: *Heidegger*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Coleção Os Pensadores. p.23.

mento não pode ser pleno? A poesia moderna e contemporânea não se pauta, sobretudo, pela indeterminação?¹⁶ O pensamento não pode incorporar a poesia (o canto) e a poesia (o canto), o pensamento¹⁷, abrindo zonas indistinguíveis para além dos respectivos “empréstimos inseguros” ou de suas “misturas tagarelas”?

Exigindo um empreendimento hercúleo, instigador e condizente com um pensador de sua dimensão, o cuidado heideggeriano (concernente à possibilidade do que seria exclusivamente uma co-habitação, um oculto parentesco ou um próprio sem hesitação comum aos dois tipos de obrar da linguagem) parece excessivo¹⁸. O zelo que o faz manter

14 HEIDEGGER, Martin. *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Texte établi par Suzanne Ziegler, traduit de l'allemand par François Fedier et Julien Hervier. Paris: Gallimard, 1988. (Bibliothèque de Philosophie, série Martin Heidegger). p.182.

15 “O que se passa com a vizinhança de poesia e pensamento? Vemo-nos confundidos entre dois modos de dizer bem diferenciados. Na canção do poeta, a palavra brilha como surpresa misteriosa. A meditação do pensamento referente ao relacionamento do ‘é’ e da palavra que não é coisa depara-se com o que é digno de se pensar, mas cujos traços perdem-se no indeterminado. Lá o surpreendente se mostra num dizer pleno e cantante: aqui o digno de se pensar mostra-se num dizer difícil de se determinar, mas de todo modo não cantante. Como então constitui-se uma vizinhança na qual poesia e pensamento coabitam uma proximidade? Ambos divergem tanto um do outro!

Teremos, contudo, de nos satisfazer com a suposição de que a vizinhança de poesia e pensamento abriga-se nessa imensa divergência entre ambos os modos de dizer. Essa divergência é o seu modo próprio de encontro face a face. Teremos de recusar a suposição de que a vizinhança de poesia e pensamento haveria de esgotar, numa mistura tagarela e confusa de ambos os modos de dizer, onde um faz empréstimos inseguros do outro. Aqui e ali tem-se essa impressão. Na verdade, porém, poesia e pensamento estão em sua essência divergente sustentadas por uma diferença terna e clara, no próprio de sua obscuridade: duas paralelas, uma em referência à outra, uma frente à outra, uma ultrapassando a seu modo a outra. Poesia e pensamento não estão separados quando por separação se entende: cortados numa ausência de relacionamento. As paralelas encontram-se no infinito”. HEIDEGGER, Martin. *A essência da linguagem*. p.152-153.

16 Conferir o livro *The poetics of indeterminacy; Rimbaud to Cage*, de Marjorie Perloff. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

17 Da mesma Marjorie Perloff, conferir também o livro *Wittgenstein's ladder; poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

18 “[...] o reino no qual o diálogo entre poesia e pensamento se realiza pode ser descoberto, alcançado e explorado no pensamento apenas vagarosamente. Atualmente, quem poderia reivindicar sentir-se em casa tanto com a natureza da poesia quanto com a natureza do pensamento e, ainda, forte o suficiente para trazer a natureza de ambos para a mais extrema discordância e, só então, estabelecer sua concordância?” HEIDEGGER, Martin. *What are poets for?* Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1975. p. 98.

uma zona de acautelamento ou um campo de desacordo no que diz respeito à lida entre poesia e filosofia leva Agamben a colocá-lo como o terceiro momento fundamental marcador da divergência entre os dois modos essenciais da linguagem, seguindo o de Platão, na *República*, e o de Hegel, no *Curso de estética*¹⁹. Por que Heidegger mantém esta distinção táctica se, apesar disto, seu pensamento, sofrendo um impacto radical da poesia, sobretudo, da de Hölderlin, transforma-se, muitas vezes, em uma escrita teórico-poética incomum na história da filosofia? Por que Heidegger mantém um afastamento proposital, quando ele já se encontra no movimento de uma escrita poético-teórica? No que diz respeito a essa questão, o sintoma heideggeriano flagrado por Agamben é, a proximidade de Hegel²⁰, muito maior do que de Nietzsche.

Se, a partir do século XIX, o texto é carregado de sentido ao máximo grau, como é possível assegurar com tranquilidade diferenças entre o que é poesia e o que não é, já que ela se caracteriza por uma abertura irreduzível a seu fora? Não será

19 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Traduit de l'italien para Carole Walter. Paris: Circé, 1996. p.88.

20 “Na mais abrangente meditação – porque pensada a partir da metafísica – que o Ocidente possui acerca da essência de arte, nas *Lições sobre estética*, de Hegel, pode ler-se o seguinte: ‘Para nós, a arte já não figura como o modo supremo em que a verdade a si mesma proporciona existência (W.W.X, 1,8.134)’. ‘Pode certamente esperar-se que a arte se eleve e se aperfeiçoe sempre mais, mas a sua forma deixou de ser a necessidade suprema do Espírito’ (Ibid. p. 135). ‘Em todas estas conexões, a arte é e continua a ser, do ponto de vista da sua mais extrema destinação, algo que, para nós, já passou’ (X,1, p.16). Não conseguimos esquivar-nos ao veredicto que Hegel emite nestas frases, constatando que, desde que Hegel pela última vez apresentou a *Estética*, no inverno de 1828-1829, na Universidade de Berlim, assistimos ao nascimento de muitas e novas obras de arte e correntes estéticas. Mas esta foi uma possibilidade que Hegel nunca quis negar. Todavia, a pergunta permanece: é a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal? Mas se já não é, resta então a questão de saber porque é que isto acontece. A decisão final acerca do veredicto de Hegel ainda não foi proferida; com efeito, por detrás deste veredicto acha-se o pensamento ocidental desde os gregos, pensamento que corresponde a uma já acontecida verdade do ente. A decisão acerca do veredicto de Hegel será proferida, se o chegar a ser, a partir da própria verdade do ente e a propósito dela. Mas até lá, o veredicto de Hegel permanece válido”. HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1992. p.65-66.

tempo de assumir explicitamente que o pensamento filosófico ou teórico do século XX se caracteriza pela invenção de uma escrita poético-teórica? Textos como *O caminho do campo*, de Heidegger, *A literatura e a vida* e *A imanência: uma vida...*, de Deleuze, os de Barthes, os de Blanchot, *Literatura e a difusão secreta*, de Roberto Corrêa dos Santos, e muitos outros não parecem uma “mistura tagarela” entre poesia (ou literatura) e filosofia (ou teoria) nem tampouco a realização mútua de respectivos “empréstimos inseguros”, mas, antes, a indiscernibilidade em graus possíveis de perfeição.

A pergunta que não quer ser adiada: nos textos de Giorgio Agamben, ainda que irredutíveis a ela, há alguma preocupação com a materialidade da escrita como vista por aquela teoria pragmática da poesia? Se, nela, poetar é condensar, entendendo-se na “poesia a mais condensada forma de expressão verbal”²¹ e, na fanopeia, na melopeia e na logopeia, as realizações materiais para se atingir tal condensação, a prosa do escritor filosófico italiano pode ser tida por um dos modos mais compactamente intensos de textos? Nela, como em muitas outras escritas, seria preciso pensar mais em indiscernibilidades (entre poesia e prosa, entre literatura e filosofia) do que em segregações? No que tange esta possibilidade, eis o começo de seu texto mais paradigmático:

Avviene come quando camminiamo nel bosco e a un tratto, inaudita, ci sorprende la varietà delle voci animali. Fischii, trilli, chioccolii, tocchi como di legno o metallo scheggiato, zirli, frulli, bisbigli: ogni animale ha il suo suono, che scaturisce immediatamente da lui. Alla fine, la duplice nota del cucco schernisce il nostro silenzio e

21 POUND, Ezra. *Abc da literatura*. p.40.

ci rivela, insostenibile, il nostro essere, unici, senza voce nel coro infinito delle voci animali. Allora proviamo a parlare, a pensare.

Acontece como quando caminhamos no bosque e, subitamente, surpreende-nos a variedade inaudita das vozes animais. Silvos, trilos, chilros, lascas de lenha e metais estilhaçados, assobios, cicios, estrídulos: cada animal tem seu som, nascido imediatamente de si. Ao fim, a nota dúplice do cuco ri de nosso silêncio, divulgando nosso ser insustentável, o único sem voz no coro infinito das vozes animais. Então, provamos do falar, do pensar.²²

Quanto à melopeia, o efeito mais evidente é dado pela sequência da vogal “i”, que, martelando nossos ouvidos como fazem as arapongas das montanhas, aparece, no original, nada menos do que 54 vezes; além disso, inúmeras aliteraões, choques entre consoantes, atritos entre estas e vogais, a repetição completa de uma palavra pela seguinte que a absorve (*suo/suono*) e decassílabos possíveis (*Avviene come quando camminiamo nel bosco e a un tratto, inaudita*²³) de uma prosa que encontra sua medida peculiar ajudam a soar a multiplicidade aguda da sonoridade animal do bosque e dos que nele trabalham. Com suas concreções individuais, as imagens estão aí, do bosque aos animais com seus sons dife-

22 AGAMBEN, Giorgio. *La fine del pensiero; La fin de la pensée*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1982. Edição bilingue. Tradução para o francês de Gérard Macé. Uma tradução que fiz foi publicada primeiro na Revista Terceira Margem, do Programa de Letras (Ciência da Literatura), da UFRJ, número 11, p.157-159 e, mais recentemente, na Revista Polichinelo, número 7, editada por Nilson Oliveira, em Belém.

23 Em italiano, com a contagem métrica indo até a última sílaba, cada um dos versos da divisão que fizemos teria onze sílabas, mas, para um ouvido acostumado com nossa tradição, eles funcionam perfeitamente como decassílabos. Aqui, me dou conta de como teria de revisar muito do que traduzi.

renciados, passando pela madeira e pelo metal. Seja na sintaxe, no deslocamento de alguns dos termos mais importantes (o bosque, por exemplo, cujo sentido exemplar de uma imagem conceitual – a matéria lenhosa em que voz e linguagem, em que voz e pensamento, aparentemente embrenhados, ganham distinções – não o deixa ser apenas a pequena floresta que, quando queremos, podemos adentrar em alguma cercania ou em pontos privilegiados de nossa cidade) ou no preparo de conceitos gerados (voz, animal, homem, pensamento), “a dança do intelecto por entre as palavras” se mostra ao longo de todo o texto. Com essa voltagem de densificação da linguagem, não se presencia o poeitar de uma escrita poético-filosófica que se constitui, essencialmente, enquanto escrita? Apesar do antagonismo de Ítalo Calvino, seu amigo Giorgio Agamben não faz com que o filósofo seja um escritor teórico ou filosófico que absorve algumas das maiores exigências da poesia?

Não à toa, diz-se que a obra de Giorgio Agamben é uma “prosa teórica”²⁴, e ele, um “escritor filosófico”²⁵. Como será mostrado nos ensaios seguintes, pelas palavras do próprio pensador, talvez nem se possa encampar o substantivo prosa para sua escrita. Aqui, entretanto, gostaria tão somente de acatar – provisoriamente – a possibilidade de uma escrita em prosa no sentido de uma radicalização da densidade do sentido em uma escrita teórica que se mescla com o poema, sem que realize a possibilidade do *enjambement*, sem necessitar de, estruturalmente, “opor o limite métrico ao limite sintático”²⁶. Prosa: não no sentido de linguagem natural, exangue,

24 Termo usado na quarta capa do livro *Profanations* (Traduit de l'italien para Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005).

25 BOURGÉAULT, Jean-François. *Avant-propos. In: La littérature en puissance ; autour de Giorgio Agamben*. Montreal : VLB Éditeur, 2006. p.8.

26 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.21.

falada ou escrita sem esforço por todos. Prosa, como o resultado do esforço equiparável ao do verso, ou, para ser mais preciso, como um esforço rítmico, imagético, conceitual, sintático, nevrálgico, de deslocamentos de usos habituais, que se aventura às tensões dos novos sentidos fabricados. Prosa, que, apesar da impossibilidade de assumir o verso com sua *versura* governante, apropria-se, até o fim, do ponto suspensivo que determina o pensamento trazido pelo distintivo do verso. Prosa, como uma recusa dos tipos existentes de escrita, em nome de um porvir caracterizado pelo meio termo entre si e o poema, porque, em si, paradoxal, a prosa, tal qual a em questão, já incorpora o poema, incorporando, a seu jeito, o abismo da escrita. Prosa, como uma escrita em que tudo deveria ser sublinhado. Falar em uma prosa filosófica é trazer a escrita para o âmbito do pensamento, mostrando que a construção de um pensamento, mesmo – ou sobretudo – filosófico, é literária, poética. Filósofo prosador, quando a filosofia também é poesia ou literatura. Quando a filosofia é escrita. Quando filósofo, poeta, literato ou escritor se confundem numa filologia, de modo que, nesta indiscernibilidade, o sentido e o não sentido saiam vivificados.

Em algum lugar, escrevi que, se o modo como o assunto se acomoda nos arranjos de palavras que criam um sentido turbinado – sua comodidade – é o poema, o – como – é a poesia da filosofia, o estilo que se traça como a diferença de um sentido intensivo acomodado enquanto poema. Enquanto todo texto (diria, inclusive, toda fala) implica uma modalidade poética, todo grande escrito filosófico envolve a invenção de uma nova comodidade, o que significa dizer que “o conteúdo material de uma obra não pode ser separado de seu conteúdo de verdade e a linguagem na qual uma obra é escrita não pode ser irrelevante para o conteúdo ma-

terial da obra²⁷. Colocando a escrita como sustentáculo de um fazer que precisa de singularidades específicas e inantecipáveis do pensamento, a filosofia cria suas modalidades gerando variados e inesperados gêneros poético-teóricos. Outra famosa tipologia poundiana pode fazer ver que o processo da teoria ou da filosofia é o mesmo da literatura; também aquela tem sido criada ou realizada pelos “inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes e beletristas”²⁸. No que diz respeito ao ensaio, por exemplo, Montaigne é seu inventor, Heidegger, Benjamin e Deleuze, entre outros, são mestres nele, ao passo que, em sua maior parte, a teoria e a crítica universitária são diluentes de sua grandeza. A trajetória poético-teórica dos “inventores” e “mestres” filosóficos cria seus modos de pensamento que, quase sempre, com raríssimas exceções²⁹, são gerados no próprio corpo da escrita: o poema, a prosa, o diálogo, o tratado, a anedota, a confissão, o ensaio, a meditação, o fragmento, o aforismo, a carta, o discurso, o sermão, o seminário etc.

27 AGAMBEN, Giorgio. *The end of the poem; studies in Poetics*. Translated by Daniel Heller-Razen. Stanford: Stanford University Press, 1999. p.47.

28 POUND, Ezra. *Abc da literatura*. p. 42-43.

“1. Inventores. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.

2. Mestres. Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.

3. Diluidores. Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.

4. Bons escritores sem qualidades salientes. Homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é “saudável”. Por exemplo, homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo.

5. Beletristas. Homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados “grandes homens” ou autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época’.

29 As maiores delas são Sócrates e Lacan, sendo que, no caso deste último, a própria fala já é cortada pela escrita por todos os lados.

Desde o princípio, nos melhores casos, o teórico se confunde com o escritor inventivo ou com o mestre, mesmo que em uma fala criadora atravessada pela escrita e que, mais cedo ou mais tarde, quase sempre, chegará ao papel. Nascedo da poesia, a filosofia mantém o ímpeto de escrita e transformações que aquela tem, provocando a imanência mais radical entre elas. O vínculo entre filosofia e poesia através da radicalização da escrita é uma categoria filosófica a partir da qual pode ser lida, praticamente sem exceções, toda obra filosófica; todo filósofo é escritor, ainda que nem todo escritor seja filósofo. Acontece que, como visto anteriormente, há outras indiscernibilidades entre esses dois tipos de pensadores. Muitos dos textos entram em metamorfoses que anunciam o fato de as supostas paralelas da filosofia e da poesia não se encontrarem apenas no infinito, mas de, contorcendo-se, transformarem-se numa encruzilhada em que a presença do infinito entre elas apareça no próprio corpo finito do texto, onde não apenas o elemento é o mesmo, mas o respectivo modo de ser elemento não permite mais a distinção entre o que é poesia (literatura) e o que é filosofia: o fundo eclode na superfície: o “oculto parentesco” se torna uma xifopagia: caso ainda se precise, como parece, manter tais termos, é possível decidir que, em tais casos, poesia é filosofia e filosofia é poesia, literatura é filosofia e filosofia é literatura. Titubeia-se, então; perde-se nomenclaturas, não se sabe dizer se uma escrita dessas é literária ou filosófica: para nomear alguns desses plenos indiscerníveis, pode ser inventado um nome como escrita poético-filosófica ou poético-teórica. Depois dos modernos ensaios, fragmentos, aforismos, poema sinfônico etc., seria tal escrita poético-filosófica ou poético-teórica, que serve para designar tanto a escrita de Agamben quanto a de uma boa parte da filosofia

e da teoria do século XX, um novo gênero, estilo ou modalidade teórica de nosso tempo?

Heidegger havia perguntado: “Atualmente, quem poderia reivindicar sentir-se em casa tanto com a natureza da poesia quanto com a natureza do pensamento e, ainda, forte o suficiente para trazer a natureza de ambos para a mais extrema discordância e, só então, estabelecer sua concordância?” Ao mesmo tempo em que é necessário guardar o que há de grande na colocação heideggeriana, é conveniente não tomá-la como força repressora. Como no pensador alemão, um dos movimentos existentes em Giorgio Agamben é o de flagrar o sintoma ocidental de uma fissura histórica entre filosofia e poesia³⁰, buscando aproximações possíveis entre elas. No lugar de tirar a questão de cena, torná-la consciente, pensável e, ainda mais, problemática, ou seja, criar um intrincado entre poesia e filosofia, no qual haja um deslizamento proposital

30 “O acesso ao que se torna problemático nessas perguntas é impedido pelo esquecimento de uma cisão que se produziu desde a origem em nossa cultura e que se costuma aceitar como a realidade mais natural e que cai, por assim dizer, por si mesmo, quando realmente é a única coisa que de fato mereceria ser interrogada. Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, e pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la ‘uma velha inimizade’. De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar”. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.12. “É esta *Aufhebung* da filologia que a revista se propõe a realizar, de um ponto de vista em que, como ‘mitologia crítica’, ela se identifica sem resíduos com a poesia. Um dos princípios pragmáticos aos quais a revista deverá ater-se, retomando a definição de Vico, que inclui entre os filósofos ‘poetas, historiadores, oradores, gramáticos’, será o de considerar exatamente no mesmo plano disciplinas crítico-filológicas e poesia. Poesia e filologia: poesia como filologia e filologia como poesia. Não se trata, naturalmente, de conclamar os poetas a fazerem obras de filologia e os filósofos a escreverem poesia, mas de se colocarem ambos em um lugar em que a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia torne-se uma experiência consciente e problemática, e não uma canhestra remoção”. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.166.

desestabilizador das classificações hegemônicas. Se o filósofo italiano se lança em tal prática, ele a leva ao extremo, ou seja, para ele, tanto a poesia pode ser crítica e a crítica, poesia³¹, quanto a proposta da indiscernibilidade está apresentada como “a verdadeira palavra humana”³². Sua realização paradigmática se encontra, por exemplo, nos pequenos poemas conceituais ou na conceitualização poética de *Ideia da prosa*, no programa ficcional para uma revista jamais publicada de *Infância e história*, nos breves ensaios líricos de *Profanações* e, sobretudo, na poética filosófica de um texto, intitulado *O fim do pensamento*, posteriormente colocado como apêndice do livro *A linguagem e a morte*. Em tais textos, a escrita de Giorgio Agamben radicaliza a fusão entre as duas experiências do pensamento, tornando-as indistintas, em uma escrita inteiramente híbrida, dando-lhe uma rara contemporaneidade que, de algum modo, traz a possibilidade de uma filosofia que vem para o presente, entendido enquanto um campo móvel conjuntivo entre sua atualização e suas infinitas potencialidades. Tal realização é decorrente da “urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada”³³. Foi o que soube ver com pertinência Lionel Ruffel, induzindo-me a forjar uma poética epocal do estremecimento, ao dizer: “A aposta é fazer estre-

31 Lembrando que, por *filologia*, estão sendo compreendidas todas as disciplinas crítico-filológicas denominadas habitual e inapropriadamente por ciências humanas, a seguinte passagem é reveladora: “as vanguardas literárias e artísticas, que são indubitavelmente uma forma de filologia – como até mesmo uma análise superficial do seu método poderia tranquilamente provar –, são classificadas na história da arte e da literatura, enquanto estudos que são incontestavelmente obra de poesia continuam sendo atribuídos às ciências humanas e filológicas”. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. p.164.

32 “Por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o verso nem a prosa possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. Talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia intervisse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia intervisse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia seria a verdadeira palavra humana”. AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.108.

33 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.13.

mecer os conceitos filosóficos pelas representações literárias, de deformar as representações literárias pelas ideias filosóficas, e é neste tremor que se esboça o que pode aparecer como uma época³⁴. Uma das tarefas mais importantes de uma filosofia e de uma literatura é a de conseguir flagrar e construir a afetividade, a sensibilidade e o espírito de sua época, oferecendo-nos o que, por permanecer estranho, todos temos tanta dificuldade de enxergar apesar de ser o mais íntimo de todos nós. “Redesenhar o mapa da sensibilidade da época³⁵, com o qual cada momento histórico deve, a cada instante, se medir, criando o inventário dos novos sentimentos e pensamentos, criando, portanto, a própria época, é a aposta a que se lança toda grande obra.

A época que, com sua aposta, pode aparecer: a de uma escrita poético-teórica ou poético-filosófica ou teórico-poética ou filosófico-poética, a de uma teoria nela mesma literária e poética passível de re-“encontrar a unidade da própria palavra despedaçada” ou, pelo menos, trabalhar conscientemente nesta direção. Lidar com a filosofia, a literatura e seus entornos interventivos a partir da busca incansável por uma nova modalidade de escrita, que reconcilie o cindido ocidental em um novo destino, é o projeto perseguido por Giorgio Agamben desde a página de abertura de seu primeiro livro, quando assume a herança nietzschiana de uma anunciada reversão de Kant. Responsabilizar-se pela virada da estética (enquanto compreensão do belo como o provocador de um prazer desinteressado), para a assunção de um pensamento da arte que se estabeleça, primeiramente, em uma experimentação criadora. Ou: transformar o polo de força de deter-

34 RUFFEL, Lionel. *L'oeuvre politique de Giorgio Agamben à l'heure du dénouement*. In: *La Littérature en puissance ; autour de Giorgio Agamben*. p.35.

35 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.75.

minação do artístico, tirando-o do espectador que, sensivelmente, apreende – desinteressadamente – o objeto belo, previamente existente, emitindo seu juízo, para levá-lo ao artista que o faz passar do não-existente ao que é, participando de todo o movimento da obra de arte.

Junto com a reversão de Kant, há, em Nietzsche, a reversão de certo platonismo. No aforismo 301 de *A gaia ciência*³⁶ – *A ilusão dos contemplativos* –, o filósofo-poeta alemão faz uma espécie de reescrita de “a alegoria da Caverna”, na qual a caverna se transforma em teatro, dizendo que “o grande espetáculo que é a vida” se constitui em obra de arte, mas as maneiras de o homem experimentá-lo são três, obedecendo a uma escala de valores apresentada por alguns dos personagens conceituais que caminham por sua obra: 1) abaixo, os homens inferiores, o espectador, o ouvinte, o homem contemplativo; 2) depois, o homem de ação, o ator; 3) acima, o homem superior, o criador, o poeta. A um terceiro grau de distanciamento da vida, posicionados no ponto mais baixo e supondo serem meramente contemplativos, simples convidados diante do palco, os espectadores se colocam fora das decisões, atuações e criações; seu equívoco é não saberem que, como a vida, eles já são – ou deveriam ser – autores, criadores, necessitando, por isso, metamorfosearem-se para se fundirem a ela. A um segundo grau de afastamento, os atores, homens práticos, “aprendem, exercitam, traduzem em carne e realidade, em cotidianidade” o poema que os criadores inventaram. No ponto mais alto, sem qualquer afastamento da vida, aderidos integralmente a ela, os criadores não cessam a atividade de fazer o poema, de criar o que não existia antes: “o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avalia-

36 NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 201. p. 203-204.

ções, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações e negações”. No caminho ascendente em direção ao “cume da humanidade” (da contemplação à atuação e, então, à criação), ao longo do qual a intensificação dos sentidos e do pensamento cresce vinculada e gradativamente, o homem se torna, ao mesmo tempo, “mais feliz e mais infeliz”. Sua aprendizagem é a efetivação de um caminho em direção à plenitude da vida: partindo do local mais distanciado (o do espectador contemplativo), ele adentra o palco, onde representa um papel que não criou, até, através do poder criador, se transformar no poeta do espetáculo corrente, quando, pela primeira e única vez, não se distingue em nada da própria vida, vivida enquanto um processo ininterrupto de criação de toda e qualquer existência, de todo e qualquer valor. Nesse ponto, eles descobrem que veem e ouvem consideravelmente mais porque pensando, porque criando, porque têm sempre “mais anzóis para captar seus interesses”. Tal processo lhes revela que a *vis contemplativa* se funde com a *vis creativa*, explicitamente interessada.

Tanto em Nietzsche quanto em Agamben, não se trata, portanto, como poderia parecer à primeira vista, de uma exclusão do leitor-espectador-contemplador, mas de uma exigência para que, de alguma maneira, entrando numa zona de indiscernibilidade com o artista, ele, ainda que leitor, “como grande realidade e experiência pessoal, como uma pletera de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo, como uma mais sutil experiência pessoal”³⁷, se torne criador: um leitor criador. Ao invés de incluir o espectador, com seu desinteresse caracteristicamente kantiano, no conceito de belo, trata-se, antes, de introduzir o artístico, com seu interesse distintivamente nietzschiano, no

37 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.7.

conceito de leitor-espectador. Enquanto tal, o artista (agora, igualmente, o leitor), justamente por sê-lo, se interessa, desde sempre, por sua obra e pelo obrar, pelo movimento que a gerou, habitando-os, estando, o tempo todo, no meio deles, formado por eles.

O que deslança o pensamento do filósofo italiano é o desejo de “colocar o problema da arte em nossa época”³⁸, fazendo a obra de arte “retomar seu valor original”³⁹. Para que possa surgir uma nova ideia de arte que nos seja mais vantajosa do que a anterior e, conseqüentemente, um pensamento instaurador que nos propicie um acesso imediato ao essencial da obra de arte, “nada, talvez, é mais urgente do que uma destruição da estética”⁴⁰, “do que queimar completamente a fênix do juízo estético e fazer renascer de suas cinzas uma maneira mais original, quer dizer, mais inaugural, de pensar a arte”⁴¹. Isto porque “a estética é incapaz de pensar a arte segundo seu estatuto próprio e – enquanto ela permanece prisioneira de uma perspectiva estética – a essência da arte continua fechada ao homem”⁴². Se uma obra é revolucionária quando, para forjar o aparecimento do novo, precisa destruir o velho, então, talvez, o primeiro livro de Giorgio Agamben se posicione de tal maneira, mas, ali mesmo, há uma sutileza mais significativa: a de que a destruição da estética se confunde com seu esgotamento, com sua transformação pela sinalização para o que nela estava recalcado, “uma consideração da obra de arte como *opus* de um *operari* particular e irreduzível, o operar artístico”⁴³. Sem trazer para si o obrar singular e irreduzível da arte, um pensamento que aborda o ar-

38 Id. Ibid. p.15.

39 Ibid.

40 Ibid.

41 Ibid. p. 84

42 Ibid. p.166.

43 Ibid. p. 24.

tístico sucumbe (enquanto o homem de gosto é visto como a ser superado, a atenção especial à força geradora chegará até seus livros mais recentes ganhando um de seus ensaios mais admiráveis, *Genius*). A destruição se confunde com o ir ao que falta, para, adicionando o novo ao velho em um dinamismo inesgotável, propiciar sua superação, que, dialogando com ele, precisando dele, acata sua intransmissibilidade num mergulho na potencialidade criadora.

Nem continuidade cronologicamente linear nem início inteiramente novo: uma interrupção do vivido ou do pensado do passado, cuja potência se atualiza em uma de suas possibilidades enquanto acontecimento histórico necessário ao tempo presente, abrindo inauditos campos do possível. A transmissão do patrimônio histórico é interrompida em nome de seu puro movimento criador, o único verdadeiramente transmissível de nossa cultura. Numa fórmula paradoxal, poderia ser dito que, sobretudo na modernidade, há uma transmissibilidade da própria intransmissibilidade. Havendo tal fratura, não se trata, de fato, desde o primeiro livro do italiano, de uma destruição do velho, que caracterizaria sua obra como revolucionária, mas, seguindo a fórmula de *Infância e história*⁴⁴, está em questão uma “destruição da destruição”, que se coloca como motor do nosso pensamento através da transmissibilidade exclusiva do próprio intransmissível, anulando o que, no passado, ou mesmo no presente, poderia haver de normativo e, com isso, a própria necessidade de revolução ou transgressão. A palavra “estética” nem precisaria ser destruída: desde que por ela não se entenda apenas a determinação da obra de arte pela apreensão sensível do espectador, mas, principalmente, pela presentificação de um

44 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. p.163.

obrar singular, o artístico⁴⁵. Encarar o abismo do mutismo provocado pela exaustão de uma experiência, saltando-o, arriscadamente, através da invenção de um pensamento que leve adiante uma possibilidade mais adequada ao momento presente. Privilegiando uma ida ao polo da criação como modo de superação do passado, Agamben não parte apenas do tema proposto, mas, abordando-o, começa em busca de seu próprio pensamento ser, primeiramente, escrita, criação da linguagem em sua materialidade: a escrita poético-filosófica deste escritor filosófico.

O acatar da virada do desinteresse do espectador ao interesse do criador implica numa ética da criação pautada por valores artísticos. Contrapondo Kant a Stendhal, Nietzsche afirma que o francês disse ser o belo uma “promessa de felicidade”⁴⁶, ficando implícito que a leitura da obra por quem nela está comprometido e imediatamente interessado envolve, no lugar da arte como um valor em si apreciado através de um desinteresse que leva a obra à sua desvitalização, um “crescimento e desenvolvimento ilimitados de valores vitais”⁴⁷. A ser preservada, a estética tem de incorporar a ética. Diagnosticando o predomínio cultural das consequências da postura kantiana na sociedade de massa (em que, como ele mesmo diz, a arte se transforma em entretenimento e a arte “interessada”, quando muito, em arte “interessante”) e ressaltando o fato de que a compreensão da arte pela *aisthesis* do espectador não é um acontecimento natural, mas histórico, que nasce num certo momento de nosso percurso, Agamben valoriza outra vertente: ele traz diversos exemplos dos que pensam a

45 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p. 24.

46 Id. Ibid. p.8. Numa nota de pé de página do tradutor da *Genealogia da Moral*, Paulo César Souza informa que tal passagem de Stendhal, citada por Nietzsche, *La beauté n'est que la promesse du bonheur*, aparece no livro *Roma, Nápoles e Florença*, de 1854.

47 Ibid. p.9.

arte interessadamente, como Sófocles, Platão, Santo Agostinho, Hölderlin, Rimbaud, Van Gogh, Rilke, Artaud e Musil.

No primeiro livro de Giorgio Agamben, como nos escritos dos mais relevantes filósofos, há um diagnóstico da situação e a busca por uma medicação adequada; hegeliano por excelência, o primeiro parece provir de uma terrível constatação para o lugar da arte no mundo atual: “a obra de arte não é mais a medida essencial da habitação do homem sobre a terra”⁴⁸. Tendo através da estética a modernidade separado o conhecimento da produção, o homem de gosto do homem de gênio, o espectador do artista, o museu do ateliê, o *Museum Theatrum* do *Theatrum chemicum*, em sua cindida relação metafísica, na desagregação que contraditoriamente os polariza, o juízo estético e o princípio artístico, fazendo parte do mesmo problema, se endereçam cada um à existência autônoma do outro sem que o abismo entre eles seja transposto ou suprimido. A cisão faz com que os extremos oscilem sem encontrar uma unidade possível na obra. Como medicamento, ou seja, como tentativa de fazer a obra de arte “retomar seu valor original”, Agamben ensaia uma destruição da estética, ou, em outras palavras cujos pensamentos soam mais sofisticados, uma “destruição da destruição” da estética pela sinalização para o que nela estava recalcado, para “uma consideração da obra de arte como *opus* de um *operari* particular e irreduzível, o operar artístico”. Isto porque nossa percepção da obra de arte se alterou inteiramente, tornando-se imperativo mudar tal modo de apreensão. Quando levada para o espectador, a força da criação o obriga a se relacionar com a obra de modo artístico, afirmando as características mais vitalistas e interessadas de seu ser. Ultrapassando o polo do

48 Ibid. p.56.

suposto modo correto (estético) de perceber a obra de arte para poder discernir quando ela se realiza e não se realiza adequadamente, ou para perceber a existência ou a ausência de seu suposto ponto de perfeição, ou para dizer se se trata de fato de arte ou não-arte, a valorização do polo de criação também para o espectador não é, entretanto, suficiente para garantir o acontecimento da almejada superação da estética. É certo que, sem a valorização da criação, tal superação não seja possível, já que, contra a apatia gerada pelo bom gosto desinteressado do espectador estético, o movimento do obrar tanto no artista quanto no espectador enquanto criador aumenta, interessadamente, a vitalidade empática da obra e de sua relação com o artista e com o espectador: “No horizonte de nossa apreensão estética, a obra de arte permanece sujeita a uma espécie de lei da degradação da energia [...] o juízo estético não pode escapar disto que poderíamos chamar de a lei de degradação da energia artística”⁴⁹.

Se a força do diagnóstico se mostra maior do que a capacidade integralmente curativa do remédio inicial, não é, claro, por fraqueza do então jovem pensador, mas pelo momento histórico em que vivemos. O que importa é o fato de um começo estar proposto. Não estamos em condições de saber se a obra de arte será capaz de um dia se realizar enquanto uma experiência comum que dê a medida do homem, mas a primeira aposta é que sem a força de seu princípio criador, tal medida não será jamais alcançada.

49 Ibid..p.74-75.

2.

Se estância, a palavra que, no plural, intitula o segundo livro de Giorgio Agamben, quer dizer unidade puramente métrica, estrofe ou grupo de versos em que se dividem algumas composições poéticas, ela incorpora em seu campo semântico o sentido de morada, receptáculo, ação de estar, lugar onde se passa uma temporada. Dante afirma ter sido criada em consideração da arte para designar aquilo em que está contida toda a canção. Para os poetas provençais do século XIII, dos quais o filósofo italiano recupera o substantivo, o que habita os elementos constitutivos dos poemas, permanecendo em suas formas, o que o regaço da estância, abrigando toda a arte, recolhe é o gozo amoroso (*joi d'amor*). Em sua celebração erótico-poética, os trovadores realizam a íntima vinculação entre linguagem e beatitude amorosa, resguardada na etimologia da palavra provençal *joi*, que, originada provavelmente de *jocus*, faz a plenitude da experiência lírico-amorosa se relacionar, íntima e imediatamente, ao jogo de palavras¹. Qualquer que seja a poesia, no jogo de palavras que inaugura, ela é a alegre acolhida em cuja disposição prevalece o gozo da linguagem.

A primeira pergunta que, implicitamente, o livro nos coloca é: o que passa pela “‘estância’ da crítica”², o que, em seus modos, tem sua estada, em nome de que gozo seus jogos de palavras são arranjados, qual a alegria de sua linguagem? Responder a pergunta pressupõe o desejo de se colocar de maneira interventiva no processo do pensamento ocidental, que, naquilo que historicamente se impôs como mais hegemônico, assegurou a fissura entre poesia e filosofia, es-

1 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.211.

2 Id. Ibid. p.13.

tabelecendo, com isso “que se costuma aceitar como a realidade mais natural [...], quando realmente é a única coisa que de fato mereceria ser interrogada”³, “uma medida muito mais decisiva que nossa habituação nos deixa perceber”⁴. Nessa cisão de importância determinante, a palavra poética quase sempre esteve associada ao entusiasmo, ao êxtase, ao fora de si, ao outro, à manutenção do enigmático, à criação de sentidos, enquanto que a palavra pensante, à racionalidade, à consciência, à exegese, à decifração de um sentido cifrado. Naquela, o canto, nesta, a narrativa. Naquela, ainda mais, a exclamação, nesta, ainda mais, a interrogação. Na poesia, o gozo da linguagem que realiza em si isso de que fala, sem, entretanto, um saber que lhe seja apropriado; na filosofia, um saber sobre algo de que se fala, porém, sem o gozo da linguagem que, nela, garante a presentificação do objeto finalmente apreendido. Na precisa formulação, “a poesia possui o seu objeto sem o conhecer e a filosofia o conhece sem o possuir”⁵.

Nascendo no ápice do momento de tal divórcio, a crítica assinala a possibilidade da indiscernibilidade desses modos de dizer. Proveniente do auge da separação, mas ajudando a fabricar um remédio histórico ao diagnóstico proferido, “na urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada”⁶, ela participa da criação de

3 Ibid. p.12.

4 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Traduit de l'italien para Carole Walter. Paris: Éditions Circé, 1996. p.86.

5 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.12.

6 Ibid. p.13. Em *Infância e história*, uma formulação similar encontra lugar no que, a partir da “nova mitologia proclamada por Schelling, é chamado de mitologia crítica: A nova mitologia, à qual Schelling confiava a tarefa de mediar, em nosso tempo, a reunificação da poesia e da ciência e em relação à qual se perguntava ‘como poderia surgir uma mitologia que não fosse a invenção de um só poeta, mas de uma geração’; a nova mitologia, que os poetas modernos, de Blake a Rilke, de Novalis a Yeats, tentaram em vão realizar, já existe, e é uma filologia consciente de seu papel (filologia está aqui para todas as disciplinas crítico-filológicas, que hoje se denominam, com alguma impropriedade, ‘ciências humanas’). AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.165.

tal zona de confusão. A expressão cunhada por Agamben, “‘estância’ da crítica”, traz para a última palavra o devir que, pelo termo que a antecede – compreendido seja como unidade métrica, seja como estrofe, criado, certamente, para demarcar algo de fundamental na arte poética –, mostra sua poeticidade constituinte. Não se trata, obviamente, de abordar a crítica como um pensamento obrigatoriamente realizado em versos ou em estrofes, mas de uma tentativa de assegurar, de alguma maneira, no próprio corpo conceitual, sua miscigenação com a poesia. Tirando proveito do duplo sentido de um termo utilizado mais acima, havendo uma fissura (rachadura) histórica entre poesia e filosofia, há também outra fissura (forte inclinação, apego extremo, necessidade, paixão) histórica entre estes dois modos de pensamento, que a crítica, como Agamben toma para si, se esforça em proteger. Tanto a filosofia, que também é um fazer, careceria da criação de uma linguagem que apreendesse seu objeto quanto à poesia, que também é uma aventura do conhecimento, faltaria uma consciência de si.

O que resulta de tal união? Que transformação é gerada pela indicação da indiscernibilidade entre poesia e filosofia na crítica? Será a apreensão do objeto por uma linguagem consciente de si? Desde o início, dando um limite ao conhecimento e ressaltando o que não é apreensível, a crítica faz com que o negativo diga fundamentalmente respeito ao pensamento teórico. Seja em Kant ou no primeiro romantismo alemão, ela encampa uma negatividade que, tornando-se infinita e absoluta, a faz uma ciência sem objeto, entendida, em *Estâncias*, como a tarefa mais importante do pensamento. De modo diferente do momento pré-crítico, em que a poesia goza inconscientemente do objeto e a filosofia possui uma consciência sem gozo, a crítica instaura o gozo do que, sem objeto,

pela negatividade constitutiva, não pode ser possuído e a posse ou o conhecimento do que não pode ser gozado.

As perguntas realizadas mais acima (o que passa pela “‘estância’ da crítica”, o que, em seus modos, tem sua estada, em nome de que gozo seus jogos de palavras são arranjados, qual a alegria de sua linguagem?), Agamben responderia com a negatividade. Vinda como tópico de suma importância em seu primeiro livro, ela assume, logo em seguida aos dez anos que separam sua publicação de estreia da que lhe sucede, um núcleo principal de seu pensamento.

Para percorrer o vetor que articula crítica e negatividade, cabe uma pequena revisão de alguns de tais elementos em seu primeiro livro, *O homem sem conteúdo*, que se propõe pensar a questão da arte moderna em seu fundamento negativo. Numa busca de o protótipo da estética ocidental, o livro inicial do pensador italiano chama atenção para o homem de gosto, capaz de, em meados do século XVII, apreender corretamente o “ponto de perfeição”⁷ característico de toda obra de arte. Contiguamente a este movimento, que acabará por levar o bom gosto, a beleza e a perfeição à exaustão, nascem duas negatividades, que não mais se separarão das transformações artísticas dos séculos futuros: por um lado, o homem de mau gosto (de “gosto defeituoso”), que não sabe reconhecer o “ponto de perfeição” da obra de arte; por outro, o falso gênio, aquele que, segundo as avaliações, não consegue realizar tal “ponto de perfeição” em sua obra. O problema que se inaugura é o de, na pergunta sobre o modo correto de identificar, perceber e conhecer a obra de arte, decidir o que é o

⁷ “Há na arte um ponto de perfeição, como de bondade ou de maturidade na natureza. Aquele que o sente e o ama tem o gosto perfeito; aquele que não o sente e ama isso ou aquilo, tem o gosto defeituoso. Há, portanto, um bom e um mau gosto, e é com razão que se discutem os gostos”. LA BRUYÈRE, Jean de. *Caracteres; ou costumes deste século*. Tradução de Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Editora Escala. p.20, aforisma 10. s/d.

“ponto de perfeição” e o que não é, o que é belo e o que não é, o que é arte e o que não é e, nesta segregação hierárquica, ainda com maior radicalidade, o fato de, com a imaginação criadora cada vez mais livre e excêntrica, o bom gosto não poder deixar de se inclinar para o seu contrário, o mau gosto, o negativo, a sombra, que assume seu lugar perversor.

Dentre várias passagens de artistas diferentes, como, entre outros, Molière, Madame de Sévigné, Diderot, os romancistas góticos e os românticos, que, em busca da vitalidade perdida de uma obra de arte que passa a se querer interessada, detectam a inclinação do bom gosto ao seu oposto, o livro cita uma das mais conhecidas de Rimbaud:

Admirava as pinturas medíocres, bandeiras de portas, cenários, telões de saltimbancos, letreiros, iluminuras populares; a literatura ultrapassada, latim de igreja, livros eróticos mal escritos, romances dos tempos da avó, contos de fadas, almanaques infantis, velhas óperas, refrões simplórios, ritmos singelos⁸.

Uma estadia no inferno é um livro que realiza a celebração do *mauvais sang* com sua “raça inferior”, afirma os vícios, os pecados, o antissocial, o anticristianismo. No mesmo século do anúncio da morte de Deus, ele estabelece a ênfase em elementos destruidores da grande arte do passado, que ajudarão a compor o que a do século XX e XXI, em seu elogio da ordinariiedade ou da qualqueridade, passou a privilegiar, tornando, excentricamente, as celebridades da pintura e da poesia moderna irrísórias. Flagrando, nesta transformação, a oposição entre a faculdade produtiva e a julgadora, Agamben afir-

⁸ RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.89.

ma: “Parece, então, que gênio e bom gosto não podem coabitar no mesmo cérebro e que o artista, por sê-lo, deve, antes de tudo, se diferenciar do homem de gosto”⁹. O artista, o gênio, parte em direção à negação do “ponto de perfeição” da obra, à negação do bom gosto, à negação da tradição, à negação dos valores existentes, à pura negação, que adentra o cerne da obra de arte, que, agora, lança-se ao elogio das “pinturas medíocres, literatura ultrapassada, livros eróticos mal escritos, romances dos tempos da avó”...

Não apenas a expectativa pelo privilégio do bom gosto, enquanto o protótipo da crítica, conduz a arte em busca do negativo, mas, desde o momento em que foi conceitualizada, a própria existência constitutiva da crítica resulta no mesmo fim. Segundo a leitura do italiano, o pensamento crítico nasce com a sinalização do negativo da arte – e não do que nela é afirmativo: desde a *Crítica da faculdade do juízo*, “as determinações do belo são definidas no juízo de maneira puramente negativa”¹⁰. Com a preposição de privação percorrendo suas quatro definições, o belo é abordado como “prazer sem interesse”, “universalidade sem conceito”, “finalidade sem fim” e “normalidade sem norma”¹¹. Acompanhando e desenvolvendo para a crítica uma indicação de Nietzsche em *Crepúsculo dos ídolos*¹², Agamben afirma que, a cada vez que se tenta alvejar o ser do belo e, conseqüentemente, da arte, Kant encontra tão somente suas sombras, seus não-seres, o não-belo e a não-arte, ou, como o respectivo autor italiano gosta de grafar, a arte. Na cisão entre arte e não-arte efetivada pelo juízo, che-

9 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.39.

10 Id. *Ibid.* p.68.

11 *Ibid.* p.69.

12 “As características que foram dadas ao ‘Ser verdadeiro’ das coisas são características do não-Ser, do Nada”. NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)*. Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.30.

ga-se ao paradoxo de esta última se tornar o conteúdo daquela, de o esquecimento do que é arte se transformar no modo de sua lembrança, de a tentativa de adentrar a realidade da arte levar a uma concentração no outro dela, de a manifestação de sua autenticidade passar pelo que há de mais inautêntico, de, finalmente, se atingir o negativo quando se acreditava ter alcançado o afirmativo.

Entre as várias passagens que, em *O homem sem conteúdo*, acenam nessa direção, duas, bastante significativas, podem ser citadas:

De fato, qualquer que seja a medida da qual o juízo crítico se serve para medir a realidade da obra de arte – sua estrutura linguística, o elemento histórico, a autenticidade do *Erlebnis* [vivência] que a fez nascer etc. –, não haverá, por fim, nada feito senão, no lugar de um corpo vivo, a disposição de uma ossatura interminável de elementos mortos [...].

Pegos nesta laboriosa edificação do nada, não percebemos que, entretanto, a arte se transformou em um planeta que não vira para nós senão sua face obscura, e que o juízo estético não é precisamente senão o logos, a reunião, da arte e de sua sombra.

Se quisermos exprimir em uma fórmula este caráter específico, podemos escrever que o juízo estético pensa a arte como arte, entendendo assim que, por todos os lugares e constantemente, ele faz a arte imergir na sua sombra, ele pensa a arte como não-arte. É esta arte, ou seja, uma pura sombra, que reina como valor supremo no horizonte da *terra aesthetica*.¹³

13 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.70 e 71.

Nascido nesta ambiência, o crítico enfrenta a contradição de encontrar o morto quando procurava o vivo, de encontrar a sombra quando procurava a luz, de encontrar o inautêntico quando procurava o autêntico, de encontrar o negativo quando procurava o afirmativo. Esquecendo a arte, a crítica aborda a arte, com seu conteúdo morto, sombrio, inautêntico, negativo; a crítica aborda a arte com seu conteúdo. Do mesmo modo que, no império da avaliação sob a medida do bom gosto, a arte procurou o mau gosto como saída privilegiada, a arte do século XX se inclinou em direção ao que não pertenceria à arte, ou seja, estabeleceu como seu o privilégio da não-arte, da arte. Fato que ocorreu em manifestações como, entre outras, o kitsch, o ready-made, o reciprocal ready-made e a pop-art, causando uma reversão da compreensão do ato criador. Não à toa, aqui no Brasil, um dos artistas mais importantes das últimas décadas do século XX foi um artista, Arthur Bispo do Rosário, que, interno da Colônia Juliano Moreira, nunca quis fazer arte, mas, segundo suas próprias palavras, “obrigações” a serem apresentadas perante o divino no dia do Juízo Final. Com suas botas de borracha, garrafas de plástico, paralelepípedos, garfos, facas, latas e outras coisas de nonada encontradas na instituição psiquiátrica com as quais tratava de recriar o mundo, ele, além de ter inúmeras exposições montadas nos mais importantes museus e mostras individuais e coletivas do Brasil, representou o país na Bienal de Veneza, na Documenta de Kassel e em várias exposições no exterior, apropriado que foi pelo meio artístico-cultural, ao qual, por si mesmo, jamais pertenceria.

Em *O homem sem conteúdo*, o fato de a arte se direcionar à sua sombra, tornando-se “reflexão crítica sobre a arte, arte”¹⁴, a faz ocupar o lugar da crítica, que se descobre supérflua ao

14 Ibid. p.82.

perder sua função e, em sua ausência de importância, declina. A crítica terá, então, seu desdobramento superador na arte. Por outro lado, se, naquele livro, a apreensão estética do espectador e do crítico, que não se colocam no mesmo grau de criação do artista, era vista como submetida a um tipo de “lei da degradação da energia artística”¹⁵, levando-o a uma proposta de “destruição da estética”¹⁶, a grande virada inicial é que, em *Estâncias*, a potência crítica, no lugar de desertificada, está assegurada em sua unificação com a artística. Se, naquele livro, a crítica atravessa uma crise que a pode levar ao seu “eclipse”¹⁷, em *Estâncias*, sua intenção mais profunda é a de uma “iluminação profana”¹⁸; se, naquele livro, o juízo crítico, perdendo sua função específica, torna seu espaço supérfluo¹⁹, em *Estâncias*, a crítica é tida como “a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento”²⁰; se, naquele livro, por sua deficiência, corre-se o risco de não estarmos preparados para uma ideia de arte compatível com o momento atual, perdendo-a²¹, em *Estâncias*, a crítica “se identifica de fato com a obra de arte”²². Como se pode ver, a única possibilidade deixada pelo *O homem sem conteúdo* para a recuperação da crítica é renascer, como a fênix, das cinzas²³.

Em *Estâncias*, como a fênix, a crítica renasce das cinzas. Ela não está voltada para a emissão de um juízo sobre algo que lhe é exterior e que ela tenta, em sua avaliação, apreender, mas para a investigação de sua própria essência e significação, para a procura do que habita nos limites de sua existên-

15 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.74-75.

16 Id. Ibid. p.15.

17 Ibid. p.79-80

18 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.11.

19 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.82 e 83.

20 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.11.

21 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.84.

22 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.10.

23 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. p.84.

cia, para a pesquisa de um pensamento crítico da crítica que a possibilita se encontrar com a arte. Na busca por uma determinação da “‘estância’ da crítica”, o livro é uma defesa da acusação que o livro anterior havia lançado sobre a crítica: “Se um dia se fizer o processo da crítica, a acusação contra a qual ela menos poderá se defender será precisamente a que recai sobre o pouco de espírito crítico que ela exerceu sobre si mesma omitindo se interrogar sobre suas origens e significação”²⁴. É tempo, portanto, de uma autocrítica. Na abertura do prefácio, recuperando sua significação primeira para levá-la adiante, há a retomada do aparecimento da palavra crítica no vocabulário da filosofia ocidental: ao denunciar a impossibilidade de se conhecer a verdade, ela se quer o pensamento que coloca um limite ao conhecimento. Levando tal posição às últimas consequências, em três formulações do decisivo prefácio é dito que “o que fica fechado na ‘estância’ da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como seu bem mais precioso”²⁵, “a *quête* [busca] da crítica não consiste em reencontrar o próprio objeto, mas em garantir as condições de sua inacessibilidade”²⁶ e “se a crítica se identifica hoje de fato com a obra de arte, isso não acontece por ela também ser ‘criativa’, mas sim por ela também ser negatividade”²⁷.

Ao invés de se apropriar de seu objeto, crítico é o pensamento que, através de seus elementos constitutivos colocadores dos signos de uma negatividade absoluta, resguarda a inapreensibilidade e a inacessibilidade do objeto, mantendo sua pura e constante liberdade. Fluente, deslizante no abismo do nada, tudo que se relaciona com o positivo fica mantido em inteira contingência e suspensão. Ao invés de

24 Id. Ibid. p.75.

25 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*, p.13.

26 Ibid. p.11.

27 Ibid. p.10.

apenas uma busca pelas condições de possibilidade do conhecimento, a crítica é, primeiramente, uma garantia das condições de inacessibilidade ao objeto de conhecimento do qual, entretanto, não abre mão, e de sua inapropriabilidade. Destinando-se à reunificação da palavra ocidental fraturada, ela mistura o filosófico ao poético na presentificação do negativo enquanto negativo, como uma estância que se apropria do inapropriável devolvendo-o enquanto inapropriável.

Para dizer essa relação da linguagem com o objeto ausente ou perdido pelo privilégio da negatividade, *Bartleby ou la création*, do pensador italiano, utiliza o termo “poesia pura” (forjado por Walter Lussi a respeito de Robert Walser) enquanto “o conceito de uma experiência sem verdade, ou seja, de uma experiência caracterizada pelo desaparecimento de toda relação com a verdade”²⁸. Enquanto poesia moderna, a “poesia pura” (não se trata, de maneira alguma, de uma “pureza” de gênero) parte de um pensamento crítico e, enquanto “poesia pura”, a poesia moderna parte de um pensamento crítico. Desconsiderando a verdade ou a falsidade de uma hipótese e a verificação ou a não verificação de qualquer coisa, nesta zona de liberdade pelo negativo em que a vinculação entre o linguístico e o não linguístico não se faz possível, a poesia-literatura-filosofia-crítica-pura coloca o verdadeiro ou o falso do ser em questão, recusando decisivamente o reconhecimento do ser de qualquer coisa enquanto o que pode ser dito a respeito de qualquer coisa. Se ainda se pode dizer que, como sinalizadora da unificação possível do literário e do filosófico, a experiência crítica trata da verdade, deve-se ao fato de que, no duplo sentido de seu risco, nela, a verdade se arrisca e, arriscando-se, a crítica, como a literatura e a filosofia, se

28 AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby ou la création*. Traduit de l'italien para Carole Walter. Paris: Circé, 1995. p.56.

apropriada da linguagem da irrealidade, alcançando a “tarefa mais ambiciosa que jamais um ser humano confiou a uma criação sua”²⁹.

A ideia de “poesia pura” poderia ser expandida para a experiência literária de modo geral (literatura pura) e para a experiência filosófica (filosofia pura), criando o que se habilitaria a se chamar de uma experiência da crítica pura, ou seja, de todas as possibilidades do pensamento que se harmonizam nessa “experiência sem verdade”, nessa experiência com o objeto perdido, nessa experiência da linguagem com a realidade perdida ou da realidade, não linguística, em sua errância enquanto linguagem erradia, enquanto linguagem da irrealidade. Da linguagem que deseja falar o não linguístico, recusado, chega-se a uma vivência da linguagem que traz em si o negativo, a rachadura que impõe uma falta não só entre a realidade não linguística e a linguagem, como entre o homem e a linguagem, em uma infância que, desde sempre e para sempre, nos constitui em todas as idades. Do mesmo modo em que se fala de um objeto perdido, poder-se-ia falar de um sujeito perdido. Ao homem, falta o próprio homem, e, nesta falta, destituído de si, suprimido justamente disso que o conserva, lançado numa vacância indizível, o lugar do homem se mistura a um não-lugar, o homem se confunde com o inumano. O homem é um vivente divorciado de si pela linguagem que, nele, abre o negativo. Nas certas palavras de Silvína Rodrigues Lopes,

[...] o traçar do limite das coisas (produção de significância) não corresponde a um automatismo da linguagem e assim admite desvios, interrupções, vazios

29 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.76.

os, somos conduzidos à vacilação entre o compreensível e o incompreensível, o conhecido e o desconhecido. Aquilo que apenas se pode dizer que é *assim* é aquilo para o qual não se encontra um limite, aquilo que se apresentando nas suas limitações, no seu ser-comum, faz dele emergir o vazio que o destitui como tal ou tal coisa, como o conhecível³⁰.

Nessa ambiência da experiência da linguagem como experiência do ser negativo do homem que, “assim”, faz emergir o vazio do fundamento, realizando-o, se apresenta uma “poesia pura”, uma filosofia pura e uma crítica pura, levando a uma mutação antropológica à sua maneira tão decisiva quanto a que outrora foram a liberação da mão para o primata e a transformação dos membros anteriores para os répteis³¹. Unificados num mesmo campo do pensamento³², Agamben junta, sem distingui-los, poetas, ficcionistas e filósofos tais como Avicena, Cavalcanti, Condillac, Dante, Kleist, Rimbaud, Melville e Heidegger. Eles são críticos, os que, em diversas maneiras de escritas, inclusive, as de uma impureza e hibridização dos gêneros, realizam a experiência da linguagem como fundamento negativo do homem. Acerca deles (e tanto de muitos outros quanto do autor tema de nosso estudo), pode ser dito o mesmo que Agamben fala de Aby Warburg, para quem cantar e narrar não são troncos vizinhos, paralelos, numa mesma floresta, mas enxertos coexistentes e indiscerníveis nos troncos que compõem o bosque da linguagem e do pen-

30 LOPES, Silvína Rodrigues. *A íntima exterioridade*. In: *O comum e a experiência da linguagem*. Org. de Sabrina Sedlmayer, César Guimarães e Georg Otte. Belo Horizonte: UFMG, 2007. p.73.

31 AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby ou la création*. p.58.

32 Também ao falar da fantasmologia medieval, o italiano ressalta o fato de seus temas serem considerados, por ele e todos nós, “filosóficos-literários”. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.139.

samento, oferecendo uma possibilidade de desrecalcamento ou de libertação histórica do homem ocidental através da superação da esquizofrenia que cinde a palavra ocidental ao meio:

Esta fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que “canta” e aquela que “narra”, não é senão um aspecto dessa esquizofrenia da civilização ocidental que Warburg reconheceu na polaridade da ninfa extática e do deus melancólico fluvial. Ser-se-á verdadeiramente fiel aos ensinamentos de Warburg se se souber ver no gesto dançante da ninfa o olhar contemplativo do deus e se se compreender, enfim, que a palavra que canta, narra, do mesmo modo que canta aquela que narra. A ciência que, então, recolherá em seu gesto o conhecimento libertador do humano merecerá, de fato, ser chamada por seu nome grego *Mnemosine*.³³

Isto não significa abolir ou cancelar para sempre as possibilidades de distinção entre os modos literários e filosóficos da linguagem, mas, simplesmente, jogando com elas, brincando com elas, restituindo-as à potência que as anima, “amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar”³⁴, fazer delas uma nova felicidade, profaná-las, usá-las e atualizá-las de maneira mais condizente com nosso tempo. O que, no capítulo anterior, foi chamado de escrita poético-teórica ou poético-filosófica ganha aqui a realiza-

33 AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg et la science sans norme*. In: *La puissance de la pensée; essais et conférences*. Traduit de l'italien para Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2006. p.123-124.

34 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução por Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007. p.81.

ção da linguagem enquanto *topos outopos*³⁵, enquanto uma experiência sem verdade ou enquanto linguagem da irrealdade. Aqui, a linguagem é um lugar atópico ou utópico, fazendo-a ser simultaneamente sem lugar e estranha, na estranheza de ela mesma abrir as possibilidades de todos os lugares.

A importância maior do prefácio de *Estâncias* se dá por, em suas pouquíssimas sete páginas, colocar, clara, coesa e decisivamente, isso de que todos os ensaios do livro (com os paradigmas da acédia, da melancolia, do Eros melancólico com seu desregramento ou patologia, do objeto perdido, da fantomaslogia do amor medieval, do fetichismo, da mercadoria, da apropriação da irrealdade, do brinquedo, do amor cortês, da doutrina pneumática da cultura medieval, dos espíritos de amor, do amor heroico e da semiologia medieval ou esfíngica) são exemplos:

Cada ensaio aqui reunido apresenta, portanto, no seu círculo hermenêutico, uma topologia do *gaudium*, da “estância” através da qual o espírito humano responde

35 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.15. “Nessa perspectiva é que se pode falar de uma ‘topologia do irreal’. Talvez o *topos*, essa coisa, segundo Aristóteles, ‘tão difícil de apreender’, mas cujo poder ‘é maravilhoso e anterior a qualquer outro’, e que Platão, no *Timeu*, concebe até mesmo como um ‘terceiro gênero’ do ser, não é necessariamente algo ‘real’ e, neste sentido, aqui se procurou levar a sério a pergunta que o filósofo formula no livro IV da *Física*: ‘pou gar esti tragelaphos he sphinx’ – ‘onde está o *capricervo*, onde está a esfinge?’ Em nenhum lugar, certamente, mas, talvez, porque eles mesmos sejam *topoi*. Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer como que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. Só uma topologia filosófica, semelhante àquela que na matemática é definida como *analysis situs* [análise da posição], em oposição à *analysis magnitudinis* [análise das grandezas mensuráveis], seria adequada ao *topos outopos* [lugar não-lugar] cujo ‘nó borromeu’ aqui se procurou configurar. Assim, a exploração topológica está constantemente orientada sob a luz da utopia. Se uma convicção sustenta tematicamente essa indagação no vazio em que a sua intenção crítica o obriga a ficar, é precisamente porque só se formos capazes de entrar em relação com a irrealdade e com o inapreensível como tais, será possível apropriarmos-nos da realidade e do positivo”.

à impossível tarefa de se apropriar daquilo que deve,
de qualquer modo, continuar inapreensível³⁶.

Através da alegria de inúmeros paradoxos dos quais não se pode abrir mão, que resguarda a presença do gozo na estância poética da crítica, as formulações correntes do livro trazem em si uma inquietante ambiguidade fundamental, uma íntima contradição, uma intuição polarizadora ou uma dupla polaridade dos extremos necessárias à manifestação da ideia da inatingibilidade do objeto desejado, das simultâneas forças tensivas de atração e repulsão entre o desejo e seu objeto: uma fuga diante do que não pode ser evitado, um afastamento que adere, uma meta que se manifesta no próprio ato em que é vedada e que é tanto mais obsessiva quanto mais se torna inatingível, um abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto, uma procura do que escapa, uma transformação da privação em posse, não apenas uma *fuga de...*, mas uma *fuga para...*, uma epifania do inapreensível, uma fuga que testimonia a manutenção do vínculo, uma polaridade dos extremos, uma contemplação da opacidade, uma fixação no inacessível, uma pretensão de possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, um abraçar o inapreensível, uma perda sem o que foi perdido, uma intenção lutuosa que precede a perda do objeto, uma apropriação em uma situação em que posse alguma é possível, uma perda do que nunca foi possuído, um abraçar o que só poderia ser objeto de contemplação, uma adesão a algo em sua ausência, uma apropriação do objeto na medida em que afirma a sua perda, uma apropriação e uma perdição simultânea do objeto, uma contradição do que, simultaneamente, é real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e ne-

36 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.10.

gado, um triunfo através da supressão, uma fidelidade ao objeto no gesto que o abole, uma apreensão do que é inapreensível, uma esquiva que se apega ao objeto perdido, uma presença do nada e o sinal de sua ausência, um símbolo de algo e, simultaneamente, de sua negação, um substituído que é ao mesmo tempo negado e lembrado pelo substituto, algo que só se torna presente mediante sua negação, uma presença de uma ausência, um signo de duas realidades contraditórias, uma transformação do mundo das coisas visíveis no invisível, a íntima e duradoura metamorfose do visível em invisível, um inapreensível da experiência estética, um valor da inutilidade, uma intocabilidade da mercadoria, a obra como veículo do inapreensível, um valor e uma autoridade da inapreensibilidade, um tornar presente o ausente, a transfiguração das coisas no invisível, um ao mesmo tempo presente e ausente, um suspenso entre este mundo e o outro, um *topos outopos*, uma conjugação inextricável entre doença mortal e salvação, ofuscamento e iluminação, privação e plenitude, uma tensão lacerante entre dois extremos de signo oposto...

O excesso exaustivo da amostragem serve simplesmente para salientar a importância de tal procedimento. Sua diminuição a partir de certo momento ocorre pelo fato de o filósofo expressar tal paradoxo pela criação de uma teoria geral do fantasma, estabelecendo “o nexos Eros–linguagem poética, o *entrebescamen* [emaranhamento, entrelaçamento] entre desejo, fantasma e poesia no *topos outopos* do poema”³⁷, que, não à toa, destacando-se no subtítulo do livro, ocupa seu lugar central. Descobrimos a plenitude amorosa da poesia provençal não na corporeidade do objeto desejado nem na do sujeito desejante, mas na fantasia – de onde provém o

37Id. Ibid. p.213.

desejo –, o livro alcança no fantasma um termo medial, “um lugar epifânico” intermediário³⁸, que se estabelece entre o sujeito desejante e o objeto desejado. Medial ou intermediário, é bom dizer, puro. Neste terceiro termo, o amor se consuma em um prazer perfeito, um “*fin’amors* cujo gozo nunca tem fim”. Na parte final, *A imagem perversa; a semiologia do ponto de vista da Esfinge*, dividida em três momentos (*Édipo e a esfinge*, *O próprio e o impróprio* e *A barreira e a dobra*), uma reflexão sobre os procedimentos paradoxais da linguagem é retomada. O emblema, o símbolo, o enigma, a metáfora, a *imprese*, a caricatura, o brasão e o fetiche estabelecem a busca de um novo paradigma para a significação, que se evidencia na afirmação implícita da barreira que fratura a relação do significante (de toda forma) com o significado, expondo a diferença originária que os constitui enquanto o enigma de todo significar.

Partindo da Esfinge, que, contrariamente à leitura tradicional, passa a ter o que ensinar ao herói civilizador Édipo, essa parte ressalta a sabedoria apotropaica, que recusa acolhendo e acolhe recusando. Na imagologia que o livro, então, introduz, trata-se de pensar a linguagem e a presença como lugares de diferimento e exclusão, de divisão e descolamento que instauram uma afirmação-negação, levando o leitor ao retorno dos modelos paradoxais: um manifestar-se que é um se esconder, um estar presente que é um faltar, um co-pertencimento originário da presença e da ausência, do aparecer e do esconder, uma palavra que se aproxima do seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância, uma potência protetora que rejeita o inquietante, atraindo-o e assumindo-o dentro de si, uma vereda que leva ao coração do que o mantém à distância, um dizer que nem esconde nem revela, oximoros que aproximam contrários, uma conexão de coisas

38 Ibid. p.53.

impossíveis, uma conjunção dos opostos, um sinal de uma ausência, uma conjunção de impossíveis, um estatuto duplo da unidade...

No prefácio gerador desses desenvolvimentos temáticos e procedimentais, Agamben toma para si a ideia de o artista moderno se caracterizar paradigmaticamente por ser, a um só tempo, poeta e filósofo, aquele que tem a negatividade por fundamento comum do que seriam duas atitudes do pensamento, agora, de alguma maneira, reunidas. Como citado, em uma das diagonais de força do prefácio de *Estâncias*, não é o fato de a crítica ser “criativa” (as aspas são dele) que desguarnece suas fronteiras com a obra de arte. Valorizá-la enquanto tal seria assumir um posicionamento que indicaria tão somente a decadência de uma tradição cujo marco decisivo foi o primeiro romantismo alemão, o grupo de Iena com os irmãos Schlegel e Novalis. O desfavorecimento do “criativo” pode parecer estranho a quem está acostumado com a obra do autor, especialmente quando, nela, se ressalta a invenção de uma escrita filosófico-literária e o desrecalcamento de uma herança cultural (historicamente mais velada porque não predominante) em nome da possibilidade de tal experimentação. Como entender, portanto, o “criativo” com aspas? Por que as aspas, indicadoras de ironia ou de que o termo mencionado vem de uma compreensão externa à sua? Seria somente a tentativa de enfraquecer ainda mais uma palavra desgastada pelo uso geral, e que, entre nós, brasileiros, no feminino, virou até nome de revista para mulheres³⁹? A prin-

39 Acerca deste desgaste do termo *criativo*, vale escutar as palavras de Benedito Nunes: “Primeira escala da Modernidade, o Romantismo normalizou, para a atividade produtiva da arte, o emprego da palavra criação. A evolução, o desenvolvimento da arte, seria uma criação contínua. Não poderiam prever os românticos que a criação, visando a um infinito jamais alcançado, tornar-se-ia o termo predileto da banalidade estética atual, um conceito vazio (e seus afins, criativo, criatividade) que podemos preencher com qualquer conteúdo”. NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia; o pensamento poético*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.38.

cípio, não é fácil afastar o criativo da escrita agambeniana, que, para explicar, por exemplo, o modo de aparição de uma figura na *Vita nova* de Dante, a compara ao caso da enunciação de um tema no início de uma sonata⁴⁰.

Quanto a mim mesmo, o ensaio anterior traz o modo em que, valorizando não apenas, mas, inclusive e sobretudo, o texto *O fim do pensamento*, percebo a prática de um estilo que, longe de qualquer tendência à ornamentação e à ostentação inócua dos retóricos, poderia ser chamado de “criativo”. Em sua afirmatividade, em seu exercício melopaico, fanopaico e logopaico, o pensamento se instaura na construção de uma escrita que se quer o acontecimento realizador do que está sendo pensado, apreendendo o mundo fora de si (e mesmo o seu) em um vazio suspensivo instigador que não deixa os efeitos da linguagem se fixarem em qualquer existente. Ao mesmo tempo em que elabora uma linguagem própria, tal escrita, tendo consciência de si, conhece a representação produtiva gerada, fazendo-se, a um só tempo, poética e filosófica. O vínculo de uma prosa teórica ou de uma narrativa filosófica com o modo poético também está claramente colocado por Sabrina Seldmayer, acerca de *A comunidade que vem*:

[...] numa prosa-reflexiva-narrativa-poética, próximo ao que Novalis almejou, ao que fez Baudelaire em seus pequenos poemas em prosa e imageticamente similar ao que o tradutor português João Barrento, apoiado em Henri Michaux, descreveu: uma espécie de “*Essai-Échec*, um jardim de muitos canteiros em que se semeiam ideias esperando que daí nasça alguma coisa”⁴¹.

40 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.175.

41 SEDLMAYER, Sabrina. *Recados de vida, cartas sem destinatário*. In: *O comum e a experiência da linguagem*. p.16.

O comentador canadense Eric Méchoulan chama atenção para o fato de haver “uma poesia quase surrealista na surpreendente vizinhança das referências de *Estâncias*”⁴². Esse modo inventivamente perverso, em que inúmeras referências eruditas se justapõem estranhamente como procedimento criativo do próprio livro, faz com que, entre outros, Cassiano, Beau Brummel, Platão, Durer, Baudelaire, Grandville, Jean Renart, Alexandre de Afrodisia, Cavalcanti, Arnaud de Villeneuve e Saussure habitem um mesmo lugar e as citações não valham pelas autoridades dais quais provêm, mas, constituindo o lugar da obra, por reverterem inteiramente o modo habitual de se ter na citação um texto primeiro, instaurador, e na glosa ou no comentário um texto secundário, rebocado pelo anterior. Com o texto citado, ocorre o mesmo que nas interpretações realizadas pelo filósofo: um deslizamento que, se, num instante, torna impossível decidir a diferença entre seu autor e o suposto intérprete, logo em seguida singulariza definitivamente este último, que, “em um momento feliz, sabe que é o momento de abandonar o texto que está analisando e de proceder por conta própria”⁴³. Mesmo quando cita, procedendo por conta própria, ele abandona a relação entre rebocado e rebocador, entre colorido e cinzento, e o texto citado se singulariza dentro de uma dinâmica que a torna seu. Todo leitor de Agamben já se deparou, inúmeras vezes, por exemplo, tanto com ausências de notas bibliográficas que dariam as referências do que está sendo citado quanto com citações em latim, em provençal ou em outra língua distante sem qualquer tradução que facilitasse a vida do leitor. Mesmo assim,

42 MÉCHOULAN, Éric. *Érudition et fétichisme*. In: *La littérature en puissance; autour de Giorgio Agamben*. Montreal: VLB Éditeur, 2006. p.56.

43 AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Tradução de Nilceia Valdati. In: *Revista de literatura Outra Travessia* (nº5, A exceção e o excesso; Agamben & Bataille). Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 2º semestre de 2005. p.13.

ao lermos esses e outros procedimentos, ainda que desconcertados, ainda que com o desejo de obter tais informações, piscamos um olho para o autor, com a alegria de uma íntima cumplicidade.

Com o jeito surrealista das citações, “belo como o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de cirurgia”⁴⁴, a mesa de cirurgia crítica, nos arranjos de suas descontinuidades e no elogio de um fragmentário revisado, acata o encontro fortuito de, entre outros, o melancólico, o fetichista, a Esfinge e o dandy. Além dessas figuras, ainda poderiam ser acrescentados, sem darem conta da totalidade das referências recicladas, pensadores como os Padres da Igreja, Aristóteles, Salerno, Marsílio Ficino, Hildegard von Bingen, Constantino Africano, Guilherme de Auvérnia, Girolamo Mercuriale, Lullo, Alcuíno, Haly Abbas, Vicente de Beauvais, Freud, Pseudo-Aristóteles, Sinésio, Alquero, Andréa Capellano, Romano Alberti, Marx, Rimbaud, Balzac, Kleist, Lautréamont, Jean de Meung, Gaucelm Faidit, Bernard de Ventadorn, Bertran de Born, Giacomo da Lentini, Jacopo Mostacci, Pier della Vigna, Avicena, Averrois, Guilherme de Conches, Alberto Magno, Tomás de Aquino, Jean de la Rochelle, Giacomo da Lentini, Dante, Erasístrato, Galeno, Porfírio, Jámblico, Sinésio, Ali ibn ‘Abbas al-Magiusi, Costa ben Luca, Guilherme de Saint-Thierry, Hugo de São Vítor, Isaac de Stella, Alguero de Claraval, Cecco d’Ascoli, Giordano Bruno, Bernardo Gordonio, Apuleio, Calcídio, Pselo, Agostinho, Guilherme de Saint-Thierry, Cino da Pistoia, Nietzsche, Lacan, Cézanne...

Na quarta capa, não assinada, da edição francesa de *Ideia da prosa* (teria sido escrita por Lacoue-Labarthe, um dos editores da coleção pela qual o livro foi lançado?), pode-se ler:

44 LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. In: *Obra completa*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997. p.228.

Neste livro, o pensamento que busca uma nova forma, uma nova “prosa”, serve-se dos recursos do apólogo, do aforismo, da narrativa breve, da fábula, da adivinhação e de todas estas “formas simples”, atualmente em desuso, cuja tarefa, mais do que expor teorias mais ou menos convincentes, sempre foi a de fazer uma experiência, a de dissipar o engodo, a de despertar. Neste sentido, e apenas neste sentido, o problema do pensamento é aqui um problema poético. Assim, os trinta e três pequenos tratados de filosofia que compõem o livro constituem, igualmente, idílios (no sentido etimológico de “pequena forma ou ideia”) que, em sua concisão, cerca o que em nenhum caso pode ser esquecido, pois consiste precisamente, segundo a advertência platônica, na “medida mais breve”⁴⁵.

A partir da filosofia, utilizar-se de procedimentos habitualmente tidos por poéticos ou literários, a ponto de o tratado e o idílio se misturarem, ressaltando uma possibilidade de pensamento que parte em busca da realização de uma nova forma de prosa em que é possível fazer a experiência poética do que está sendo pensado, do que não pode ser de modo algum esquecido, não é realizar uma escrita criativa em sua própria afirmatividade? Mesmo com o advérbio restritivo (“apenas neste sentido...”), exatamente pela necessidade dele, que garante a existência do/que está querendo delimitar, o texto mencionado não localiza uma autocolocação poética, quero dizer, “criativa”, neste estilo de pensamento que se apropria de diversos recursos narrativos para, “dissipando o engodo, despertar” o leitor?

45 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Traduit de l’italien par Gérard Massé. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1998.

No desmerecimento do “criativo”, estaria Agamben recebendo influxos de passagens do livro que, no mesmo prefácio, brilha como o único que, no século XX, “mereça, nesse sentido, o nome de crítico”⁴⁶, a saber, *A origem do drama trágico alemão?* Nele, Walter Benjamin escreve que “o único estilo de escrita adequado à investigação filosófica é a sobriedade prosaica”⁴⁷, que não tenta amestrar o leitor pelo imperativo doutrinário e não tem o desejo de arrastá-lo ao entusiasmo, mas apenas fazê-lo se deter em estações reflexivas geradas por uma prosa que se estabeleça enquanto representação de ideias. Se, pelo menos, explicitamente, desde Platão, a poesia se caracteriza pelo entusiasmo que faz com que poeta e ouvinte compartilhem da mesma experiência de um fora de si poético, e se, mesmo bem antes de Platão, a própria língua grega, assim como a portuguesa, faz ver que o termo *encanto* (epaoidé) é oriundo de *canto* (aoidé), Benjamin, em suas páginas de pós-doutoramento, assinala o caminho de uma prosa sóbria, avaliada como não entusiástica nem encantatória e, portanto, como não poética, mas sim filosófica. O que talvez leve Agamben (de quem a possibilidade de um estilo doutrinário estaria obviamente descartada) a outro estilo desse sóbrio e não poético – desta “forma autenticamente prosaica”⁴⁸ – é que, nele, na prosa teórica que se coloca na encruzi-

46 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p. 10.

47 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. p. 15. O vínculo deste livro com o pensamento agambeniano é muito maior do que essa pequena indicação que aqui aponto, e, mesmo no que tange à negatividade, um forte ponto de encontro entre ambos poderia partir da relação benjaminiana entre significação e morte através da alegoria, ou seja, como afirmado na página 212, da compreensão de que “os espectros, como as alegorias com significados profundos, são aparições que vêm do reino do luto” (nas páginas 180 e 181, pode-se ler: “Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça”).

48 Id. Ibid. p.15.

lhada entre poesia e filosofia, não há um afastamento do entusiasmo ou do êxtase nem a escolha de uma alternativa entre eles e a racionalidade ou a consciência, entre o divino e o humano, entre a ebriedade ou a exuberância e a sobriedade... No lugar de exclusivo, o prosaico filosófico do italiano vem imiscuído no poético.

No que concerne à encruzilhada do elogio do entusiasmo com o da criação (e, assim talvez, com o “criativo”), muitas passagens podem ser incansavelmente trazidas. Em *Infância e história*, cronologicamente próximo a *Estâncias*, a origem da linguagem se situa em um “ponto de fratura da oposição contínua de diacrônico e sincrônico, histórico e estrutural, no qual se possa captar, como um *Urfaktum* ou um *arqueivento*, a unidade-diferença de invenção e dom, humano e não-humano, palavra e infância”⁴⁹. Este acontecimento originário possibilita uma linguagem intermediária em que uma tática do conceito não exclua o êxtase, o entusiasmo e suas derivações no corpo da escrita. Criando uma imagem abaladora para afirmar que dizer poeticamente é, “como se diz de um boxeador, trabalhar a linguagem no corpo”⁵⁰, Asselin salienta que

A dialética do conceito e do êxtase visa produzir uma suspensão do pensamento temático e tético, filosófico, que se volta para si mesmo a fim de, sob sua transitividade predicativa, surpreender o *élan* secreto que está em sua origem. O que se trata aqui de pensar sob o nome de uma palavra extática coincide com este movimento de reconversão da palavra filosófica para o sítio poético de seu surgimento⁵¹.

49 AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. p.61.

50 ASSELIN, Guillaume. *La parole extatique*. In: *La littérature en puissance; autour de Giorgio Agamben*. p.99.

51 Id. Ibid. p.95.

Longe de qualquer tipo de instrumentalização, a linguagem que realiza o extático do conceito e a conceitualização do extático não se realiza como um meio em direção a um fim, mas, se é meio, para usar uma expressão cara ao autor, poder-se-ia dizer ser um “meio sem fim”, ou seja, uma experiência de si mesma enquanto o ter lugar da linguagem. Como a poesia é o constante retorno da linguagem ao lugar de seu surgimento, a crítica, como a possibilidade do encontro entre filosofia e poesia no acontecimento originário da unidade-diferença de invenção e dom, humano e não-humano, trabalhando o corpo da linguagem, mesmo quando em prosa, há de se colocar como tarefa o regresso ininterrupto da linguagem à sua ambiência de nascimento, para, desde aí, abrir, incansavelmente, repetindo-o, seu ter lugar.

Não pode ser esquecido tampouco o bellissimo *Genius*, do livro *Profanações*, a cujo deus homônimo todos os seres humanos são confiados na hora em que são gerados. Em sua abertura, está escrito: “A etimologia é transparente, e ainda é visível na língua italiana na aproximação entre *genio* [gênio] e *generare* [gerar]”⁵². Sendo o deus a manifestação da fecundidade que gera e perpetua vida, levando-nos a um abandono necessário – chamado de felicidade – a este impulso gerador, como recusar, em termos agambenianos, o “criativo” ou, benjaminianamente falando, o entusiástico, mesmo no que diz respeito ao estilo? O mesmo texto assinala uma saída:

Qual é, então, para Eu, o melhor modo de testemunhar Genius? Suponhamos que Eu queira escrever. Escrever não esta ou aquela obra, mas simplesmente escrever. Tal desejo significa: Eu sinto que Genius exis-

52 AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. p.15.

te em algum lugar, que há em mim uma potência impessoal que impele a escrever. Mas a última coisa de que Genius necessita é de uma obra, ele que nunca pegou em alguma caneta (e menos ainda em computador). Escrevemos para nos tornar impessoais, para nos tornarmos geniais, e, contudo, escrevendo, identificamo-nos como autores desta ou daquela obra, distanciamo-nos de Genius, que nunca pode ter a forma de um Eu, e menos ainda a de um autor. Toda tentativa de Eu, do elemento pessoal, de se apropriar de Genius, de obrigá-lo a assinar seu nome, está necessariamente destinada a fracassar. Nascem daí a pertinência e o sucesso de operações irônicas como aquelas das vanguardas, nas quais a presença de Genius é testemunhada descriando, destruindo sua obra. Se, porém, só uma obra revogada e desfeita pudesse ser digna de Genius, se o artista realmente genial é sem obra, o Eu-Duchamp nunca poderá coincidir com Genius e, na admiração geral, vai pelo mundo afora como a prova melancólica da própria inexistência, como o portador famigerado da própria improdutividade.⁵³

Genius não está ligado ao resultado da criação, à obra associada ao que em nós há de pessoal, ao que, em nós, nos identifica enquanto autores. Confundindo-se inteiramente com a potência impessoal da criação, com o ímpeto do escrever que atravessa quem escreve em seu gesto, que corta quem cria num entusiasmo, o deus latino é absolutamente irreduzível ao individual. Em Agamben, “o que podemos alcançar por nossos méritos e esforço não pode nos tornar realmente felizes”; pelo fato de o sujeito da felicidade não ser

53 Id. Ibid. p.18.

um sujeito nem trazer em si a configuração de uma consciência, as crianças – como os artistas – sabem que, para serem felizes, precisam do apoio do “gênio da garrafa”⁵⁴. A negação do criativo não se dá pela da potência criadora; ela ocorre, antes, pela presença do negativo no próprio cerne do criativo. Um dos modos encontrados pelos artistas de vanguarda para uma tentativa de maior permanência no regaço de Genius foi pela “descrição” irônica, pela destruição da obra que permite pensar a pura potência nela mesma.

Não apenas nas vanguardas (Duchamp, com sua *fonte*, os *ready made* e os *reciprocal ready makes*, e Cage, com sua música 4’33”, por exemplo) podem ser percebidas manifestações de “descrições”. Em 1937, no discurso proferido em agradecimento ao prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras ao livro de poemas *Magma*, Guimarães Rosa disse que o artista tem por clima o incontentamento de quem não pode descansar, pois, faltando-lhe “o repouso do sétimo dia, não tem o direito de se voltar para o já-feito, ainda que mais nada tenha por fazer”. Logo em seguida, acrescenta que: “Obra escrita – obra já lida – obra repudiada”⁵⁵. Repudiada porque o artista é aquele que preserva constantemente o ponto de origem da obra criada, retornando incessantemente a ele. Em algum lugar, o escritor egípcio Edmond Jabès escreveu que, a cada vez que tiramos um livro da estante para ler, outro livro, desse mesmo livro, permanece lá, para sempre invisível, para sempre ilegível. Com as páginas escritas e legíveis, a tarefa do escritor é escrever tal livro invisível e ilegível, escrever a ideia do livro, bem como a do leitor é saber ler, no livro lido, o ilegível que o constitui, a ideia que o plenifica, mantendo-o inapropriável. Apesar de o escritor escrever tal livro, ele não

54 Ibid. p.23.

55 ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1997. p.8 e 9.

tem como pressentir as infinitas possibilidades que pululam em sua potência, que permanece aberta a sempre mais uma possibilidade, mais uma, mais uma... Concebido desde a perspectiva do criador, que produz uma intensificação dos valores vitais, o processo artístico destrói a obra em nome de um constante por vir, ou seja, em nome da estadia na pura potência da criação, que, ideia que é, pode até nem se atualizar.

Em um texto escrito muitos anos após a publicação de “Infância e história” para introduzir o livro nas edições seguintes, Agamben oferece o que pode servir de exemplo para a requisição de sua publicação precedente de que, para ganhar a rara qualificação de crítica, uma obra tem de incluir “em si mesma a própria negação e cujo conteúdo essencial fosse assim exatamente aquilo que nela não se encontrava”⁵⁶. Como uma obra pode negar-se a si mesma e possuir um conteúdo essencial que nela não se encontra? Uma obra que se autodestrói, um livro que se nadifica, um conteúdo cuja essência se exclui da obra, uma obra que, de alguma maneira, explicita sua “descrição”? Uma obra que revela sua própria inoperância? Um produto que mostra sua improdutividade? Uma construção que se desconstrói? Uma obra cuja potência se confunde com uma impotência, cuja atividade se mistura à inatividade? Como uma vez disse Deleuze, “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria viva. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento”⁵⁷. Na escrita, a crítica, tal qual Agamben a pensa, se abre para o negativo, incorporando-o; ou, nele, colocando-se do lado do informe e do inacabamento, ela se desincorpora, recomeçando, como a arte, a cada instante.

56 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.9.

57 DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p.11.

No texto *Experimentum linguae*, do livro *Infância e história*, está colocado que toda obra escrita é um prólogo, uma introdução, um prelúdio, um suplemento, um acréscimo, um esboço, um sumário de uma obra jamais escrita, de uma obra ausente que se mantém enquanto tal. Fragmento do perdido ou do inexistente, o texto existente se posiciona como modo de lembrança de uma obra ilegível que não se encontra disponível por outro modo que o de sua ausência, ainda que seja exatamente tal ausência que dê o sentido do que se dispõe enquanto legível. Mesmo com um título e fragmentos que remetem ao livro presente ao estabelecer um vínculo com ele, esta obra impossível resguarda uma obstinação por permanecer não escrita. Se os livros possíveis em determinado período da vida do filósofo foram *Infância e história* e *A linguagem e a morte*, eles são “máscaras mortuárias” a revelar o reino de outra obra, ausente, impossível, *La voce umana* ou *Ética, ovvero della voce*, que, de sua ambiência negativa, incorpora-se no livro escrito enquanto uma zona de “descrição”. O mesmo movimento paradigmático se encontra no livro seguinte a este, *A linguagem e a morte*, quando, na *Nota do autor* que o abre, esclarece que as ideias expostas no livro fazem parte de um seminário realizado sobre o lugar da negatividade, mas que “restituir por escrito o que foi dito no decurso de uma longa *sinousia* [união, coexistência, convivência, proximidade...] com a ‘própria coisa’ não é, em verdade, possível”⁵⁸. O seminário é, assim, o objeto perdido, ao qual, em sua falta, a obra, trazendo em si sua inoperância, se remete.

A ressalva agambeniana ao “criativo” oferece uma vigora alternativa à compreensão de uma tradição filosófica que

58 AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.5.

entende na criação a passagem do não-ser ao ser, do informe à forma, da potência ao ato, do velado ao desvelado, considerando a obra, quando criada, como pronta, acabada, esgotada. A posição habitual lê, na obra acabada, a finitude legível que está diante de seus olhos ou sensações, confundindo a obra com o que dela aparece. Em uma nota escrita para a segunda edição italiana de *Estâncias*, de 1993, dezesseis anos após a primeira, incorporada às atuais edições internacionais, Agamben parte para outro caminho ao afirmar que toda obra resguarda em seu cerne um “ato de descrição, no qual o que foi e o que não foi acabam restituídos à sua unidade originária na mente de Deus, e o que podia não ser e foi se dissipa no que podia ser e não foi”⁵⁹. Levando a inoperância para a obra, o inacabado para o acabado, e criando uma zona de indiferença que transforma o real em possível e este naquele, pode ser dito que, para Agamben, a descrição é afim à memória: um acontecimento (enquanto a memória é chamada de “um órgão”) de “modalização do real”⁶⁰. Nesse mesmo ensaio de 1995, o pensador italiano retoma o conceito:

Não se deve considerar o trabalho do artista unicamente em termos de criação: pelo contrário, no fundo de cada ato de criação há um ato de descrição. Deleuze disse um dia, acerca do cinema, que cada ato de criação é sempre um ato de resistência [*O Ato de Criação*]. Mas o que significa resistir? É antes de mais nada ter a

59 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.252.

60 AGAMBEN, Giorgio. O cinema de Guy Debord; imagem e memória. Texto acessado no sítio eletrônico “Blog Intermídias”, <http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, no dia 18 de fevereiro de 2008. Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image e mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998 (p.65-76). (Collection Arts & Esthétique).

força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento define-se antes de tudo pela capacidade de descrever o real.⁶¹

Colocando em questão o próprio estatuto da obra pelo ato da “descriação”, ou seja, privilegiando a unidade originária entre o que veio à tona na obra e o campo de todas as suas infinitas possibilidades constitutivas que nela não apareceram, ou seja, transformando a interrogação da obra enquanto tal em outra indagação que se perguntaria pela relação entre o que foi feito e o que se poderia fazer, o italiano vincula a arte ao retorno à sua pura potência, à “ideia” ou à “vida” da obra que, a cada momento, restitui a si, enquanto um ser negativo⁶², a sua atualização “criativa” em constante movimento descritivo. No caminho da obra à sua vitalidade, o “criativo” atualizado permanece em completa suspensão. Se, como dito, a tradição fazia com que a criação fosse compreendida enquanto a passagem do não-ser ao ser, do informe à forma, da potência ao ato, do velado ao desvelado, considerando a obra como pronta, acabada, esgotada, o filósofo afirmaria que a obra de arte oferece no ser a afluência do não ser, na forma a afluência do informe, no ato a afluência da potência, no desvelado a afluência do velado, fazendo com que, no retorno constante ao de onde veio, ela seja sempre, inconclusiva, inacabável, inesgotável...

Algumas perguntas lançadas em um texto de grande importância mostram o caminho agambeniano:

61 Id. Ibid.

62 “[...] este ser negativo, que é o que não é e não é o que é”. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. p.19.

Como pode, de fato, uma potência passar ao ato, se toda potência já é sempre potência de não passar ao ato? E como podemos pensar o ato da potência-de-não? O ato da potência de tocar piano é certamente, para o pianista, a execução de um trecho no piano; mas qual será, para ele, o ato da sua potência de não tocar? E o que acontece com essa potência de não tocar no momento em que ele começa a tocar? Assim, o ato da potência de pensar será pensar este ou aquele pensamento; mas como pensar o ato da potência de não-pensar? Será que as duas potências são tão assimétricas e heterogêneas que essas perguntas simplesmente não têm sentido?⁶³

Para mostrar essa figura da potência que se oferece no ato resguardando-se nele enquanto potência, o italiano afirmará, a partir de Aristóteles e Heidegger, que “a passagem ao ato não anula nem exaure a potência, mas esta se conserva no ato como tal e marcadamente na sua forma eminente de potência de não”⁶⁴. Chegar, cada vez mais, à pura potência é a tarefa da arte e da filosofia, a tarefa da crítica, que, contrariamente a uma escrita demonstrativa fechada, resguarda em si uma dimensão experimental.

Ao chamar atenção para a passagem que, no prefácio a *Estâncias*, afirma que “certamente é indício da decadência dessa tradição de pensamento o fato de haver hoje, entre aqueles que nela mais ou menos conscientemente buscam autorização, muitos que reivindicam o caráter ‘criativo’ da crítica, precisamente quando há tempo a arte já renunciou a toda

63 AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento*. In: *Revista do departamento de psicologia - UFFV*. 18. N. 1. Jan/Jun 2006. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. p.23-24.

64 Id. Ibid. p.26.

pretensão de criatividade”⁶⁵, estou querendo evitar a má-compreensão que poderia haver caso se entendesse aí uma recusa, que não se sustentaria na própria obra em questão, a um pensamento simultaneamente filosófico e poético (ou literário) com os procedimentos de uma escrita inventiva por ele requisitados. No lugar de a minimização do “criativo” se dar em função dos procedimentos de uma escrita que, em sua afirmatividade, incorpora o poético-literário ao filosófico, ela existe como uma tática de fortalecimento da negatividade, que, historicamente, diz respeito ao mais intrínseco da relação entre estética, crítica, filosofia, literatura e arte.

Em Agamben, o inventivo, o “criativo”, está todo entregue à dificuldade virtuosa de pensar e escrever o negativo, pois isto é de maior importância para ser pensado e escrito. No elogio incondicional ao negativo ou no privilégio do “descriativo” que garante na obra sua pura abertura como o primordial da arte, se dá, finalmente, a tão ambicionada realização de uma destruição da estética como pleiteada desde seu livro inicial. Sem a requisição do negativo, nenhum “criativo” se justificaria. Isto não significa, entretanto, recusar o criativo, mas, para uma intensidade ainda maior, submetê-lo ao negativo ou flagrar em seu cerne a operação intensiva do “ato descriativo”. Nada mais afastado do escritor filosófico italiano do que se lançar em defesa de uma pobreza da linguagem, de signos minguados, de estilos franzinos, de palavras subnutridas; seu elogio é de uma linguagem em sua afirmação cujo valor se manifesta na conservação do negativo enquanto negativo, de uma sintaxe que assume em si a conservação do inapreensível enquanto inapreensível. O limite da linguagem não se coloca fora dela, numa zona fronteira estabelecida por aquilo que não pode, de maneira alguma, ser dito, mas, inerente a ela

65 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.10.

mesma, põe-se em seu interior. A tarefa de Agamben, tal como exposta aqui, é criar a indiscernibilidade entre poesia e filosofia, de modo que uma remeta à outra as tornando ainda mais intensificadas e conseguindo a reunificação da palavra ocidental fraturada em um pensamento absorvente do negativo, ou seja, crítico. Partindo da “prosa teórica”, chego a este pensamento que se instaura no *topos outopos* [no lugar utópico] da linguagem da irreabilidade, da experiência da linguagem sem verdade, da linguagem de diferimento e exclusão ou da linguagem de divisão e descolamento.

Se, então, no elogio incondicional do negativo aberto pelo ter lugar da linguagem, for descoberto que também as novas maneiras oriundas deste pensamento se revelam literalmente vazias, se, então, finalmente, for aprendido que também elas são literalmente feitas de nada, se, então, finalmente, apenas o negativo que as constitui se torna apropriável, se for apenas a esse nada, a esse vazio, a este negativo, que, com todo esforço, se ganha acesso, se, então, finalmente, for revelado que são o negativo, o vazio e o nada o gozo e a alegria da crítica, se, então, finalmente, obter-se a apreensão de que a linguagem, com suas imagens, ritmos e conceitos, dança sobre o abismo, se, então, isto, que para muitos pode ser uma derrocada ou uma decepção, acontecer, estar-se-á, finalmente, pronto a fazer a experiência do que Kaváfis conseguiu dizer num dos mais belos poemas do século XX: “Uma bela viagem deu-te Ítaca. / Sem ela não te ponhas a caminho. / Mais do que isso não lhe cumpre dar-te. // Ítaca não te iludiu, se a achas pobre. / Tu te tornaste sábio, um homem de experiência, / e agora sabes o que significam Ítacas”⁶⁶.

66 KAVÁFIS, Konstantinos. *Poemas*. Tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p.119. s/d. O poema se intitula *Ítaca*: “Se partires um dia rumo a Ítaca, / faz votos

de que o caminho seja longo, / repleto de aventuras, repleto de saber. / Nem os Lestrigões nem os Ciclopes / nem o colérico Posídon te intimidem; / eles no teu caminho jamais encontrarás / se altivo for teu pensamento, se sutil / emoção teu corpo e teu espírito tocar. / Nem Lestrigões nem os Ciclopes / nem o bravo Posídon hás de ver, / se tu mesmo não o levares dentro da alma, / se tua alma não os puser diante de ti. // Faz votos de que o caminho seja longo. / Numerosas serão as manhãs de verão / nas quais, com que prazer, com que alegria, / tu hás de entrar pela primeira vez um porto / para correr as lojas dos fenícios / e belas mercancias adquirir: / madrepérolas, corais, âmbar, ébanos, / e perfumes sensuais de toda espécie, / quando houver, de aromas deleitosos. / A muitas cidades do Egito peregrina / para aprender, para aprender dos doutos. // Tem todo o tempo Ítaca na mente. / Estás predestinado a ali chegar. / Mas não apresses a viagem nunca. / Melhor muitos anos levares de jornada / e fundeares na ilha, velho enfim, / rico de quanto ganhaste no caminho, / sem esperar riquezas que Ítaca te desse. / Uma bela viagem deu-te Ítaca. / Sem ela não te ponhas a caminho. / Mais do que isso, não lhe cumpre dar-te. // Ítaca não te iludiu, se a achas pobre. / Tu te tornaste sábio, um homem de experiência, / e agora sabes o que significam Ítacas”.

3.

Por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o verso nem a prosa possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. Talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia interviesse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia interviesse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia seria a verdadeira palavra humana.

GIORGIO AGAMBEN

Realizando uma abordagem diretamente a partir do poema, o pensamento de Giorgio Agamben consegue iluminar, como poucos, aspectos da inteligência material poemática inerentes à dinâmica rítmico-semântico-sintática, tal qual um dia, entre nós, foi requisitado, entre outros, por Haroldo de Campos, Augusto de Campos (ambos vindos na esteira de Ezra Pound) e, mais recentemente, Roberto Corrêa dos Santos, que escreveu:

[1. Investimentos teóricos sobre o poema, apesar da longevidade desse objeto, não chegam a formar corpus relevante. 2. Predominaram estudos sobre os processos de composição técnica e retórica, exames pautados em modelos clássicos relativos ao gênero e seus constituintes. 3. Investigações diversas visaram a circunscrever certo número de caracteres, por modos humanistas e abrangentes, do fenômeno entendido por lírico, em diferença àqueles formadores dos também homogeneizados épico e dramático. 4. Bem pouco restou para o esboço da possível corporeidade de uma,

diga-se assim, teoria do poema. 5. As mais valiosas propostas situam-se ainda no âmbito do chamado formalismo russo. 6. Nesse ambiente epistêmico traçam-se parte das melhores proposições reflexivas, bem como das melhores análises, ultrapassando-se aspectos consabidos. 7. Pesquisas quanto à inteligência do poema em seu caráter rítmico-semântico-sintático e dedicadas à sua estratégia de leitura tornaram-se exceções. 8. Movimento científico de igual porte vem a ser repostos nos anos 60 por meio do empenho da semiologia e da semântica estrutural. 9. Conhecer o poema descreve-se como uma vontade de levantar-se e a tombar de tempos em tempos por razões relacionadas ao resistente modo-de-existir disso a chamar-se poema. 10. Por sua singular (im)permeabilidade ao factum e por sua condição de manter-se firme historicamente em sua radicalizante insistência formal e temática, suas modificações mantêm-se quase imperceptíveis. 11. Os hábitos fixados para quem dele se aproxime acarretam processos receptivos duros.¹

Efetivar, portanto, um investimento teórico a partir do poema, que, diminuindo sua aspereza, flagre, potencializando-os, alguns atos pensantes a regê-lo em sua materialidade através de procedimentos que a organizam, é uma tarefa considerável para que possamos fruir as intensidades poéticas, evidenciando-as, quando possível, como uma dinâmica do poema que, ela mesma pensada, dá o que pensar.

1 SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Poema – proposições medicinais*. In: *Terceira margem; poesia brasileira e seus entornos interventivos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, número 11, 2004. p.11.

Como dito no primeiro ensaio, a partir do século XIX, uma das maiores dificuldades da teoria literária é conseguir estabelecer uma diferença entre poema e prosa, já que, em um movimento de mão dupla, tanto o primeiro incorporou a segunda, como esta, aquele, misturando-se. Em muitos casos, através da radicalização do uso das imagens, dos ritmos, dos metros, das invenções sintáticas, das significações ou daquilo que Pound chamou de “melopeia”, “fanopeia” e “logopeia”, ambos já assimilaram uma “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível”², conseguindo uma maior condensação da forma verbal, como requer, para o poeta americano, as exigências da poesia.

*Transertões*³, um curioso ensaio de Augusto de Campos, oferece amostras sensíveis neste sentido. Nele, a preocupação não é negar o caráter da prosa euclídiana em nome do poético ali presente, mas demonstrar como estruturas poéticas demarcam a diferença de uma prosa que incorpora diversos aspectos historicamente considerados poéticos, ajudando a criar a força desta escrita então híbrida em todos os aspectos. O poeta-crítico destaca a presença maciça do controle do ritmo pela artesanía métrica do verso embutido na prosa, exemplificando-a com centenas de frases metrificadas (pelo menos 500 decassílabos significativos, com predominância dos sáficos e heroicos, acrescidos de mais de 200 dodecassílabos, dentre os quais muitos alexandrinos, como, por exemplo, “estrídulo tropel de cascos sobre pedras”, e versos livres) e padrões heterométricos que se irmanam a um completo domínio sonoro do encadeamento das palavras na frase.

2 POUND, Ezra. *How to read*. In: *Literary essays of Ezra Pound*. New York: New Directions Book. s/d. p.23. 9ª edição.

3 CAMPOS, Augusto. *Transertões*. IN: *Os sertões dos Campos – duas vezes Euclides*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. p.11-50.

Fora isso, acentua diversas passagens com densas aliterações, sibilacões, paranomásias, onomatopeias e figuras de linguagem como metáforas, metonímias e antíteses. Se uma prosa como, dentre outras, a de Euclides, absorve elementos poéticos, criando uma indiscernibilidade entre os gêneros, e se os poetas inventaram tanto o verso livre quanto o poema em prosa e o em constelação, como estabelecer a diferença entre poema e prosa? Essa pergunta não vela, obviamente, um desejo de refluxo que afaste o poema da escrita de ficção, ensaística ou outra prosaica de modo geral, mas expõe a tentativa de conquista de mais um elemento de compreensão da escrita, que nos leve a uma ampliação das possibilidades da própria escrita, da leitura e do pensamento.

Visando prolongar uma reflexão que passa por Everardo, o Alemão, Niccolo Tibino, Brunetto Latini e Dante, chegando à frase de Valéry apropriada por Jakobson, que diz ser o poema “a hesitação prolongada entre o som e o sentido”, os conceitos utilizados por Agamben para determinar o *enjambement* e a cesura como as únicas possibilidades de distinção entre o verso e a prosa estão em inteira consonância com seus arquesemas gerais. Nos quatro textos que definem “institutos poéticos” decisivos⁴, todos ligados a limites e terminações, como o *enjambement*, a *versura*, o fim do poema, a cesura e a rima, tais termos são: hesitação, não-coincidência, deslo-

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. IN: *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. p.21-24. *Idée de la césure*. IN: *Idée de la prose*. p.25-27. *The end of the poem*. IN: *The end of the poem*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Califórnia: Stanford University Press, 1996. p.109-115. Este texto, *O fim do poema*, foi traduzido para o português por Sérgio Alcides e publicado na revista Cacto, número 1, em agosto de 2002, p.42-149. E *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Texto acessado no sítio eletrônico “Blog Intermédias”, <http://www.intermedias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>, no dia 18 de fevereiro de 2008. Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image e mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998 (p.65-76). (Collection Arts & Esthétique).

camento, cisma, disjunção, antagonismo, oposição, contraste, não correspondência, desacordo, descolamento, divergência, tensão, pausa, intervalo, parada, interrupção. Aproveitando o que escreveu Sophia de Mello Breyner Andresen, os “institutos poéticos” buscam mostrar que “há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema”⁵.

A posição tomada pelo italiano não pode aceitar, como elemento primordial para o pensamento do poema – e, conseqüentemente, do próprio pensamento –, uma compreensão habitual para a qual, no *enjambement*, quando a pausa fônica que estaria ao fim de um verso passa a estar no seguinte, ou seja, quando o verso anterior, adentrando o próximo, ganha uma elasticidade que o estende para além de sua pausa métrica, esta “se torna a rigor inoperante e até inexistente se não está assinalada pela rima”⁶. Nesse caso, há a crença de que, sem a rima, a continuação fônica que estabelece o *enjambement* elimina e neutraliza a pausa métrica em nome da unidade do ritmo – em nome, poderia ser dito, do alongamento de um verso até a depressão da voz no interior do subsequente, fazendo com que a exclusão da pausa final prevista confunda o verso com a prosa em um “ponto de coincidência” ou em uma “bodas mística do som e do sentido”⁷. O *enjambement*, então, estaria a serviço da penetração da prosa no poema. Não que isto não seja passível de ocorrer nem que não seja até mesmo predominante em nosso tempo, mas a possibilidade agambeniana nos revela, com uma acurácia muito maior, o ponto de força que singulariza tal instituto como a diferença do poético: a hesitação e os termos afins

⁵ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Seleção de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.156.

⁶ MARTINS, Hécio. *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2005.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p.146.

não podem acatar a resolução da unicidade prosaica, mas, sim, manter os traços tensivos pelos quais, com o abismo do silencioso burburinho do *enjambement*, ritmo e sentido, ou verso e sintaxe, entram em um antagonismo essencial a favor do mostrar-se do poema em sua diferença.

O entendimento do verso provém de seu habitar, pelo menos virtualmente, em um cisma, de seu morar, ainda que virtual, em uma incongruência. Para Agamben, o discurso eminentemente prosaico é o que em hipótese alguma acata tal possibilidade do *enjambement*, enquanto poético é o que, pelo menos potencialmente, reside neste traço distintivo. Visto, ao lado da cesura, como a única garantia de uma diferença entre o verso e a prosa, o *enjambement* é formulado como a disjunção entre o limite métrico e o sintático, como um íntimo desacordo entre o ritmo sonoro e o sentido, como a oposição entre a segmentação métrica e a semântica, como o contraste entre a série semiótica e a série semântica. Uma simultaneidade das duas segmentações em desencaixe, das duas séries em derrapagem desigual, das duas intensidades em curto-circuito, dos dois tônus em cisalhamento, dos dois fluxos em movimentações tortuosas compõe as linhas de fuga do poema.

O *enjambement* leva o fim do verso a governar a linha, a gerir o sulco pelo qual o poema semeia sua beleza e pensamento desde seu princípio, provindo, daí, sua importância decisiva. Tornando-se seu núcleo constitutivo e ponto nevrálgico, o *enjambement* é o acontecimento que faz o verso nascer enquanto a singularidade que é. O verso só se torna o que é em seu fim, quando, na interrupção, ganha seu distintivo. No fim do verso, flagra-se um tempo de parada sonora e um lugar de interrupção plástica que podem condizer ou não com uma cessação sintática da oração, que é passível de con-

tinuar. Por exemplo, o poema *Introdução à Arte das Montanhas*, de Leonardo Fróes:

Um animal passeia nas montanhas.
Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego
mas não desiste de chegar ao ponto mais alto.
De tanto andar fazendo esforço se torna
um organismo em movimento reagindo a passadas,
e só. Não sente fome nem saudade nem sede,
confia apenas nos instintos que o destino conduz.
Puxado sempre para cima, o animal é um ímã,
numa escala de formiga, que as montanhas atraem.
Conhece alguma liberdade, quando chega ao cume.
Sente-se disperso entre as nuvens,
acha que reconheceu seus limites. Mas não sabe,
ainda, que agora tem de aprender a descer.⁸

O poema começa (e se realiza quase todo ele) com um verso sem *enjambement*, já que nele o limite métrico e o sintático coincidem plenamente, ou seja, o sentido que nele começa e continua a ser esboçado finda ao término do verso, suas interrupções sonora e plástica combinam com a cessação sintática:

Um animal passeia nas montanhas.

Ao fim do verso, tem-se a totalidade do que ele está dizendo desde seu princípio; a pontuação lhe dá um limite, fazendo com que nenhum sentido reste para além dele. Coincidindo, tanto a série semiótica quanto a segmentação semântica são

⁸ FRÓES, Leonardo. *Vertigens; obra reunida (1968-1998)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p.243.

simultaneamente interrompidas. Todas as possibilidades de sentido inauguradas pelo começo do verso e continuadas pela linha estão presentes em "Um animal passeia nas montanhas". Claro que várias indeterminações de sentido permanecem nele (que animal é esse, que tipo de passeio é esse, que montanha é essa, o que vai acontecer a esse animal que passeia nas montanhas, como ele passeia...?), mas todas elas moram dentro do limite do verso, como potências dele. O *enjambement* está presente em um grau zero, como possibilidade ("Um animal passeia/ nas montanhas" ou "Um animal/ passeia nas montanhas", para dar dois exemplos) que o poeta preferiu não cumprir.

Com o verso seguinte, não havendo nenhuma pontuação explícita, ocorre um fenômeno diferente:

Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego

Enquanto verso, apesar de não ter pontuação final, ele foi concluído; sua pausa final coincide com a possibilidade de encerramento da estrutura sintática que, confirmando-se, afasta o *enjambement*. Se, ao fim do verso, a totalidade da frase não foi concluída, é possível que, ao menos, uma oração então se finalize, o que será comprovado pela conjunção adversativa com que se inicia o verso vindouro, excluindo o *enjambement*. O segundo verso possui, então, duas orações: "[um animal] arranha a cara nos espinhos do mato"; e "[um animal] perde o fôlego". Carecendo de novas informações que virão ao longo do poema, a súbita parada indica que pelo menos dois sentidos das duas orações foram ofertados em sua totalidade. Nesse momento, sabe-se que um animal anda na montanha e que seu caminhar é árduo, requer muito do caminhante, levando seu corpo a extremos. Seu rosto é ma-

chucado pela atividade, seu pulmão está no limite de seu trabalho. Pelo esforço, intuímos que ele deve estar passeando montanha acima, mas, até agora, isso permanece indeterminado, não é assegurado. Ao fim do segundo verso, não é garantido tampouco o que ocorrerá com todo esse esforço: entre muitas outras coisas, não sabemos se ele continuará seu passeio ou se, dado o esforço demandado, renunciará a ele.

Um animal passeia nas montanhas.

Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego
mas não desiste de chegar ao ponto mais alto.

Algumas repostas são, então, oferecidas: um animal está subindo a montanha; ele é persistente; se não mudar de ideia, apesar do esforço, continuará até o ponto mais alto, ao suposto extremo de seu esforço... Há um acirramento de uma tensão entre a dor ou o cansaço do animal e sua perseverança.

Este mesmo estímulo ocorre nos dois versos seguintes, de modo ainda mais concentrado, já que a pausa demarca a existência do *enjambement*:

De tanto andar fazendo esforço se torna
um organismo em movimento reagindo a passadas,

A súbita parada do verso indica que algum sentido do sintagma foi ofertado, mas não em sua completude. Ele precisa continuar, necessita buscar seu complemento no verso seguinte. Acaba o fôlego da linha versejadora, não o do sentido do sintagma, que, não decaindo, segue a plenos pulmões. A oração precisa continuar. Mas ela pausa. Ainda que parcialmente estabelecido (o tornar-se do animal), algo do sentido

se mantém suspenso (o em que ele se transforma). Com a interrupção do verso, é necessário que ele retorne ao começo da margem esquerda em uma nova possibilidade, ao começo de outro verso, à repetição de sua diferença, para ter seu sentido complementado. A retomada insistente do andar e do esforço leva o animal a uma transformação. O *enjambement* instaura uma interrupção entre o fato de ele se modificar e o em que ele se altera. Não se trata apenas de ter de chegar logo ao em que ele se transforma, mas de enfatizar o ato da transformação, o tornar-se. O animal se transforma. E, em uma possibilidade de leitura, isso basta. Se o que ele se torna é de grande importância, mais relevante ainda é o puro tornar-se, já que, com ele, o poema findará.

Uma nova exigência de transformação indica que o poema começou e acabará no meio de um acontecimento, pois nem o começo nem o fim interessam ao poema do tornar-se. O tornar-se é sempre um meio e é a esse meio que o poema nos quer levar, introduzindo-nos nessa arte intermediária, a das montanhas. Apesar de interrompido, o último verso escrito se lança a um futuro oculto que permanece no campo potencial do poema enquanto a aprendizagem que ainda falta ao animal indefinido, induzindo-nos a imaginá-la, sem que possamos, entretanto, finalizá-la. A aprendizagem – que falta – sustenta a própria falta, insuperável, na estrutura aberta do poema em seu fim. Começando com um indefinido [*um animal – grifo meu*], assim, indefinidamente, ele (aparentemente) termina, sem fim, na latência da nova aprendizagem que tal animal ainda terá de fazer. O poema não tem fim, não chega a um limite em que tudo nele estanca. A sonoridade de seu último verso para, mas seus sentidos saltam no branco vazio de um futuro anunciado, em direção a um campo de possibilidades que permanece insistente aberto à ideia do poema. Em re-

lação ao sentido, em *Introdução à Arte das Montanhas* ocorre o que Agamben diz acerca da estrutura do fim do poema:

Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poético.⁹

Já que o que interessou não foi fazer uma leitura do poema, mas dar simplesmente uma primeira indicação do funcionamento do *enjambement*, é hora de retornar à compreensão de Agamben, que, para determiná-lo como o distintivo do verso e da poesia, traz à tona outro conceito, *versura*. Em latim, como *versus*, o termo *versura* tem sua origem na agricultura. Demarcando o lugar e o momento exatos em que, entre um sulco e outro, entre uma linha e outra da plantação, suspendendo temporariamente a relha para, em seguida, no início do novo sulco, devolvê-la à terra, o arado faz meia-volta ao fim do *verso* recém-aberto, enquanto se prepara para, no retorno que o caracteriza, se lançar ao próximo.

Na simultaneidade em descaixe entre o limite métrico e o sintático, entre o limite semiótico e o semântico, a *versura* é um vazio repleto de possibilidades que eclode entre as séries, fazendo com que a mancha negra da página se misture, acatando-o, ao seu branco, que injeta uma interrupção qualquer na movimentação, um vazio qualquer nas imagens, um

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.146.

silêncio qualquer nos ritmos, um negativo qualquer nas significações. O poema reúne em sua unidade a tensão entre o negro e o branco, entre o caminho e o abismo, entre os versos e a *versura*; sua unidade é, portanto, dupla. Negra e branca; mas também todos os tons possíveis entre os dois extremos. Se cada poeta instaura um modo de dizer, com a *versura* do *enjambement*, ele introduz no poema um modo de não-dizer, que se confunde com um modo de dizer todos os possíveis então permitidos, uma maneira de fazer o verso escapar do dado de si mesmo para um fora de si que o constitui, produzindo um ato terrorista no que está sendo dito; colocando o dito em suspensão, a *versura* é a dicção do não-dito e de todos os dizeres possíveis.

Na respectiva teoria do poema, apropriada originalmente nesses textos na mesma medida em que esquecida pelos tratados de métrica, a palavra *versura* é o abismo do *enjambement*, o momento decisivo em que, na tensão entre o sintático (que, saltando, continua) e o sonoro ou plástico (que se interrompe), lançando-se simultaneamente para trás e para frente, neste entre acolhedor de intensidades ainda desconhecidas, tudo está suspenso. A *versura* é o ponto de suspensão inerente ao *enjambement*. Na insistência do retorno do verso, com uma força de interrupção querendo se sobrepor à força de continuidade e esta, àquela, ao mesmo tempo em que encontra, no vácuo, o tensivo entre uma força de disjunção e outra de articulação, a *versura* do *enjambement* é a expectativa que instaura a possibilidade da diferença (do sentido) na repetição ou na memória (do verso). A *versura* é o momento exato em que ela própria, enquanto disjunção, dá passagem e nascimento à articulação necessária dos versos. Assim, a *versura* do *enjambement*, fazendo a palavra retornar à sua origem criadora, manifesta a ideia do verso e, não menos, a ideia de

linguagem: confundindo-se com ela, o poema, como um de seus lugares privilegiados, se fende em duas movimentações vazadas, a mostrar as duas forças intrínsecas a ele e a ela. Ele é o lugar de acolhimento das duas séries. Através do *enjambement*, o poema revela o próprio ter lugar da linguagem enquanto linguagem.

A suspensão proporcionada pela *versura* do *enjambement* é a dinâmica pela qual o verso se interrompe e salta (*enjambe*); nela, infinitas possibilidades pululam em um horizonte aberto, em um abismo, em um silêncio. Em tal ponto suspensivo, em tal intervalo de insustentabilidade, em tal expectativa exclamativa, em tal paragem articuladora de diferenças tensivas, se realiza um dos maiores jogos de pensamento do poema, uma de suas grandes voltagens, seu suspense, que flagra, mais do que a atualização da língua, a potência da linguagem nesse vazio silencioso com infinitos sentidos no qual o verso salta. Na *versura*, criar e descrever, compor e decompor, fazem parte da mesma experiência do poema; nela, um termo não existe sem seu negativo. Seu acontecimento é similar ao modo inaugurado por Didi de bater pênalti, levado à perfeição por Pelé. O momento da paradinha como realizado por Pelé é decisivo para, colocando as possibilidades da direção do chute em suspensão, preparar, no ínfimo congelamento do tempo em que tudo é apreensão, o instante seguinte: o lugar de colocação da bola e o para onde ocorre o salto do goleiro, ficando em contrariedade, não podem jamais coincidir. Para Pelé, o goleiro e a bola são duas séries às quais, aproveitando sempre o acaso para inventar com ele acontecimentos inesperados e inapreensíveis, ele retira a chance de unificação. A paradinha é a interrupção desconcertante entre o momento anterior (o primeiro verso, o da corrida em direção à bola, quando se indica uma trajetória

ria que o goleiro segue) e o momento posterior (o segundo verso, quando, no momento exato do chute, a trajetória indicada é subitamente redirecionada, para o desespero do goleiro). Imagino que, como para o leitor aparelhado, para o goleiro, a paradinha deva durar uma eternidade, pois nela está o abismo da cobrança; em seu momento, diversas possibilidades devem passar tanto pela cabeça e corpo do goleiro quanto pela cabeça e corpo do batedor. A *versura* é o instante intensivo pendente entre dois versos, duas segmentações, duas séries em *enjambement*. Fazendo uma analogia, é como se Pelé fosse o poeta maior do futebol, levando, entre outras coisas, o *enjambement* para o esporte; o Pelé da poesia brasileira é Drummond, sendo nele que se mostram algumas das paradinhas mais impressionantes de nossa poesia.

A existência de pausas intensivas ao fim de versos de Drummond é frequente. Alguns exemplos demonstram o modo como o poeta faz com que o retorno do segundo verso, pelo inesperado que traz à tona, nos surpreenda em relação ao primeiro. No poema *Sentimental*, é escrito:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.¹⁰

No momento em que tal poema foi composto, e ainda hoje, quem poderia esperar tal complemento, de um inusitado – porque do mais cotidiano e rasteiro – romantismo? Escrevesse o nome da pessoa amada não com caneta, lápis, máquina de escrever ou, mesmo, sangue, mas com letrinhas de macarrão que boiam ou afundam naquela sopa de nossa infância. Ou, então, no poema *Igreja*:

¹⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992. p.14.

O padre falou do inferno
sem nunca ter ido lá.¹¹

Como alguém pode acreditar saber alguma coisa de uma experiência sem nunca ter sido capaz de experimentá-la? Em *Lanterna mágica*, a cessação intensiva continua a agir com força altamente transformadora:

Meus amigos todos estão satisfeitos
com a vida dos outros.¹²

Nesses exemplos, poderia dizer que a ironia poética é de grande eficácia. Em uma aporia também cara à poesia, ela desmonta o que vinha se consolidando, levando o verso anterior a uma catástrofe de sentido, a um vazio de sentido, com a reversão que, em seguida, ocorre. Portadora do sentido em catástrofe e da negatividade, tal ironia aporética aparece com toda sua grandeza em outro poema de Drummond, *A flor e a náusea*, realizando, agora, sim, um dos mais incríveis *enjambements* da língua portuguesa:

Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.¹³

Tudo nele é perfeito. Se a frase fosse escrita em prosa, nada demais aconteceria com o sentido: “Quarenta anos e nenhum problema resolvido, sequer colocado”. A continuidade prosaica levaria os leitores a perceberem apenas o sentido presente na superfície linear da frase, tornando-a comum, dita

¹¹ Id. *Ibid.* p.15.

¹² *Ibid.* p.12.

¹³ *Ibid.* p.97.

por qualquer pessoa que estivesse insatisfeita com seus próprios quarenta anos. O núcleo de tensão da frase estaria demasiadamente encoberto para que fosse vislumbrado, mesmo por leitores aparelhados e acostumados com procedimentos afins. Também para eles, seria demasiadamente difícil flagrar os sentidos harmonicamente contrários embutidos na frase. A tensão poética ficaria oculta por detrás do sentido da prosa, a Voz, por detrás da voz. Com a interrupção, o *enjambement* é um modo de trazer a complexidade para a superfície, de tornar raro o que pode ser tido por comum. No *enjambement* exemplar e paradigmático de Drummond, no momento suspensivo e irônico do salto sobre o abismo, a reversão do sentido é total, fazendo com que, utilizando-se apenas de uma palavra, o retorno do segundo verso instaure uma diferença ao complementar o anterior exatamente com o contrário do que, neste, era afirmado. O leitor acha que o poeta chegou aos quarenta anos sem nenhum problema, estando com a vida, em todas as suas instâncias, resolvida, mas eis que vem a ironia e nos mostra o contrário, que ele está repleto tanto de problemas insolúveis quanto de outros que, incomodando, nem conseguiram ganhar formulação.

Eventualmente, grandes prosadores também podem realizar, senão o *enjambement*, de algum modo, seu efeito de parada intensiva, em uma escrita para a qual não existe a possibilidade da *versura*. Eles criam frases que, na linearidade contínua da prosa, conseguem obrigar o leitor comum a uma pausa do sentido rearticuladora do que vinha sendo dito na frase que está lendo. Nesse caso, o respectivo procedimento poético invade implicitamente o prosaico, tornando-se, de algum modo, legível, mesmo sem sua explicitação formal. O maior exemplo entre nós é Machado de Assis. Em *Memórias*

póstumas de Brás Cubas, algumas frases conseguem formular magistralmente uma suspensão do pensamento com a reversão do sentido prévio na continuidade da prosa, obrigando o leitor a ler, nela, uma interrupção, não menos irônica do que as mencionadas, possibilitadas pelo *enjambement*. Nesses casos, o escritor realiza algo do efeito do *enjambement* na linearidade de sua prosa, que passa implicitamente a conter possibilidades do poema; deles, poderia ser dito o que Agamben fala do cinema de Guy Debord: “Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha”¹⁴ a frase. Na prosa, em raros momentos de não menos raros escritores, se não pode haver uma pausa cronológica, está lá, em pleno trabalho oculto, a potência da paragem típica da poesia. Em “gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela”, ou em “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis”, ou, ainda, em “ei-lo que [Marcela] me interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas”, como não ler a interrupção (des)articuladora característica dos versos? O mesmo ocorre em Macedonio Fernández, em *La oratoria del hombre confuso*: “ojos negros como la pena del que no los ha visto [olhos negros como a mágoa daquele que não os viu]”¹⁵. Machado e Macedonio oferecem ao leitor a possibilidade de ler tais frases, ainda que em prosa, em versos (farei o corte somente nos locais que interessam à exposição em curso):

gastei trinta dias para ir do Rocio Grande
ao coração de Marcela

14 AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

15 FERNANDEZ, Macedonio. *Brindis di reciénvino; la oratória del hombre confuso*. Acessado em fevereiro de 2008, no link <http://www.elortiba.org/macedonio.html>.

Marcela amou-me durante quinze meses
e onze contos de reis

ei-lo que Marcela me interroga, com um rosto corta-
[do de saudades
e de bexigas

olhos negros como a mágoa
daquele que não os viu

Em *O fim do poema*, há outro “instituto poético” que mantém a oposição, o cisma ou o contraste entre o campo prosódico e o semântico, entre o som e o sentido: a rima. Também ela ocorre no poema, majoritariamente, em um fim, o do verso. O procedimento da rima, no qual a repetição semiótica do som se descola do evento semântico, “induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia”¹⁶. Eis o corte inerente à rima: a semelhança do som / a diferença do sentido. A expectativa de que a semelhança da pronúncia entre as palavras leve a uma identidade de significação é fantasiada e, simultaneamente, quebrada. Mais uma vez, Agamben oferece outra leitura daquela mais frequente, que lê na rima o esforço de entranhamento, agregação e enlaçamento entre o rímico e o nível do significado. Enquanto as interpretações habituais da rima privilegiam um utilitarismo que coloca o rímico integralmente a serviço da expressão finalmente unificada, entendida como o objetivo primeiro e final do poeta, o italiano continua instaurando a necessidade de uma violência cismática ao flagrar, na aproximação fonética das palavras rimadas, um distanciamento do sentido; enquanto aquelas

16 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.143.

cultivam uma integração entre as séries significante e significada, este delimita a barreira entre elas como ingrediente fundamental do poético. Na consonância da cadeia semiótica, a dissonância da corrente semântica.

Se, na rima, está mantida a estrutura do duplo tal qual trazida à tona por Valéry, que diz ser o poema “a hesitação prolongada entre o som e o sentido”, o mesmo ocorre com outro “instituto poético” trabalhado por Agamben em *O cinema de Guy Debord* e em *Ideia da cesura*: a cesura. Por ela necessitar de o fim do verso para demarcar sua parada, naquele texto, a cesura aparece ao lado do *enjambement* como “a única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa”¹⁷. Em *Ideia da cesura*¹⁸, também se presencia a disjunção ou a não-coincidência entre o som e o sentido, que, na “viagem”, no que “corre”, no “andamento”, no “movimento”, no “transporte”, na “sequência”, no “ritmo”, instaura o “freio”, o que “corta”, a “pausa”, o “intervalo”, o “movimento suspenso”, o “parar”, a “interrupção”, o “antirrítmico”, termos afins aos anteriormente mencionados e, por constituírem um forte eixo estruturador do pensamento agambeniano, constantemente retornantes. Na bela definição de Celso Cunha e Lindley Cintra, “a cesura é um descanso da voz no interior do verso”¹⁹; se o trabalho da voz no verso ou no poema é torná-lo dizível, a cesura, sendo a folga da voz que faz descansar o ritmo do verso, é a presença do impronunciável que divide o verso pelo silêncio vocal existente em um ou mais de seus momentos pausadores. Assim, a cesura também contribui para uma dicção poética do não-dito.

17 AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

18 AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da cesura*. IN: *Ideia de la prose*. p.25-27.

19 CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p.658.

O exemplo maior de execução de tal artifício dado por Giorgio Agamben provém de Sandro Penna, privilegiado como o poeta que, no século XX, possui maior consciência da utilização de tal “instituto poético”:

Io vado verso il fiume su un cavallo
che quando io penso un poco um poco egli si ferma

Eu vou para o rio sobre um cavalo
que quando eu penso um pouco um pouco ele detém-se

Em italiano, a preposição *verso* (para, em direção a) se confunde com o substantivo *verso*. Poderia ser dito que o aonde o “eu” do poema vai sobre seu cavalo é o próprio *verso*, o rio que deságua suas águas no poema. O *verso* é o leito cujo rio irriga o pensamento que nos conduz em suas águas. Começando no princípio do verso que o assume em sua origem e destinação, o “eu” cavalga na linha interrompida do verso desde o seu princípio. Filiando-se multiplamente à tradição exegética, Agamben menciona que “o cavalo no qual o poeta viaja é o elemento vocal e sonoro da linguagem”²⁰. Assumido enquanto sujeito e objeto, o verso fala do verso, o elemento vocal e sonoro fala do elemento vocal e sonoro – o poema se coloca como um se mostrar da linguagem enquanto linguagem.

Como no *enjambement*, se, em seu ímpeto, o cavalo quer saltar adiante no galope do metro, há também no correr do verso uma rédea que o freia. Esta rédea é a cesura. No segundo verso de Sandro Penna, tudo é simétrico: tem-se um alexandrino clássico, com a cesura na sexta criando dois hemistíquios iguais e a repetição da mesma palavra de cada

20 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la cesure*. IN: *Idée de la prose*. p. 25.

lado da cesura (“um pouco”) alongando ao máximo o intervalo silencioso entre o jogo de espelhamentos. O silêncio provocador da dilaceração do verso, de sua interrupção antirrítmica, faz com que as duas metades apareçam com forças iguais, sem que uma seja arrastada pela outra ou para ela penda. Além de simétrico, o que nele é dito se mistura integralmente ao modo como é dito: mas não nos apressemos – também aqui a tensão está mantida: como a cadeia significante do verso, o cavalo vai e se detém. Nessa dupla força, nessa dupla direção tensiva, o deter-se do cavalo na cesura do verso se confunde explicitamente com o pensamento (“que quando eu penso um pouco...”). O pensamento surge para impor uma paragem ao sentido do verso que se quer como pensamento. Como todos os outros, o exemplo do filósofo é perfeito para o que quer. Da mesma forma que ocorrera com o *enjambement*, a cesura, suspendendo o movimento entre dois instantes, se coloca como um elemento intemporal do pensamento. A reviravolta do verso se dá na pausa que quebra a continuidade.

Mas o que se pensa na cesura do verso? Para quê sua existência tensiva com a parada do pensamento no ímpeto de galope do verso? Para quê, mais uma vez, o foco neste vazio, nesta negatividade do pensamento, desta vez, através da cesura? Buscando uma alternativa de resposta a estas indagações, Agamben cita Hölderlin:

De fato, o transporte trágico é vazio e verdadeiramente livre. Isto ocorre porque, na sequência rítmica das representações em que o transporte se manifesta, torna-se necessário aquilo que no interior do metro se chama de cesura, quer dizer, a pura palavra, a interrupção antirrítmica que, no ponto culminante, se opõe

à sequência e ao encanto das representações a fim de tornar manifesta, no lugar de sua alternância, a própria representação.²¹

Tal qual ocorre na tradição à qual Agamben se filia, há em Hölderlin uma busca para propiciar à poesia moderna uma percepção pensada de sua artesanaria que, estabelecendo os limites, princípios e fins mais distintivos de sua composição, estabelecendo as forças concretas que atuam no comportamento do objeto artístico, deixe os procedimentos materiais da construção do poema serem apreendidos, transmitidos e praticados. Também neste sentido, que nem é o principal, a necessidade de mapeamento dos “institutos poéticos”, incluindo a cesura. Freando, em sua interrupção antirrítmica, a sequência das representações, ela, mostrando o constante reinício da palavra, ou seja, a retomada da linguagem desde o vazio por ela mesma instaurado, não aponta para nenhum elemento previamente existente fora de si que pudesse assinalar: o que a parada da cesura manifesta é a liberdade de o transporte ser puro transporte de si (e não transporte de ou

21 HÖLDERLIN. Citado por Agamben. In: *Idée de la cesure*. IN: *Idée de la prose*. p. 26 e 27. Este texto de Hölderlin se intitula *Observações sobre o Édipo*, disponível em português no livro *Observações sobre “Édipo”; observações sobre “Antígona”, precedido de Hölderlin e Sófocles*. HÖLDERLIN, Friedrich e BEAUFRET, Jean. Tradução de Anna Luiza Andrade Coli, Maíra Nassif Passos, Pedro Sussekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p.68-69. Coleção Estéticas, direção Roberto Machado. Nesta tradução, o texto se apresenta assim: “O transporte trágico é, na verdade, propriamente vazio e o mais desprovido de ligação. / Com isso, na consecução rítmica das representações em que o transporte se apresenta, torna-se necessário o que na métrica se chama de cesura, a palavra pura, a interrupção anti-rítmica, a fim de ir ao encontro da mudança torrencial [reissend] das representações, em seu ápice [Summum], de tal maneira que então apareça não mais a alternância das representações, mas a própria representação”. O mesmo texto também foi editado no livro, de Hölderlin, *Reflexões*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. Nesta tradução, o texto se apresenta assim: “O transporte trágico é, propriamente, vazio e o mais despreendido. / Por isso, na consecução rítmica das representações em que se apresenta o transporte, faz-se necessário aquilo que, na dimensão silábica, se costuma chamar de cesura, a pura palavra, a interrupção anti-rítmica a fim de se encontrar a alternância capaz de arrancar as representações numa tal culminância que o que aparece não é mais a alternância das representações e sim a própria representação”. p.94.

para algo alheio a si), de a representação representar apenas a representação (e não um dado fora de si), de a palavra ser “pura palavra” (e não um substituto de qualquer outro ente), mostrando-se, ao homem, enquanto origem, pressuposto. No estabelecimento da hesitação prolongada entre o som e o sentido, a cesura é livre e vazia: livre para ser o si mesmo da linguagem enquanto “pura palavra” e vazia de qualquer referência exterior a ela para se exibir enquanto tal. Tanto no *enjambement* quanto na *cesura*, o poema pensa a linguagem enquanto linguagem, o pensamento enquanto pensamento, o pensamento enquanto linguagem, e é por isso que, na compreensão da obra de arte como um “meio puro”²² (como uma mídia que, no lugar de desaparecer no que nos dá a ver tal o requisito dos meios de comunicação, se mostra a si mesma enquanto um meio sem fim), Agamben pode terminar seu breve *Ideia da cesura* dizendo: “Adormecido em seu cavalo, o poeta acorda e contempla por um instante a inspiração que o conduz – ele não pensa em nada mais do que em sua própria voz”²³.

O cinema de Guy Debord apareceu algumas vezes como referência deste ensaio baseado em um grupo de textos que partem, sobretudo, além dele, do *Ideia da prosa*, do *Ideia da cesura* e de *O fim do poema*. Buscando pensar o cinema realizado por Guy Debord, ele acaba trazendo à tona dois “institutos poéticos” estudados: como explicitado, a cesura aparece, então, ao lado do *enjambement* como “a única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa”²⁴. Por que falar de tais

22 AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Em *Observações sobre O Édipo*, Hölderlin afirma: “Entre os homens, só é possível ver as coisas na medida em que são um algo, ou seja, em que se deixam reconhecer por um meio (moyen) de seu aparecimento e que se pode determinar e aprender o modo de seu condicionamento”. p. 93.

23 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la cesure*. IN: *Idée de la prose*. p. 27.

24 AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

“institutos poéticos”, quando o texto tem por objetivo a demarcação de algo próprio ao cinema? Contrariamente à tendência predominante que associa o cinema à narrativa, Agamben o leva a deslizar em direção à poesia, salientando que “o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa”²⁵. Um dos cineastas mais importantes das últimas décadas, Abbas Kiarostami, revela um pensamento similar, que busca afastar o cinema da literatura, da narrativa ou do contar histórias, aproximando-o radicalmente da poesia. Pela beleza, vale a longa citação:

Não há nenhuma razão especial pela qual eu tenha me tornado um realizador cinematográfico. Meu pai era caiador de paredes e não me lembro de nenhum sinal de vida cultural em minha família. Não vejo, no meio em que vivi, nenhum sinal particular que me houvesse encaminhado para a carreira artística, e em especial para o cinema. Talvez seja por isso que até agora não tenha conseguido encontrar *uma* definição de cinema. Mas posso dizer do que não gosto nele. Não gosto quando se limita a contar uma história ou quando se torna um substituto da literatura. Não aceito que subestime ou exalte o espectador. Não quero estimular a consciência do espectador nem criar nele sentimentos de culpa. No mínimo, creio que se deveriam narrar os fatos de modo que ele não seja levado a sentir-se culpado. Se considerarmos que o cinema tem o dever de contar histórias, parece-me que o romance faz isso melhor. As novelas radiofônicas, os dramas e as *soap operas* televisivas fazem, neste sentido, um bom trabalho.

25 Id. Ibid.

Ultimamente, tenho pensado em um outro tipo de cinema que me torne mais exigente e que se defina como uma sétima arte. Neste cinema há música, sonho, história, poesia. Mas, seja como for, acho que o cinema continua a ser uma forma de arte menor. Questiono-me, por exemplo, por que motivo ler uma poesia excita a nossa imaginação e nos convida a participar de sua *realização*. Sem dúvida, a poesia, não obstante seu caráter de incompletude, é criada para alcançar uma unidade. Quando minha imaginação se mistura com ela, a poesia torna-se minha. A poesia nunca conta histórias. Oferece uma série de imagens. Representando-as em minha memória, apoderando-me de seu código, posso elevar-me ao seu mistério. Raramente encontro alguém que, ao ler uma poesia, dissesse: “Não a compreendi”. Porém, de um filme, se alguém não capta uma relação, uma conexão, geralmente diz que não o entendeu. Ao contrário, a incompreensão faz parte da essência da poesia. Aceita-se tal como ela é. O mesmo vale para a música. O cinema é diferente. Nos aproximamos da poesia pelos nossos sentimentos, e do cinema por nosso pensamento, ou por nosso intelecto. Não se imagina que alguém possa contar uma poesia, mas é normal contar, ao telefone, um bom filme a um amigo. Penso que, se queremos que o cinema seja considerado uma forma de arte maior, é preciso garantir-lhe a possibilidade de não ser entendido. Como dizia, não suporto o cinema narrativo. Abandono a sala. Quanto mais se esforça por contar, e quanto mais sucesso tem nisso, maior é minha resistência. A única maneira de prefigurar um cinema novo reside em um maior respeito pelo papel desempenhado pelo

espectador. É preciso antecipar um cinema “in-finito” e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas. A estrutura do filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com a sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis.²⁶

Como para Kiarostami, para Agamben, antes de ser narrativo, o cinema é poético, o que, para o filósofo, significa dizer que seu instituto fundamental funciona do mesmo modo que os institutos poéticos vistos até aqui, mostrando que “a incompreensão faz parte da essência da poesia”. Se o *enjambement* e a cesura aparecem em um texto sobre o cinema, é porque a técnica composicional deste último tem, desde o princípio histórico até nossos dias, a montagem por paradigma, com a diferença radicalizadora de que, atualmente, evidenciando-se ainda mais, ela passa para o primeiro plano, mostrando-se enquanto tal. Sendo um dos procedimentos mais necessários ao homem do século XX, a montagem é a característica principal que dá ao cinema sua singularidade e o apelo contemporâneo que tem, chegando ao ponto de filmes, como os de Debord e *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, lidando com imagens já existentes da história do cinema ou

26 KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Tradução de Alvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.181-183.

das mídias, não terem nem mesmo a necessidade da filmagem, mas apenas a da montagem, que também aparece enquanto um “meio puro”.

Caracterizando a técnica composicional cinematográfica, o instituto da montagem segue conceitualizações afins às dos “institutos poéticos” na medida em que suas condições de possibilidade se estabelecem no duplo tensivo da “repetição” e da “paragem”, sendo tais elementos que, expondo-se, emergem no primeiro plano de um cinema contemporâneo privilegiado pelo italiano: “Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar”²⁷. O que são a “repetição” e a “paragem” em suas capacidades de levar a própria filmagem a um segundo plano do cinema? Repetir uma imagem previamente existente é repeti-la em sua diferença, ou seja, ainda que o retorno diga respeito a um suposto mesmo, pelo corte que o força à paragem e pela montagem, o que dele aparece é sempre um outro. Nessa repetição dinâmica, recortada e deslizante, a imagem não está acabada, fechada, concluída, impotente, mas, recolocando-a em novas situações, a repetição e a paragem restituem a imagem existida a um campo de renovação, a um campo ainda não realizado de possibilidades, a uma zona imagética potencial. Se o cinema de Debord não faz concessões ao público, é por não fazer concessões aos poderes dominantes de sua época, preferindo apostar na criação de uma saída do enquadramento dos poderes estabelecidos. Certamente por isso, em seus filmes, enquanto lê em *off* textos teóricos ou ensaísticos – repletos de citações e saques – inéditos ou existentes, Debord pode se utilizar de imagens de filmes russos ou hollywoodianos, comerciais de TV, cenas eróticas, jornais, documentários etc., recortados, com

27 AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

a força da repetição e da paragem, da ambiência original e juntados na montagem que lhes outorga um novo valor.

Transformando o real em possível e o possível em real, o acabado em inacabado e o inacabado em acabado, o sucedido em potente e o potente em sucedido, e criando um indiscernível ou uma zona de indecibilidade entre estes termos tidos como contraditórios, se escutarmos Aristóteles, a repetição cinematográfica se aproximaria tanto da poesia quanto da filosofia:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível [potente, *dunata*] segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (pois bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.²⁸

Salientando o fato de, diferentemente de Aristóteles, Agamben, pelo menos neste momento da abordagem, querer marcar a diferença entre escrever em verso e prosa, na passagem citada, poético e filosófico, o cinema é o polo oposto das mídias televisivas com seus telejornais e manipulações da publicidade, que ajudam a estabelecer, no lugar do

28 ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992. Edição bilíngue. p.52-55.

filosófico e do artístico, o homem do ressentimento: “As mídias dão-nos sempre o fato, o que foi, sem a sua possibilidade, sem a sua potência, dão-nos, portanto, um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias adoram o cidadão indignado, mas impotente. É o mesmo objetivo do telejornal”²⁹. A potência do cinema de Guy Debord é que:

Quando mostra um trecho do telejornal, a força da repetição é tal que deixa de ser um fato consumado e volta a ser, por assim dizer, possível. Nos perguntamos: “Como isto foi possível?” – primeira reação –, mas, ao mesmo tempo, compreendemos que, sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver.³⁰

Trazer a potência enquanto potência ao campo da atualização é, para Agamben, a tarefa maior da arte e, conseqüentemente, o encaminhamento a que servem os institutos poéticos valorizados. Entre os mencionados, que nos ensinam estruturas formais ou materiais do poema que invariavelmente fazem eclodir o informal ou o imaterial, o último que falta ver é o fim do poema. Como os outros, também ele terá de abrir e manter aberta a infinita zona de possibilidades – ou a ideia – do poema. A questão colocada é, de fato, de grande pertinência: se o distintivo do poema se realiza no *enjambement*, o que ocorre no último verso, quando tal instituto já não é possível? O último verso seria um abandono do poema em direção à prosa, já que nele a corrente semiótica e a semântica finalmente se fundiriam num “ponto de coincidência” ou em uma “bodas mística”? Tanto a fragilidade de inúmeros fins de poemas quanto a repetição de diversas técnicas métricas e semânticas

29 AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

30 Id. *Ibid.*

cas específicas, previamente asseguradas para este momento, garantiriam uma dificuldade dos poetas em lidarem com o fim do poema. Assumir a derrocada do verso para a prosa ao fim do poema seria um problema para o pensamento agambeniano, na medida em que quebraria com o específico do poema, tão caro a ele. O que o escritor filosófico busca como alternativa à questão por ele mesmo levantada é uma possibilidade de, contrariamente à primeira impressão, manter, igualmente no último verso, a obsessão do distintivo do poético: a incongruência entre o rítmico e o sonoro, a ponto de, agora, no fim do poema, eles se descobrirem para sempre separados, sem possibilidade de conciliação. Como isso é possível?

Para responder a este problema, Agamben parte do que na lírica provençal e *stilnovística* é chamado de rima não-relacionada (*estrampa*), ou seja, o que chamamos de rimas dissolutas, separadas ou isoladas. Ela é aquela que, por não ter seu par homofônico – e com sentido diferenciado – em sua estrofe, “faltando onde era esperada”³¹, dá, por sua suposta solidão, a ilusão de coincidência entre o som e o sentido, como se, no lugar de uma oposição, um se dissolvesse no outro. O que acontece, entretanto, é a manutenção do desacordo das duas séries através da permanência da rima, deslocada, entretanto, para uma situação metaestrófica: a palavra que lhe faz par (sua *rhyme-fellow*) está na estrofe seguinte, assegurando a tensão entre o mesmo da homofonia e a diferença do sentido, sem os deixar, mais uma vez, coincidir. Uma passagem de Augusto de Campos testemunha uma perícia técnica e material de extrema relevância em tal polifonia provençal:

31 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.144.

O conceito de “rima polifônica” tem a ver com as chamadas rimas separadas ou isoladas (*rimas dissolutas* ou *estrampas*) e com as estrofes (*coblas*) correspondentes, a saber, rimas que não se repetem no interior da estrofe, mas que comparecem na mesma posição em todas as demais. Muito menos comuns do que as já difíceis estrofes *unissonans* (as que, mantendo o mesmo esquema rímico, rimam internamente), as que Pound denomina de “polifônicas” exigem extraordinária perícia. A partir de uma sonoridade livre dentro de cada estrofe, sem rimas internas, constrói-se aqui um encadeamento fônico através da repercussão posicional das rimas, que entre-ecoam à distância, de uma estrofe para a outra. As bizarras sonoridades das rimas escolhidas, rimas raras (*escarsas* ou *caras rimas*), o recorte rítmico menos comum, chegando à assimetria, e a própria linha melódica (tudo isso era para ser cantado!) contribuem para a mnemotécnica virtuosística, que faz dos poemas, assim trabalhados, construções perfeitas e inesquecíveis.³²

No mesmo ensaio, fazendo um levantamento das “rimas dissolutas” ou não-relacionadas nas dezoito canções de Arnaut Daniel, Augusto de Campos realiza um mapeamento que inclui as semidissolutas. Estas (em número de cinco canções) mesclam rimas intraestróficas com rimas interestróficas, podendo ser visualizadas no exemplo abaixo, em que o primeiro verso rima com o quarto, o segundo com o terceiro, enquanto que o quinto, o sexto e o sétimo só vão rimar com os localizados nas respectivas posições nas estrofes seguintes, do começo até o fim do poema:

32 CAMPOS, Augusto de. *mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.32-33.

De outro modo e de outra razão
me vem um cantar sem igual,
e não pensem que do meu mal
quero extrair boa canção,
mas é mister que eu faça demandar
aquela que ao direito julga torto,
e por muitos, não três, devo fazê-lo.

Devo pedir paz e perdão,
se esse direito natural
não me tolhem, por ilegal.
piedade salvou o ladrão
ao qual virtude alguma quis salvar,
e eu dela não pretendo outro conforto
salvo rogar que atenda ao meu apelo.

[...]³³

Em número de nove, as canções com *dissolutas* ou *estrampas*, rimando metaestroficamente (é não dentro da mesma estrofe), podem ser flagradas no exemplo a seguir, em que o primeiro verso da primeira estrofe rima com o primeiro das seguintes, o segundo, com o segundo das subsequentes e assim por diante, salvo na última estrofe, uma tornada, ou seja, no caso, uma estrofe de três versos, quer dizer, com menos da metade dos sete versos das estrofes anteriores, que repete as rimas dos três últimos versos de todas estrofes que a precederam:

Vermelho e verde e branco e blau,
Vergel, vau, monte e vale eu vejo,
A voz das aves voa e soa,

33 Id. Ibid. p.75.

Em doce acordo, dia e tarde;
Então meu ser quer que eu colora o canto
De uma flor cujo fruto seja amor,
Grão, alegria, e olor de noigandres.

Amor me leva em sua nau
E põe seu fogo em meu desejo,
Mas tal viagem, sei que é boa,
E a flama é suave, onde mais arde;
Que Amor requer de mim que eu seja tanto:
Franco, veraz, fiel e cumpridor,
E em sua corte um rei não vale um flandres.

[...]³⁴

Entre as nove canções com rimas não-relacionadas, Augusto de Campos ainda salienta a existência da “Sextina”, o único caso de palavras-rimas (*intra, onglá, arma, verga, oncle, cambra*) “reiteradas em ordem permutativa nas estrofes seguintes, de tal sorte que o acréscimo de uma nova estrofe operaria o retorno à sequência inicial”³⁵, procedimento que leva Agamben a falar do “admirável mecanismo da sextina”³⁶:

O firme intento que em mim entra
língua não pode estraçalhar, nem unha
de falador, que fala e perde a alma;
e se não lhe sei dar com ramo ou verga,
lá onde ninguém pode conter meu sonho,
irei fruí-lo em vergel ou em câmara.

34 Ibid. p.111.

35 Ibid. p.34.

36 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.144.

Quando me lembro de sua câmara
onde eu bem sei que nenhum homem entra,
por mais que irmão ou tio danem meu sonho,
eu tremo – membro a membro – até a unha,
como faz um menino em frente à verga:
tanto é o temor de que me falte a alma.
[...]³⁷

Levando o instituto poético da rima não-relacionada para o fim do poema (no caso, uma semidissoluta ou uma semi-não-relacionada), a partir da estrofe final de um dos poemas do que ficou conhecido como as *Rimas Pedrosas* de Dante (“Quisera no meu canto ser tão áspero”...), Agamben oferece um exemplo para o seu achado. Ei-lo, na tradução de Haroldo de Campos:

Canção, parte certa àquela dama
que me feriu no peito e que me anula
onde eu ponho mais gula,
vara-lhe o coração feito uma lança:
alto prêmio se colhe na vingança.³⁸

Os quatro últimos versos se relacionam, dois a dois, por rimas emparelhadas. O primeiro verso finda com uma não-relacionada, nomeadora do investimento maior da poesia de Dante (*donna*), dando a impressão de antecipar as bodas místicas entre o som e o sentido. A conclusão original de Agamben é que essa rima não-relacionada se relaciona, como é de praxe na utilização de tal instituto na poesia provençal e

37 CAMPOS, Augusto de. *mais provençais*. p.130.

38 CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, Col. Lazuli, 1998. p.61.

stilnovística, com a estrofe seguinte, aonde, de sua frenagem, salta. Como, neste caso, se trata do final do poema, ou seja, não há estrofe seguinte, a não-relacionada se lança no abismo do silêncio, “numa queda sem fim”³⁹. O som do poema finda, mas, de algum modo, como no poema de Leonardo Fróes, ainda que na indeterminação absoluta provocada pelo vazio, a potência do sonoro, aqui, na expectativa da rima, se apresenta radicalmente, como se o poema não quisesse, nem pudesse, findar. Seu suposto fim é um se lançar nas possibilidades que nunca cessam do poema e, desta maneira, suspendê-lo no sem fundo da pura potência, na ideia do poema.

Se o abismo trazido à tona não apenas pelo fim do poema, mas por todos os institutos poéticos privilegiados por Agamben⁴⁰, é silencioso, é porque o silêncio se confunde integralmente com a linguagem em sua ideia, ou seja, com a ideia da linguagem. A ideia da linguagem, abertura para as infinitas possibilidades do dizer, é o caminho de nascimento da tensão entre todo e qualquer sentido e toda e qualquer sonoridade, a passagem para as infinitas possibilidades do dizer, para “o devir visível da palavra”⁴¹. Nenhum fundamento cabe ao poema, senão este abismo, chamado ideia da linguagem ou poesia, através do qual, nascendo, o poema passa. O poema não é nada mais do que um excesso que traz em si a abertura sem fundo da poesia enquanto o ter lugar – a

39 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.148.

40 Um leitor atento de Agamben poderia perguntar se, na “Sétima Jornada” de *A linguagem e a morte*, ele não pensaria outro instituto poético, o começo do poema. Não me parece um esquecimento, o fato de o italiano, ao falar do começo do poema, não tê-lo chamado de “instituto poético”. Isto porque, se no *enjambement*, na *versura*, na rima, na cesura e no fim do poema, sua leitura é calcada nos puros procedimentos e não, prioritariamente, em um ou outro sentido que alguns poetas tiram na utilização de tais procedimentos, no que diz respeito ao começo do poema, para “colher negativamente o próprio ter-lugar da linguagem”, ele o aborda a partir da leitura que faz do sentido do começo de um poema de Guilhaume IX, duque de Aquitânia (*Farai un vers de dreyt rien*), da íntegra de outro poema, *tenzo de non-re* (“tenção de nada”), de Aimeric de Peguilhan, e do idílio “O infinito”, de Leopardi.

41 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la langage*. In: *Idée de la prose*. p.102.

passagem – de seu próprio nascimento, enquanto o ter lugar – a passagem – da própria palavra. Enquanto o poema é o excesso a manifestar o caminho da poesia, esta é a derrocada de todo e qualquer poema, na medida em que o obriga a um eterno retorno a ela mesma, desejando revelar a importância maior do fato de o poema precisar se colocar enquanto pura criação a se repetir infinitamente por sua diferença através da passagem poética.

Em um procedimento artístico que, ironicamente, se autonega, estando sempre por se fazer, o sentido do poema é precisar, a cada instante, renegando-se, se refazer em uma nova diferença. Recomeçar, sempre mais uma vez. Daí, também, a importância do verso, como retorno constante à passagem da criação. É isso que, com suas interrupções e recomeços, hiatos e fusões, silêncios e atalhos, todos os institutos poéticos mostram: a proximidade do poema com sua origem poética, à qual, com todos os seus procedimentos, ele constantemente retorna. Os institutos poéticos mostram o poema como um gago a repetir, a cada momento, a origem de sua proveniência, com um tipo de fala que, não querendo se afastar de sua origem (da poesia), lembra-se, a cada instante, dela, criando procedimentos para mostrar isto que é o mais memorável, o próprio poético, a passagem da poesia. Como, no texto já mencionado, afirmou Roberto Corrêa dos Santos: “Para ter sob controle os tantos ritmos necessários, sabe o poema ser preciso estancar, meter-se em quase total escuro, fabricando longos buracos: e nenhuma concessão”⁴². Nenhum conteúdo importa à poesia – ela é justamente o eclodir possível de todo e qualquer conteúdo. Todo e qualquer conteúdo é apto à poesia; pelo menos, desde um dos primeiros (senão o primeiro ou segundo) diálogo de Platão, já se sabe que o

42 SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Poema – Proposições Medicinais*. p. 15.

poema pode ter qualquer assunto, pode falar sobre qualquer tema. Dizer que a poesia acata todo e qualquer tema é o mesmo que dizer que ela, sem ter especificamente o que dizer, é vazia de conteúdos, ou seja, sua demasia se confunde com sua vacuidade. Qualquer que seja o conteúdo do poema, o que os institutos poéticos querem manifestar é a poesia, a linguagem em sua ideia ou o plano desde o qual o poema, nascendo, se realiza. Esta é a verdade da poesia (e, conseqüentemente, da linguagem): logo ao criar o poema, matá-lo, em uma de suas possibilidades, fazendo-o divergir de si mesmo justamente por aquilo que o faz ser o que é – a poesia. Como origem e proveniência da exposição filosófica, a exposição poética também “é, então, a que, qualquer que seja a coisa da qual fala, tem de levar em conta o fato de que fala; um discurso que, em todo dito, diz antes de tudo a própria linguagem”⁴³.

A poesia não pode estar acorrentada ao poema enquanto gênero literário, ou melhor, ela não pode estar confundida com nenhum modo de escrita ou de fala que a requeira exclusivamente. Enquanto ideia da linguagem, a poesia é o estabelecimento da dimensão porosa de todo e qualquer poema, de toda e qualquer escrita, de toda e qualquer fala, de toda e qualquer tensão entre o sentido e o som proferida pelos viventes falantes, definindo-se apenas a partir deste lugar de todos os lugares. A poesia é a possibilidade de criação de todo e qualquer modo de escrita, de todo e qualquer modo de dizer. Enquanto a poesia é passagem, o poema é sempre passageiro: ele passa, sendo levado pela passagem da poesia que ele mesmo dá a ver. Ele é sempre passado, e, mesmo que

43 AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de langage*. In : *La puissance de la pensée ; essais et conférences*. Traduit de l'italien para Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris : Éditions Payot & Rivages, 2006. p.27.

permaneça (como, de fato, permanece) enquanto presente e futuro, perdura exatamente por trazer em seus significantes a força maior de aniquilar seus sentidos estabelecidos em nome de outros que, sempre por se fazerem, se renovam. Clamando por essa abertura dos sentidos que vê em qualquer fechamento definitivo ou objetivação específica que se queira como verdade um motivo de tristeza, a poesia implica a descrição presente em toda a criação, a inoperância presente em toda operação, a inarticulação presente em toda articulação, o desimpedimento presente em qualquer caminhar do sentido, a disposição de tudo o que é passível de se dizer, o infinito que se atualiza na finitude dos poemas, o inestético presente em toda estética. Poética e filosófica, essa abertura, que nos leva a tocar a matéria da linguagem, ou seu ter lugar, fazendo com que quem não a tenha atingido “permaneça prisioneiro de suas representações mesmo quando se cala”⁴⁴, é constantemente elogiada no pensamento em questão:

É justamente a ausência de um objeto último do conhecimento que nos salva da tristeza sem remédio das coisas. Toda verdade última que se satisfaz com uma formulação objetivante – mesmo que aparentemente feliz – terá sempre o caráter destinal de uma condenação, de um julgamento que nos fecharia para sempre em uma verdade de fato. A deriva em direção a este fechamento definitivo da verdade, onde se enraíza tanto o poder de significação das línguas quanto sua morte inelutável, é uma tendência em obra em todas as línguas históricas, à qual a poesia e a filosofia ensaiam, em vão, se contrapor. A verdade, a abertura que, se-

44 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la matière. In: Idée de la prose.* p.19.

gundo uma definição platônica, é o próprio da alma, se condensa então na linguagem e pela linguagem em um estado de coisas imutável, em um destino.⁴⁵

Afirm a Giorgio Agamben e ao que acima ele menciona de Platão, Jean-Luc Nancy, em um texto em que, inclusive, o menciona, escreve que a poesia “é o acesso absoluto e exclusivo, imediatamente presente, concreto, e enquanto tal imutável”⁴⁶, acrescentando, logo em seguida:

Assim, a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer gênero ou modo poético – não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para dissolvê-los na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova exatidão. Esta última é sempre de novo necessária, pois o infinito é atual um número infinito de vezes.⁴⁷

Independente dos gêneros, modalidades, temas ou conteúdos, independente das atualizações que presentificam o infinito na escrita finita infinitamente retomada, os institutos poéticos são uma maneira de lembrar que a abertura ou o infinito da passagem a todo e qualquer escrito ou dito é memorizado no poema, à revelia da necessidade de uma palavra que o diga. Não cabe ao poeta a obrigação de denominar o silêncio – a passagem da poesia, “o devir visível da palavra,

45 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la vérité. In: Idée de la prose.* p.102.

46 NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia.* Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval (s/d). p.13.

47 NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia.* p.13-14.

a ideia da linguagem” –, pois é ele que os procedimentos poéticos estão sempre a manifestar, sem a necessidade da denominação ou de tomá-lo como tema. A fidelidade do poema não é ao que pode ser tematizado, mas à passagem poética que permite a existência de qualquer assunto. Não é o assunto que determina o poema, nem mesmo quando o tema é o silêncio ou a linguagem. Da mesma maneira, uma metalinguagem não dá conta, tampouco, da compreensão de linguagem do poema, visto que ela, falando da linguagem, aborda-a enquanto assunto ou tema. Enquanto a metalinguagem toma a linguagem como o para onde do que está sendo dito, o pensamento aqui em jogo privilegia o desde onde se dá todo e qualquer dizer, ou a linguagem já enquanto este desde onde.

O poema leva a palavra ao limite da linguagem, ao seu ponto cego, ao seu nascimento, ao silêncio inerente a ela. Mais uma vez, na passagem mencionada, Kiarostami estava certo ao dizer que “a incompreensão faz parte da essência da poesia”. Dizer que a linguagem se confunde com o silêncio é dizer que a linguagem é o pressuposto do homem, o que está na origem e, portanto, seu próprio fundamento é indizível, anônimo, incompreensível, já que dizê-lo é dizê-lo obrigatoriamente na e a partir da linguagem. A poesia incorpora esse indizível, esse anônimo, esse incompreensível... Ela, linguagem ou poesia, não tem fundamento, pois é ela que é a origem, ainda que abissal. É do silêncio da linguagem, de seu abismo, que o poema, sem precisar nomeá-lo, jamais se afasta, lembrando-o a cada instante, na cesura, no fim do verso, no *enjambement*, na *versura*, nas rimas dissolutas ou não-relacionadas, no fim do poema... Ele é o indizível de todo poema, que todo poema, enquanto poema, manifesta em si, como um “belo rosto é o único lugar onde haveria verdadei-

ramente o silêncio”⁴⁸. O poema é um “belo rosto” que, com seus institutos poéticos, se abre ao silêncio da linguagem ou à linguagem enquanto silêncio que mostra a abertura para o ter lugar da linguagem enquanto linguagem, em que o homem habita.

Talvez por isso, uma anedota zen nos faz rir da necessidade de nomear o silêncio, de torná-lo uma referência:

Em um pequeno templo perdido
na montanha,
quatro monges faziam zazen.
Eles haviam decidido fazer uma sessão
de meditação em silêncio absoluto.

Na primeira noite, durante o zazen,
a vela se apagou, lançando o dojo
na obscuridade profunda.

O monge mais novo disse, com voz baixa:
“A vela acabou de se apagar!”

O segundo respondeu:
“Você não deve falar, esta é uma sessão
de silêncio total.”

O terceiro acrescentou:
“Por que você fala? Nós devemos nos
calar e ficar silenciosos!”

O quarto, que era o responsável

48 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.24.

pela sessão, concluiu:

“Vocês são todos uns tolos e idiotas,
apenas eu não falei!”⁴⁹

Em *Ideia do silêncio*, Agamben reproduz uma anedota similar, só que, desta vez, grega, da antiguidade tardia, mostrando que a filosofia, de algum modo, realiza o mesmo que o poema:

Os atenienses tinham o costume de chicotear copiosamente todo candidato a filósofo, e se ele suportasse pacientemente os golpes, então, ele poderia ser considerado filósofo. Um dia, um destes que foram submetidos à prova, após ter suportado os golpes em silêncio, exclamou: “Sou muito digno, no momento, de ser chamado de filósofo!” Mas lhe responderam, com razão: “Tu terias sido, somente se não tivesses falado.”⁵⁰

A lição que o italiano tira deste apólogo, desta fábula, é que, tendo algo a ver com a experiência do silêncio, exposta a ela, não encontrando, a partir dela, nenhum nome para sua própria identidade, não entendendo no silêncio o lugar em que sua suposta palavra secreta se resguardaria para depois ser revelada, a filosofia “silencia seu próprio silêncio”⁵¹. O silêncio é anônimo porque já é linguagem, que está na origem enquanto ocupação maior do homem. Se um dos “belos rostos” que revelam a proximidade com este indizível foi chamado de Musa, se a Musa entusiasmou e inspirou o homem lhe concedendo a palavra e o pensamento, é porque sempre há a simultaneidade tensiva entre esquecimento e memória,

49 *Paroles zen*. Textes recueillis para Marc de Smedt. Paris: Albin Michel, 1994. p.27. (collection Carnets de Sagesse).

50 AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de la prose*. p.101.

51 Id. *Ibid.*

entre velamento e desvelamento. “Assim, na bucha, eu não falo não, mas deixa eu me esquecer que, de repente, eu falo”, disse um transeunte qualquer a seu companheiro na Marina da Glória justo no momento em que, há muitos anos, eu passava por ele, dando a entender que a força repentina que o faz falar apenas quando desde o esquecimento, quando já se perdeu de si, quando já não pode, enquanto sujeito, manipular a palavra, sem ser antes manipulado por ela, é o que, entre os gregos, se chamou de Musa.

Nosso tempo, entretanto, é determinado pelo fato de que a linguagem, estando na origem de tudo para os seres falantes, é. Sabemos ser através dela que vemos o mundo, entendemos a linguagem como o único pressuposto absoluto legítimo, ou seja, hoje, nós não nos ocupamos apenas com isso ou aquilo que é revelado pela linguagem (o assunto do poema), mas, sobretudo, com a revelação da própria linguagem enquanto linguagem. Nosso tempo submeteu as Musas, os deuses, Deus, a natureza, o ser, o inconsciente e todo absoluto à linguagem:

Para terminar, é assim que nós nos reencontramos a sós com nossas palavras, pela primeira vez, a sós com a linguagem, abandonados sem qualquer fundamento superior. Essa é a revolução copernicana que o pensamento de nosso tempo herdou do niilismo: nós somos os primeiros homens a termos nos tornado plenamente conscientes da linguagem. Acerca de todos esses nomes que as gerações passadas puderam pensar, como Deus, ser ou inconsciente, nós somos os primeiros a vê-los limpidamente pelo que são: nomes da linguagem. Por isso, toda filosofia, toda religião e todo saber que não tomam consciência desta virada, pertencem

para nós irremediavelmente ao passado. Os véus que a teologia, a ontologia e a psicologia estenderam sobre o humano, agora, tombaram e, um a um, nós os reenviamos a seu lugar próprio na linguagem. Doravante, nós olhamos a linguagem sem véu: ela expulsou de si todo divino e todo indizível: ela se revelou integralmente, absolutamente no princípio.⁵²

Falar, portanto, fazendo uma experiência que não seja desde o lembrado, mas de dentro do esquecimento, de dentro da própria latência do pensamento, de dentro de seu começo, de dentro de seu não dito, de dentro de seu não exposto, de dentro de sua insuficiência, de dentro de sua incapacidade, de dentro de seu leito de nascimento e morte, de dentro da ausência de qualquer rosto, de dentro da página ou tela em branco, é poder fazer a experiência da linguagem.

Sendo a exposição do rosto da Musa construído pela linguagem um sufocar da inspiração que tira o pensamento de seu esquecimento ou de seu velamento, Agamben pode, inesperadamente, afirmar que “o poeta inspirado é sem obra”⁵³; aqui, ser inspirado se dá no momento em que se é colocado no puro sopro sem rosto, na pura passagem, antes de qualquer configuração do poema ou do pensamento ou do significado da palavra que ocupe o lugar da passagem com alguma possibilidade. A inspiração, insufladora do dar-se conta da passagem da poesia enquanto abertura da linguagem, é anterior à Musa, é, na verdade, a condição de possibilidade de sua figuração. Se o lugar da passagem se torna mais perceptível ou pensado pelo próprio poema que a cada instante o rememora

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de langage*. In : *La puissance de la pensée ; essais e conférences*. p. 30.

⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la muse*. IN : *Idée de la prose*. p. 42.

em seus procedimentos, é a eternidade da passagem enquanto passagem que a inspiração, mesmo e sobretudo através do poema, quer manter aberta. É ela, a passagem, a ideia da linguagem, o puro acontecimento da linguagem, o ter lugar da linguagem, a poesia, que, pura abertura de possibilidades, não pode ser fechada, e não este ou aquele poema nem esta ou aquela palavra nem esta ou aquela significação nem, portanto, esta ou aquela figuração de alguma divindade. A ideia da linguagem, a língua da poesia, é ontologicamente anterior à multiplicidade das palavras significantes, e o poema é o modo em que o indizível da linguagem se manifesta pelo dito nomeado do poema ou o modo como, nos ditos do poema, em seus nomes, ele procura e exhibe a ideia:

Há, de fato, uma experiência da língua que, desde sempre, pressupõe as palavras – uma língua na qual nós falamos como se já tivéssemos sempre as palavras para a fala, como se tivéssemos sempre uma língua antes mesmo de tê-la (a língua que, então, falamos, não é jamais única, mas dupla, tripla, apreendida na sequência infinita das metalinguagens); em compensação, há uma outra experiência, na qual o homem está absolutamente desprovido das palavras face à linguagem. Esta língua, para a qual as palavras nos faltam e que, como a “língua gramatical” segundo Dante, não pode dissimular o fato de estar aí antes das palavras, sendo “só e primeira no espírito”, é a nossa língua, dito de outra maneira, é a língua da poesia.⁵⁴

É curioso o fato de o texto intitulado por Agamben de *Ideia da musa* não falar de um poeta, no sentido restrito de quem

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de l'unique*. IN : *Idée de la prose*. p. 31.

realiza o poema enquanto gênero literário ou mesmo enquanto o criador de versos com possíveis *enjambements*, mas de um filósofo, Heidegger, mostrando, neste procedimento em que a tensão entre o título e o texto vincula a Musa a um filósofo, mais uma indistinção possível entre poesia e filosofia. Em ensaio de outro livro⁵⁵, mencionei uma belíssima e, a esse respeito, elucidativa passagem de um livro de Agamben:

O confronto que se prolonga desde sempre entre poesia e filosofia é, portanto, bem diverso de uma simples rivalidade; ambas tentam apreender aquele inacessível lugar original da palavra, em relação ao qual se veem ameaçados, no homem falante, seu próprio fundamento e sua própria salvação. Mas ambas, e nisto fieis à própria inspiração “musical”, *mostram* enfim este lugar como *inencontrável* [introvabile]. A filosofia, que nasce exatamente como tentativa de liberar a poesia de sua “inspiração”, consegue, afinal, reter a própria Musa, para fazer dela, como “espírito”, o seu próprio sujeito; mas este espírito (Geist) é, precisamente, o negativo (das Negative), e a “voz mais bela” (kallisten phonén, Phr. 259d), que, segundo Platão, compete à Musa dos filósofos, é uma voz sem som.⁵⁶

É curioso também o fato de que o primeiro texto em que Agamben se propõe iluminar um dos institutos poéticos de maior importância, o *enjambement*, não se intitular *Ideia do verso* nem *Ideia do poema*, mas *Ideia da prosa*, como se, ao

55 PUCHEU, Alberto. *O brilho dos destroços de um naufrágio esquecidos do mar (Giorgio Agamben e Machado de Assis: da linguagem da experiência à experiência da linguagem)*. IN: *Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2007. p.110.

56 AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte; um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p.108.

pensar o verso poético, estivesse pensando igualmente a prosa filosófica, como se, escrevendo sobre a poesia, quisesse estar falando também da filosofia, como se, oferecendo a possibilidade da “ideia” do poema, ofertasse, simultaneamente, a da “ideia” da filosofia. Já na tensão entre o título e o majoritário do texto, a indicação de indiscernibilidade entre o verso poético e a prosa filosófica, como o que de fato lhe interessa, está assumida enquanto uma tomada de posição: nem um nem outra, mas ambos – um e outra –, de algum modo, fusionados, confundidos. Se tais institutos poéticos trabalhados são próprios do poema, dando-lhe uma dimensão de pensamento requestador de pensamento que lhe é particular, a suspensão que, atravessando-os, os fundamenta requer, com não menos força, a prosa, que deve igualmente incorporá-la: “este suspense, esta sublime hesitação entre o som e o sentido, é a herança poética que o pensamento deve assumir até o fim”⁵⁷. Como Jean-Luc Nancy chamou atenção, tentando reparar um equívoco (o de a prosa ser lida enquanto “o outro” da poesia ou sua “auto-superação”), se, para os românticos alemães, “a ideia da poesia” é a “prosa”, é porque a “prosa” aparece para eles enquanto a reivindicação de nada menos do que “a ideia da poesia”, de nada menos do que a “‘verdadeira’ poesia”, de nada menos do que “a verdade da poesia”. Falar de “prosa” é falar de poesia, o que faz com que o filósofo francês realize uma solicitação: “que se coloque de novo sobre a poesia, nesta questão, o acento que lhe é devido ou que lhe permanece ligado, em vez de criar a impressão de que tudo oscila na ‘prosaização’, o que poderia levar a crer que não se está longe de um ‘prosaísmo’”⁵⁸. Marcado forte-

57 AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.24.

58 NANCY, Jean-Luc. *Contar com a poesia*. In: *Resistência da poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005. p.29-30.

mente pelos românticos alemães, também Agamben se direciona nesse sentido, o de a poesia se dizer pela “ideia da prosa”, mas de uma “ideia da prosa” que, por sua vez, diga respeito à verdade da poesia.

Cabe, portanto, ao pensamento filosófico tomar para si o que é próprio do poema, em um desguarnecimento de fronteiras em busca de unificar a palavra cindida pela metafísica ocidental. Se a finalidade da poesia é se direcionar para a filosofia, a da filosofia é se direcionar para a poesia, ambas à escuta da “urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada”⁵⁹. O risco que, isoladamente, elas correm é demarcado em *O fim do poema*:

Talvez a prosa filosófica ao fazer como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento.⁶⁰

Seguindo Aristóteles, o grande exemplo dado dessa assunção capaz de misturar poema e prosa, poesia e filosofia, é Platão, cuja escrita, ultrapassando as formas tradicionais, se instaura como o meio termo entre poesia e prosa. Seja através das pausas obrigatórias entre uma fala e outra dos diálogos, seja pelos mitos, pelos diversos personagens conceituais que apresentam diferentes possibilidades do pensamento que se entrecrocavam, da ironia e de diversos outros procedimentos, tudo em Platão quer suspender os sentidos unívocos

59 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.13.

60 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.148.

em nome do que, abrindo novos e múltiplos sentidos, dê o que pensar⁶¹. Logo depois de ressaltar que

O enjambement coloca assim em jogo a marcha original, nem poética nem prosaica, mas, propriamente falando, bustrofédica da poesia e o caráter híbrido de todo discurso humano. A aparição precoce do prosimetron, mistura de prosa e de verso, nas Gatha, de Avesta, ou nas satura latina, atesta o caráter não aleatório da Vita Nuova no pórtico da idade moderna.⁶²,

é com o exemplo platônico que Agamben termina o *Ideia da prosa*⁶³. Enquanto isso, *O fim do poema*, que chama atenção para a novidade do *No sai que s'es* de Raimbaut d'Aurenga (“Aqui o fim de cada estrofe – e sobretudo o desse inclassificável poema, como um todo – é diferente da inesperada irrupção da prosa – marcando, *in extremis*, a epifania não contingente de uma indeterminação entre prosa e poesia”⁶⁴), chega ao seu fim com uma frase exemplar de Wittgenstein: “A poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la”⁶⁵. A palavra “fim”, do texto mencionado, se estabelece também como finalidade: a finalidade da poesia é um direcionar-se para a filosofia em um devir que preserve o

61 Para este fim, ver *A Poesia e seus entornos interventivos (uma tetralogia para o Íon, de Platão)*. PUCHEU, Alberto. *IN: Pelo colorido, para além do cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. p.138-201.

62 AGAMBEN, Giorgio. *Idée du langage I. In: Idée de la prose*. p.102.

63 Vale citar toda a passagem imediatamente anterior, na qual Agamben diz: “Assim, o *enjambement*, traz à luz o andamento original, nem poético nem prosaico, mas, falando propriamente, bustrofédico, da poesia e o caráter híbrido de todo discurso humano. A aparição precoce do prosimetron, mistura de prosa e verso, na *Gatha* de Avesta ou na satura latina, atesta o caráter não aleatório da *Vita Nuova* no pórtico da idade moderna”. AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p. 24.

64 AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p.145.

65 Id. *Ibid.* p.148.

poético no filosófico e a finalidade da filosofia é um direcionar-se para a poesia em um devir que preserve o filosófico no poético. Isto porque o poema “desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz”⁶⁶. Na indiscernibilidade entre o material e o imaterial ou entre o formal e o informal, o que quer que esteja sendo dito em qualquer poema – eis sua estratégia – é a linguagem, em seu ter lugar, em sua oposição entre o som e o sentido, que está se dizendo, ou seja, a poesia, enquanto passagem da própria linguagem. O poema se coloca, então, como uma espécie de hipersemia da linguagem; nele, ela se realiza com maior evidência, sendo a poesia, por isso, necessária à filosofia, como herança que esta deve assumir, pois suas finalidades são as mesmas, ou seja, pensar a linguagem enquanto não coincidência entre a série semiótica e a sequência semântica, para que a abertura ao sentido, preservada na estância do pensamento, nunca se feche.

⁶⁶Ibid. p.148.

4.

Se, no ensaio anterior, o poema foi o ponto de partida para que os motivos de sua necessidade pudessem ser flagrados e legados, enquanto herança não apenas histórica mas sobretudo de pensamento, à filosofia, neste, a intenção é partir da filosofia para descobrir os motivos de sua necessidade e garantir a virtualidade do círculo na qual poesia e filosofia, assegurando suas indiscernibilidades, voltem a encontrar a unidade possível de suas palavras, cindidas, como mostrado no início deste livro, ao longo da história preponderante do Ocidente. Uma coisa é certa: havendo necessidade do poeta, também “há necessidade de filosofar”, afirma Giorgio Agamben em *Édipo e a Esfinge*, de *Estâncias*¹. Enquanto, antes, se realizou uma filosofia do poema através de uma reflexão de seus institutos, trata-se, agora, de abordar uma passagem mítica, ou seja, confrontar-se não mais com procedimentos poéticos que funcionam à revelia dos assuntos tratados, mas com modos de abordagem de um mesmo tema. O poema requeria um apelo filosófico a seus institutos; a filosofia demanda um apelo à interpretação de um mito na materialidade mesma dos modos de interpretação existentes dentro da peça e, a partir dela, da história, para que, ao interpretar e oferecer material para outras interpretações, uma nova possibilidade de compreensão seja criada pelo filósofo. Em todos esses casos, é a linguagem que está sendo pensada.

Antes de encontrar uma alternativa para a questão heideggeriana e, desde o filósofo alemão, derridiana da su-

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.217-224.

peração da metafísica², em *Édipo e a Esfinge*, ela ainda está presente. Trata-se, então, de diagnosticar uma interpretação da significação inautêntica, oferecendo o remédio de outra, proposta por ele, que superaria aquela, indicada como metafísica. Dizer que uma – a diagnosticada – se caracterizaria enquanto uma semiologia desde o ponto de vista do personagem Édipo e outra – a medicada –, enquanto uma semiologia desde o ponto de vista da Esfinge é reconhecer que a tragédia reside, enquanto abertura, no fundamento de nossa trajetória vivida e de uma alternativa possível ainda por viver. A partir dela, construímos um caminho que parece exaurido; a partir dela, abrindo uma porta com a chave proposta, retomamos um novo percurso, para além do anteriormente estabelecido. Havendo uma potência a-histórica na tragédia, uma dinâmica que corre por fora de qualquer tempo, há, igualmente, uma força histórica que, a cada tempo, requer uma atualização possível na diferença de uma leitura. Trazendo em si uma dinâmica sincrônica, traz, simultaneamente, uma diacrônica. Em seu modo de pensar a linguagem, a tragédia resguarda em si um dos mitos fundadores de nossa cultura, levando-nos sempre a retornar a ela. Na linguagem agambeniana, *Édipo rei* seria, por excelência, paradigmático, exemplar:

Qualquer que seja o contexto onde ele faz valer sua força, o exemplo se caracteriza por valer para todos os casos do mesmo tipo e, ao mesmo tempo, estar incluído neles. Ele constitui uma singularidade entre outras, que, entretanto, pode substituir cada uma delas, ele vale por todas. Daí, a pregnância do termo que em

2 Conferir o ensaio *A Linguagem e a morte*, de Cláudio Oliveira. In: *Nove abraços no inapreensível; filosofia e arte em Giorgio Agamben*. Organização Alberto Pucheu. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008. p.101-132.

grego exprime o exemplo: *para-deigma*, isto que se mostra ao lado. Pois o lugar próprio do exemplo é sempre ao lado de si mesmo, no espaço vazio onde se desdobra sua vida inqualificável e inesquecível. Esta vida é a vida puramente linguística. Apenas a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é o que não é definido por nenhuma propriedade, além da de ser-dito.³

Tomar um mitologema como paradigma impulsionador de, pelo menos, duas destinações filosóficas é tanto colocar a filosofia como herdeira da poesia quanto indicar que aquela pode nascer enquanto um modo de leitura desta que, ao se realizar, não se interpretava com outras palavras que não fossem as suas. A amostra da “necessidade da filosofia” começa fazendo desta uma intérprete da poesia, levando-a, com outras palavras, aonde a poesia jamais iria sozinha e, simultaneamente, reconduzindo-a ao de onde ela nunca saiu: outras palavras para dizer desde um mesmo em comum a ser desdobrado em novas possibilidades de criação. Se a singularidade da poesia é paradigmática, a filosofia a transforma num exemplo cuja regra geral nunca pode ser formulada de antemão, precisando a cada momento de novas hipóteses tão paradigmáticas quanto às daquela. Partindo do *Édipo rei*, de Sófocles, o título do breve ensaio de Giorgio Agamben utiliza a conjunção aditiva para demarcar dois modelos distintos do filosofar, unidos por uma mesma questão: a do significar.

No verso 291, em sua busca pelo assassino de Laio, na insistência em adentrar todo e qualquer vestígio do crime para decifrá-lo, Édipo se diz o “investigador de todo *lógos*”

3 AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient; théorie de la singularité quelconque*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Éditions du Seuil, 1990. p.16-17.

(*pánta gár skopô lógon*). O que ele não sabe é que, desde o episódio da Esfinge, o investigador é também o investigado pelo *lógos*, o decifrador de enigmas é, ele próprio, sem que saiba, um enigma, pelo qual sucumbirá. Aquele que, na *Iliada* (XXIII, v. 679-680), morre no campo de batalha, na tragédia, é aniquilado pela batalha com os enigmas. Aquele que lança a Esfinge em um abismo é, ele mesmo, lançado em um abismo, no qual despencará até se espatifar no solo. O aparentemente mais sábio dos homens, o único a, supostamente, ter derrotado a Esfinge, vencendo-a, também é derrotado por ela, revelando que, na verdade, não sabia de nada. Aquele que promete banir quem tiver cometido o crime que segundo o oráculo de Delfos precisa de punição não sabe ser ele mesmo o criminoso que procura. Édipo é a um só tempo o que sabe muito e o que nada sabe, o exagero das duas direções contrárias reunidas na mesma pessoa. Vernant está coberto de razão ao dizer que no “modo de pensar ambíguo próprio da tragédia, um ensinamento de um tipo particular é proposto aos espectadores: o homem não é um ser que se possa descrever ou definir, é um problema, um enigma cujos duplos sentidos jamais se chegou a decifrar”⁴.

Diante da multidão tebana com representantes de muitas idades (crianças, que ainda não são fortes para voar longe – *tétrapous?* –, jovens seletos na exuberância de seu vigor – *dípous?* – e os velhos sacerdotes – *trípous?* –), que se prostra em súplica e cantos fúnebres nos arredores de seu palácio fazendo a ágora cheirar a incenso, o verso inicial da peça que caracteriza a primeira frase de Édipo assinala para os descen-

4 VERNANT, Jean-Pierre. *Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo Rei*. In: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia, Maria da Conceição M. Cavalcante, Bertha Halpem Gurovitz e Helio Gurovitz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p.81.

descentes de Cadmo, fundador de Tebas: “Descendentes de Cadmo! Crianças, moços!”⁵. Dessa linhagem, em *Antropologia estrutural*⁶, Lévi-Strauss foi o primeiro a assinalar a importância de um traço em comum nos sentidos hipotéticos dos nomes próprios das três gerações cadmianas subsequentes, que dizem respeito a Édipo e seus antecessores paternos, desdobrado por Jean-Pierre Vernant⁷: Labdaco, o coxo, Laio, o torto, o dissimétrico, o canhestro, e Édipo, o que tem o pé inchado. O que é levado em conta é a repetição que, em todos os casos, evoca uma dificuldade de andar corretamente. Fazendo uma leitura genealógica mais afim com a singularidade de sua interpretação que coloca a linguagem no cerne da tragédia, Agamben assinala que, a Cadmo, a tradição grega atribuía a invenção da escrita alfabética, determinante de sua descendência que preservará tal relação com a escrita e com o significar, já que “o filho de Cadmo, Polidoro, também é chamado *Pinacos*, ‘o homem das tabuletas escritas’, e Labdaco, pai de Laio, deriva seu nome da letra lambda”⁸. Para o italiano, na busca de acesso a uma autêntica compreensão do problema da significação, o que está em jogo é a reflexão ocidental sobre o significar ou a linguagem. Entender esta questão é entender a “necessidade de filosofar”.

Não apenas pela irrupção da peste devastadora (que também pode fazer referência à que afligiu Atenas entre os anos 430-426 a.C.) e da existência das figuras do suplicante em ação, *Édipo rei* começa se relacionando com a *Iliada*: se, já em sua primeira rapsódia, está lançada a pergunta pelo “melhor dos

5 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.39. Edição bilíngue.
6 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. p.246.

7 VERNANT, Jean-Pierre. *O tirano coxo: de Édipo a Periandro*. In: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. p. 179-198. A esse respeito, conferir também o ensaio *Édipo, o inoportuno*, do mesmo autor, em *O universo, os deuses, os homens; os mitos gregos contados por Jean-Pierre Vernant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.162-180.

8 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.223.

aqueus”, no começo da tragédia, pela fala do sacerdote, Édipo é tido como o primeiro (*próton*, v. 33) e, seguidamente, o melhor (*áriston*, v. 46) dos homens. Se Laio fora igualmente o melhor (v. 257), ao ser ele morto, Édipo se transforma no herdeiro não só de seu poder e esposa, mas, antes de tudo, do fato de ser considerado o melhor entre os melhores homens. Por ter se tornado o melhor entre os melhores, por ter salvo Tebas, ele herda o trono e a esposa de Laio. Ele é aquele cuja glória ou fama faz seu nome ser aclamado por todos, que a ele suplicam, acorrendo ao seu altar. Sendo humano, quase divino, não pode, entretanto, ser igual a um deus, ainda que, enquanto homem, ele seja o primeiro tanto no que diz respeito às coisas da vida na terra quanto no que concerne as relações com os deuses. Ele é o primeiro por conhecer, como ninguém, o vínculo que tem entre si as coisas humanas, terrenas e divinas. É unânime a opinião de que ele é um intermediário entre os homens e os deuses, podendo, por isso, enquanto o primeiro entre os homens e o melhor entre os mortais, salvar com sua sabedoria os habitantes de Tebas ao descobrir o caminho que trará de volta a vida ameaçada pela peste, conseguindo, portanto, reerguer a cidade. Dele, mistura excepcional de homem sábio, religioso e político que, compactuando plenamente com o sentimento de seu povo, leva seu agir ao extremo em nome dos que se limitam a suplicar a ele e aos deuses, emana a possibilidade de restauração da ordem. Enquanto grego antigo, vivente de uma época pré-legal em que os heróis fundam Estados sendo eles mesmos os representantes da ordem e da justiça, Édipo é a encarnação perfeita da universalidade em sua individualidade, do todo em sua particularidade. Sua liberdade excepcional realiza os fins de todos. Na bela e enfática tradução de Trajano Vieira:

Édipo igual a um deus? Nem eu nem os
meninos incorremos nesse equívoco;
um ás te reputamos nas questões
da vida e no comércio com os deuses.
Recém-chegado a Tebas, nos poupaste
do ônus que impôs a ríspida cantora,
a Esfinge, mesmo à míngua de outros dados
de nossa parte. Um nume – é voz unânime –
acompanhou-te ao nos furtar da morte.
Senhor supremo, ajuda agora, Édipo,
pois todos clamam, todos te suplicam
uma saída: acaso um deus, um homem
não disse como nos mantermos vivos?
As deliberações de alguém vivido
resultam em ações mais efetivas.
Melhor entre os melhores, reergue a polis!
Melhor entre os melhores, lembra: sóter,
assim te chamam, nosso salvador.
Não fique do teu reino esta memória:
para tombar de novo nos reerguemos.
Com tua mão segura, apruma a urbe!
Já nos trouxeste o bom pendur da sorte,
nos augurando um bom agouro. Volta!⁹

No prólogo da tragédia, com sua excelência heróica mais do que assegurada, Édipo é o homem que, alcançando o máximo ao chegar a Tebas, ainda que como cidadão tardio, torna-se o rei perfeito. Já tendo salvo Tebas uma vez com sua sabedoria, assumindo o estatuto de responsável por ela através do poder maior recebido, lhe é requisitado agora que repita sua façanha, salvando-a uma segunda vez da catástro-

⁹ VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. p.40-41.

fe, da calamidade, da miséria. Depois de salientar ser significativo o fato de a peça não se intitular *Édipo, o incestuoso*, nem *Édipo, o assassino de seu pai*, mas *Édipo-rei*, ou seja, *Oidipous turannos*, acerca do sentido de *tirano*, Foucault esclarece:

Este personagem do tirano não é só caracterizado pelo poder como também por um certo tipo de saber. O tirano grego não era simplesmente o que tomava o poder. Era aquele que tomava o poder porque detinha ou fazia valer o fato de deter um certo saber superior em eficácia ao dos outros. Este é precisamente o caso de Édipo. Édipo é aquele que conseguiu resolver por seu pensamento, por seu saber, o famoso enigma da Esfinge.¹⁰

O que lhe rendeu, portanto, tal fama de tirano salvador foi o fato de, recém-ingresso em Tebas, ter conseguido libertar a cidade do ônus imposto – da própria morte – pelo canto ríspido, amargo e cruel da Esfinge que, às portas da cidade, propondo seus enigmas em palavras que faziam desaparecer o que supostamente era para aparecer, matava um a um os mais belos jovens da aristocracia tebana, ignorante de um modo correto de se relacionar com ela. Sem a melodia das líras, o canto da Esfinge era em tudo contrário ao das Musas e, de antemão inquiridor, colocava-se no pólo oposto ao dos enigmas de Apolo, que buscavam responder alguma pergunta prévia. A versão mais famosa do enigma proposto pela Esfinge e da resposta de Édipo se encontra em Hegel: “O que é que, de manhã, anda com quatro pernas, à tarde, com duas e à noite, com três?” Édipo derrotou a esfinge, dando como res-

10 FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Tradução de Roberto Machado e Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003. p.46.

posta: ‘O homem’¹¹. Versão semelhante a esta comparece no começo do soneto *Édipo e o enigma*, de Jorge Luis Borges, que também privilegia a relação entre o herói e o monstro como preponderante: “Quadrúpede na aurora, alto no dia/ E com três pés errando pelo vão/ Âmbito do entardecer, assim via/ A eterna esfinge ao inconstante irmão”¹².

Segundo o helenista Jean-Pierre Vernant, as palavras enigmáticas da “cadela de rapsódias” (v. 392) seriam um pouco mais complexas: “Há na terra um ser com dois, quatro, três pés [*dípous, tetrapous, trípous*], cuja voz é única. Apenas muda sua natureza entre os que se movem no chão, no ar e no mar. Mas, quando anda se apoiando sobre mais pés, é então que seus membros têm menos vigor”¹³. Sabe-se que a resposta é o homem. Há um mesmo no homem, garantido por sua voz. O homem é, igualmente, o único que, ao longo de sua vida, conhece três modos de locomoção: quando criança, com as mãos desempenhando o papel de apoio dos pés, engatinhando com quatro pés, na velhice, quando tem menos vigor, com a bengala, apoiado nessa terceira perna, e, entre o começo e o fim, no auge da força da vida, seu caminhar em duas pernas. Ao responder, Édipo não menciona, entretanto, a palavra diretamente designadora do geral de homem – de vivente humano – em grego: *ánthropos*; ele diz que o ser a quem a Esfinge, com suas supostas palavras dissimuladoras, se refere é *hoi dipous*, os bípedes, os de dois pés, designando implicitamente o homem. Acontece que, com tal resposta, vinculando-se de vez ao enigma ameaçador que não mais o largará, *Oidípous* é seu próprio nome, seu nome próprio. A subserviência de Édipo à

11 HEGEL, G.W.F. *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora UnB, 2008 (segunda edição). p.184.

12 BORGES, Jorge Luis. *Édipo e o enigma*. IN: *O outro e o mesmo*. In: *Obras completas II*. Tradução de Leonor Scliar-Cabral. São Paulo: Editora Globo, 1999. p.330.

13 VERNANT, Jean-Pierre. *O tirano coxo: de Édipo a Periandro*. IN: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. p.186.

linguagem com seus enigmas está inscrita na forma de seu nome próprio. Há um duplo aqui em questão, fazendo com que, ao dizer um, o outro também seja dito por Édipo. Há o dito desejoso de ir em uma direção e um xifópago fantasmático atrelado a ele que insiste em ir por outro caminho, muito mais perigoso e terrível. Há um cristal, refletindo de um lado a vitória temporária e, de outro, a certeza da catástrofe. Acreditando ter respondido a Esfinge, vinculando-se ao enigma, Édipo traça seu destino trágico na materialidade mesma de seu nome. Decifrar o enigma do monstro através da resposta que implica seu nome próprio – si mesmo – no bípede/homem que é, é, de algum modo, refletir, na Esfinge, seu destino fatal, sua ruína, sua monstruosidade. Vendo-se à sua frente, o suposto vencedor é, de fato, o derrotado. No jogo anagramático (*Oidípous/hoi dípous*), Édipo é um paradigma do homem.

Na última das *Norton Lectures*, proferida em Harvard em 10 de abril de 1968, Borges diz se divertir com “a ideia de que, embora a vida de uma pessoa seja composta de milhares e milhares de momentos e dias, esses muitos instantes e esses muitos dias podem ser reduzidos a um único: o momento em que a pessoa sabe quem é, quando se vê diante de si”¹⁴. O belo decassílabo mencionado de Borges se encaminha no sentido de afirmar que toda a vida de Édipo pode ser reduzida ao momento em que, descobrindo o enigma, vendo-se diante de si na resposta dada, descobre igualmente quem é, acrescentando, entretanto, que, no caso em questão, ao invés do divertimento anterior, ver a forma de seu próprio ser à sua frente o aniquila. No soneto, vendo-se diante de si, Édipo não é apenas o homem que derrota a Esfinge decifrando seu enig-

14 BORGES, Jorge Luis. *O credo de um poeta*. In: *Esse ofício do verso*. Organização de Calin Andrei Mihailescu. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.105.

ma, mas também e, sobretudo, desde o acontecimento com a mulher-leoa, o impossibilitado de vencer seu próprio destino, misturado para sempre à ambiguidade do ser híbrido. Representado exemplarmente por Édipo (“somos Édipo”), o homem é o “inconstante irmão da Esfinge”. Também para Borges, o episódio se coloca como central da tragédia de Édipo, sendo ele que vincula explicitamente o futuro rei à sua ruína:

Édipo e O Enigma

Quadrúpede na aurora, alto no dia
E com três pés errando pelo vão
Âmbito do entardecer, assim via
A eterna esfinge ao inconstante irmão,
O homem, e à tarde um homem vaticina
Decifrando aterrado, no cristal
Da monstruosa imagem, o fatal
Reflexo de seu destino e ruína.
Somos Édipo e, de modo eternal,
Somos, no vasto e tríplice animal,
O que seremos e tenhamos sido.
Aniquilar-nos-ia ver a ingente
Forma de nosso ser; piedosamente
Deus nos depara sucessão e olvido.¹⁵

Como pode ser lido em *Entre a razão e o daímon*, ensaio introdutório de sua tradução da tragédia, Trajano Vieira assinala “a ironia de Sófocles no episódio em que o rei tebano recorda que ninguém fora capaz de derrotar a Esfinge, somente ele, ‘Édipo, o que nada sabe’, conforme a tradução literal da expressão grega *ho mêden eidôs Oidipous* (v. 397), em

15 BORGES, Jorge Luis. *Édipo e o enigma*. IN: *O outro o mesmo*. p.330.

que *eidôs* (particípio de *oida*: “o que sabe”) repercute em *Oidipous*¹⁶. Mesmo tendo aparentemente derrotado a Esfinge apenas com a força de seu pensamento, e não com os sinais aos quais os adivinhos atentam, mesmo tendo, com a suposta derrota da Esfinge, atrelado o saber ao poder e o poder ao saber, a ironia se presentifica na trama da linguagem que nadifica o fato de Édipo ser o conhecedor do que ninguém conhece. O homem – paradigmático – que mais conhece não conhece absolutamente nada. Não sabe nem mesmo que, além de se referirem à natureza humana, os enigmas arrebatam tanto a vida dos que não os desvendam quanto a daqueles que supostamente o respondem corretamente. Agamben está certíssimo ao dizer que a tragédia coloca em questão o “problema original de toda significação”¹⁷ e que o episódio com a Esfinge, ainda que aludido rapidamente na tragédia, “deveria ter importância essencial para os gregos”¹⁸.

Logo no começo da peça, Creonte é enviado pelo rei ao oráculo de Delfos para saber o que fazer no intuito de devolver a paz a Tebas. No retorno, ele comunica a Édipo e aos muitos prostrados junto ao duplo templo de Palas que a proferição do deus foi clara, mandando punir quem quer que, assassinando-o, tenha causado a morte de Laio. Se essa referência é a única indicadora de uma ida ao templo de Apolo no tempo presente em que se passa a tragédia, ela não é, apesar disso, a única a que se faz menção ao longo da peça. Na continuação da mesma passagem, Creonte afirma que Laio foi assassinado quando “Indagaria – nos disse – o deus em Delfos/ e desde que partiu não retornou”¹⁹. Pouco depois de, menosprezando os desígnios divinos, Jocasta ter dito que

16 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. p.26.

17 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.223.

18 Id. *Ibid.* p.221.

19 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. p.44.

outrora Laio recebera um oráculo de um dos sacerdotes de Apolo afirmando que um filho dele com ela o mataria e que seu marido, então, supostamente frustrando a profecia do deus, amarrara os pés da criança recém-nascida furando seus delicados tornozelos com ferros aguçados que os transpassavam, mandando um dos seus pastores levá-la à morte no cume do Citéron, uma montanha situada nos arredores de Tebas, Édipo, na conversa com Jocasta, conta sua própria ida a Delfos, tempos atrás, para se consultar com o deus, levado por uma revelação casual de um bêbado que, pela primeira vez, o obrigou a questionar sua certeza de ser filho de Políbio, rei de Corinto, e Mérope:

Políbio, meu pai, era de Corinto;
a minha mãe, Mérope, era dória. Máximo
na pólis – viam-me assim –, até que o Acaso
impôs-me um caso digno de estupor,
mas, para mim, indigno de desvelo.
Um homem ébrio, já muito alto, num
festim, chamou-me filho putativo.
Muito abalado, a duras penas, eu
me contive esse dia. Alvoreceu.
Interoguei meus pais. Sentindo o ultraje,
reagiram contra quem o pronunciara.
Deixaram-me feliz, mas logo aquilo
voltou-me a atormentar, e sempre mais.
Fui em sigilo a Delfos, de onde – flâmeo –
Foibos, sem dar-me o prêmio da resposta,
me despediu, mas, num lampejo, disse-me
o que previa: miséria, dor, desastre.
Faria sexo com minha própria mãe,
gerando prole horrível de se ver;

seria o algar do meu progenitor.
Ouvi, fugi da pátria; mensurava
pelo estelário o quanto ela distava.
Queria achar um canto onde não visse
cumprir-se a infâmia desse mau oráculo.
Em meu perambular, cheguei ao ponto
em que morreu, segundo afirmas, Laio.
Serei veraz, mulher: quando eu estava
perto de onde nos caminhos se trifurcam,
cruzei com um arauto; sobre o coche,
sentado, um homem qual o já citado.
Vendo de encontro a mim, o auriga e o velho
me empurraram: devia dar passagem.
Colérico, esmurrei meu agressor
– o auriga –, e o velho, vendo-me ladar
o carro, à espreita, com chicotes duplos,
feriu-me bem no meio da cabeça.
Pagou preço maior: no mesmo instante,
recebe um golpe do meu cetro. Rola
do carro, ao chão, decúbito dorsal.
Executei o grupo.²⁰

A precisão da tragédia coloca aos espectadores e leitores duas séries em movimentos contrários: enquanto Laio se direciona ao oráculo délfico para saber, como Jocasta conta logo no começo de *As fenícias*, de Eurípides, se o recém-nascido abandonado à morte anos antes havia de fato morrido, Édipo sai de lá indo na direção oposta à de Corinto, de modo a, tentando fugir das determinações divinas que acabara de escutar, se afastar ao máximo da cidade que julga ser sua terra natal onde habitariam seu suposto pai, a quem mataria, e sua

20 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. p.75-76.

suposta mãe, com quem faria sexo e teria “uma prole horrível de se ver”.

No caminho de seu desterro, defendendo-se da agressão dos súditos de Laio, sem saber que se trata de seu pai, Édipo acaba cometendo o crime coletivo, do qual, Laio também assassinado, apenas um dos servidores sobrevive (é ele quem avisa aos tebanos a morte do rei e quem, quando mais tarde vê que o assassino de Laio assumira o reinado, suplica a Jocasta para enviá-lo ao campo para, cuidando do rebanho, se afastar da cidade). Na Fócida, região da Grécia onde se localizava a cidade do santuário de Delfos, o lugar do crime é na “tripla interseção de estradas”²¹, na encruzilhada das veredas entre Dáulia, Delfos e Tebas, na encruzilhada onde, a partir de Hegel e, ainda mais, de Freud, no que diz respeito ao nosso desejo e ao nosso inconsciente, poderia dizer que se trifurcam os caminhos de Édipo, Laio e Jocasta. Se, entretanto, como afirma Foucault, Deleuze e Guattari mostraram que a triangulação pai-mãe-filho não revela uma verdade atemporal nem profundamente histórica do nosso desejo e, sobretudo, se na tragédia o interesse de Agamben, como já afirmado, está voltado para uma possibilidade de pensar a linguagem, fazendo “aparecer o que na história de nossa cultura permaneceu até agora escondido, mais oculto, mais profundamente investido”²², precisaria se delimitar “tal tripla interseção das estradas” com uma outra triangulação: a da encruzilhada que prenuncia a reunião dos destinos de Édipo, da Esfinge e de Tebas. Importante ressaltar que, em *O nascimento da tragédia*, parece que Nietzsche já vira a dependência do parricídio e do incesto da “mais dolorosa figura do palco grego, o desventurado Édipo”, à decifração

21 Id. Ibid. v.730. p.72.

22 FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. p.30.

do enigma da Esfinge: depois de lançar a pergunta “Édipo, o assassino de seu pai, o marido de sua mãe, Édipo, o decifrador do enigma da Esfinge! O que nos diz a misteriosa tríade dessas ações fatais?”, ele faz os episódios familiares dependerem da lida com o monstro híbrido, ao afirmar que a “espantosa tríade do destino edípiano: aquele que decifra o enigma da natureza – essa esfinge bifforme –, ele mesmo tem de romper também, como assassino do pai e esposo da mãe, as mais sagradas ordens da natureza”²³. Antes de Nietzsche, ainda que em relação ao oráculo de Apolo e não ao enigma da Esfinge, Hölderlin teria priorizado a desmedida interpretativa do personagem, ao afirmar que o “interpreta[r] de modo demasiadamente infinito a sentença do oráculo” de Édipo foi o que o tentou “na direção do *nefas*”²⁴, acrescentando que sua “curiosidade irada”, rompendo os limites, deu a ver que, na desmedida dessa “interpretação de tudo”²⁵ “o saber se incita antes de tudo a saber mais do que pode suportar ou apreender [*fassen*]”²⁶. Com Agamben, o que terá de ser visto é que continuamos a ter um complexo de Édipo – do qual o italiano, aliás, quer nos livrar –, mas ele diz respeito ao modo como lidamos majoritariamente com a linguagem e com os signos. Ao estabelecimento desse complexo e aos modos de lidar com ele, se refere a nova articulação da “tripla interseção das estradas” que levam a Édipo, à Esfinge e a Tebas.

23 NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.65.

24 HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo*. IN: *Observações sobre “Édipo”; observações sobre “Antígona”, precedido de Hölderlin e Sófocles*. HÖLDERLIN, Friedrich e BEAUFRET, Jean. Tradução de Anna Luiza Andrade Coli, Maíra Nassif Passos, Pedro Sussekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p.70. Coleção Estéticas, direção Roberto Machado. [*Nefas*, que significa sacrilégio, impiedade, crime, desmesura resultante da oposição aos deuses, é um termo latino que Hölderlin pode ter encontrado em Virgílio ou Lucrécio. N.T.]

25 Id. *Ibid.* p.77.

26 *Ibid.* p.72.

Continuando seu caminho em fuga de Corinto, depois do crime, por puro acaso ou, pelo menos, por algo que, atrelado ao seu destino e sorte, lhe escapa, Édipo segue em direção a Tebas. Ao fugir de seu destino, é para ele que Édipo foge – Édipo foge em direção ao do quê ele foge. Da entrada em cena do vínculo com Jocasta e com a nova triangulação possível com a Esfinge e Tebas, do que ocorre, portanto, na chegada do jovem Édipo na cidade dos cadmeus, uma parte do prólogo de *As fenícias*, ainda na fala inaugural da própria Jocasta, é bastante elucidativa do mito:

Naquela época a Esfinge castigava
com sua crueldade a cidade de Tebas
e Laio, meu marido, já não existia;
Creonte, meu irmão, em nome da cidade
ofereceu-me num decreto irrevogável
a quem pudesse decifrar corretamente
o enigma da virgem sutil, comprometendo-se
a dar-me como esposa a nosso salvador.
Por um simples acaso foi meu filho Édipo
que interpretou o canto da feroz Esfinge;
assim ele passou a ser o soberano
desta cidade, e como prêmio por seu feito
deu-lhe Creonte o cetro de Tebas antiga.
Ele casou-se com a sua própria mãe
– ah, infeliz! – sem que ela nunca imaginasse
que se deitava com seu filho.²⁷

Antecipando o dito de Tirésias a Édipo no dia em que se passa a tragédia *Édipo rei*, a respeito do momento em que

27 EURÍPIDES. *As fenícias*. IN: *Ifigênia em Aulis; As bacantes; As fenícias*. Tradução do grego e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. p.113.

ele decifra o enigma da Esfinge, poderia ser afirmado: "O dia de hoje te expõe à luz e anula"²⁸. Sendo em decorrência de se tornar "o decifrador do enigma famoso" que Édipo, o grande já em Corinto, se faz o Grão-Senhor dos tebanos, o que chegou ao máximo em Tebas, o primeiro, o melhor, o melhor entre os melhores, o salvador e o que tem a força no pensamento ou no conhecimento, é também a partir de então que, pela decifração mesma do enigma da Esfinge, herdando o trono do rei morto, tendo assassinado sem saber seu pai e recebendo então sem saber sua mãe em matrimônio, transformando-se no que nada sabe, no que, ainda segundo Tirésias, ignora o que habita em si (v. 337), Édipo terá seu destino, mais do que terrível e extremo, o mais terrível e o mais extremo, catastrófico, desafortunado, desastroso, desgraçado, repleto de sofrimentos e quantas palavras afins que se repetem intencionalmente para assinalar a transformação que sofre até chegar a ser o "pior dos homens"²⁹. No dia em que aparentemente desvenda o enigma da Esfinge, em "O dia de hoje [que] te expõe à luz e anula", mesmo que ainda não saiba, mesmo que ainda seja necessário um tempo maior para que ele possa por fim dizer explicitamente que seria melhor se tivesse morrido quando Laio o entregou ao pastor ("Antes morrera quem meus pés/ - seja quem for -/ livrou das duras travas, no ermo campo./ O que ele fez não foi favor./ Morto, tamanha dor eu evitara/ aos amigos e a mim."³⁰), Édipo já é, simultaneamente, o melhor e o pior dos homens ou, como diz Lévi-Strauss, herói triunfante e filho condenado³¹.

28 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. p.58.

29 Id. *Ibid.* v. 1433. p.107.

30 *Ibid.* v. 1350-1355. p.104.

31 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural Dois*. Tradução de Maria do Carmo Pândolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976. p.29.

Obrigado, cada vez mais, a assumir o todo de sua vida na aparente contradição de seus extremos, toda a vida de Édipo está enredada na força de diversos vínculos com os enigmas e oráculos: o do representante de Apolo a Laio, o da expectativa de Laio ao ir a Delfos, o que ele mesmo ouve quando vai ao templo de Apolo, o da Esfinge, o escutado por Creonte quando enviado pelo próprio rei no tempo da peça. Acerca da lida com os oráculos, Hegel aponta uma "colisão", que pode ser vista com clareza na figura de Édipo:

O homem, que é, perante o deus que sabe, aquele que nada sabe, aceita os oráculos sem saber o que eles significam, e isso quer dizer que a universalidade concreta dos oráculos não tem para ele qualquer evidência, de modo que só pode decidir-se à ação quando se conforma com um e exclui o outro dos dois sentidos que as palavras do deus contêm. Desde, porém, que atua e que, portanto, o ato se tornou seu, quer dizer, um ato de que ele é responsável, o homem encontra-se comprometido numa colisão: vê erguer-se perante si o outro sentido do oráculo, que aí se encontrava também implícito.³²

Com sua atitude que o torna responsável por seus atos, tentando fugir do enigma do oráculo, é em direção a ele que Édipo vai. Tentando fugir de sua miséria, Édipo encontra a glória e, tentando nela permanecer, Édipo encontra a miséria anunciada. Com a miséria e a glória entrelaçadas nesta alternância do seu destino em "colisão", a força dos contrários simultâneos habita os mitos, os enigmas, os oráculos, a vida

32 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o belo na arte*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.506.

neles enredada: de criança rejeitada a filho bastardo do rei de Corinto, de filho putativo de Polúbio e Mérope ao desterro e assassinato do próprio pai, do desterro e do assassinato do próprio pai ao descobridor do enigma da Esfinge, do descobridor de enigma da Esfinge ao reinado de Tebas e ao casamento com Jocasta, do reinado de Tebas e do casamento com Jocasta ao destino mais miserável de todos os homens... A rede mítica, a trama enigmática, não só se dá na linguagem, mas está justamente buscando pensá-la. Enquanto o primeiro oráculo proferido a Laio e o com mesmo teor proferido posteriormente a Édipo asseguram desde seu nascimento o parricídio e o matrimônio incestuoso, é o enigma da Esfinge que o leva ao ápice heróico do encontro, com todas as suas consequências, entre o saber e o poder e, portanto, à queda maior.

Poderia dizer que, na breve, mas intensa e original, leitura agambeniana, o episódio da Esfinge (e não o parricídio seguido pelo incesto) ocupa o lugar principal do conflito, em torno do qual a obra gira: é ele quem conduz Édipo para a precipitação vertiginosa em direção à catástrofe final. Estando no começo (v.36), ele é a força a partir da qual outros acontecimentos derivam. Estando igualmente presente na fala final do coro, quando a menção é feita apenas à relação com a Esfinge (e não aos outros oráculos), que o tornara o homem mais forte e mais poderoso de Tebas, o episódio com a Esfinge se mostra inerente à conclusão da tragédia. Entre os dois extremos que trazem à luz o episódio com a Esfinge, o meio da tragédia é, portanto, a consequência do começo e a preparação para o fim. Nas palavras do coro, eis como finda a tragédia:

Olhai o grão-senhor, tebanos, Édipo,
decifrador do enigma insigne. Teve

o bem do Acaso – Tykhe –, e o olhar de inveja
de todos. Sofre à vaga do desastre.
Atento ao dia final, homem nenhum
afirme: *eu sou feliz!*, até transpor
– sem nunca ter sofrido – o umbral da morte.³³

Dessa maneira, pode-se ter em conta não apenas o porquê de, para Agamben, tal mitologema ter exercido “fascínio especial sobre a nossa cultura e o motivo pelo qual o episódio da Esfinge [...] deveria ter importância essencial para os gregos”, mas também que, nesta tragédia que pode favorecer a busca por um acesso a uma autêntica compreensão do problema da significação, “a culpa de Édipo não é tanto o incesto quanto uma *hýbris* diante da potência do simbólico em geral (a Esfinge é, assim, segundo a indicação de Hegel, de fato, ‘o simbólico do simbólico’)”³⁴. Em seu *Curso de estética*, no capítulo acerca de *A arte simbólica*, no item sobre *O simbolismo propriamente dito*, ao falar do *Simbolismo total*, a Esfinge, principal exemplo dos mistérios da arte egípcia, aparece, de fato, como o “símbolo do simbolismo”³⁵. Nela, e em seus pronunciamentos, muito pouco está explicitado: a Esfinge seria o “símbolo do simbolismo” por ser, ela própria, um enigma³⁶. Com seu rosto e peitos de mulher, corpo de leão e asas (ou, apenas no caso egípcio, a variação dos homens-esfinges com seus longos cavanhaques), seu aspecto sendo tão enigmático quanto seus pronunciamentos, nesse símbolo – símbolo dos símbolos – enigmático do espírito egípcio, “a cabeça humana que sai do corpo animal apresenta o espírito quando ele começa a se erguer do natural, a se arrancar dele e a olhar livre-

33 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. v.1524-1530. p.111.

34 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.222-223.

35 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o belo na arte*. p.402.

36 HEGEL, G.W.F. *Filosofia da história*. p.168.

mente em tono de si, sem se libertar totalmente das algemas³⁷. Não havendo ainda a completa liberdade do espírito brilhando na Esfinge, nela, já existiria, pelo menos, um afastamento inicial em relação a um primeiro momento de vínculo apático com a natureza, em uma tentativa de começo de abstração do natural, em um esboço de indicação de que a tarefa a ser realizada seria a da descoberta do significado espiritual da vida humana. Segundo Hegel, ser meio animal e meio humana, ter simultaneamente o espírito afundado na natureza e o ímpeto para sua libertação, seria a contradição esfíngica dos egípcios no esforço de superação de sua “tosca autoconsciência” e da “mais estúpida e inumana superstição”³⁸.

Para Hegel, além de “as obras de arte egípcias conterem enigmas indecifráveis não só para nós mas também, pelo menos em parte, para aqueles que os formularam”³⁹, decifrar o enigma da Esfinge, como Édipo supostamente o decifra e, para o filósofo alemão, a derrota, significaria libertar surpreendentemente o espírito da absorção do homem pela materialidade da natureza e libertar de vez a Grécia do que ela ainda possuía de egípcio. Édipo mostraria que “o ser interior da natureza é o pensamento, que só tem sua existência na consciência humana”⁴⁰. Não seria, portanto, sem motivos que, desde Aristóteles, Édipo vem sendo escolhido pela filosofia (e pela psicanálise) como o herói trágico por excelência, sendo que, na Modernidade, como o representante maior da aurora da obstinada vontade de saber, da cultura e da consciência de si que o torna um herói civilizador: nele, residiria a vitória do humano na forma de sua espiritualidade sobre a

37 Id. *Ibid.* p.168.

38 HEGEL, G.W.F. *Filosofia da história*. p.177 e 178, respectivamente.

39 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o belo na arte*. p.402.

40 HEGEL, G.W.F. *Filosofia da história*. p.184.

animalidade natural presente na figura da Esfinge. Afastando o enigmático através da claridade que ilumina a consciência, Édipo apareceria como o doador do sentido do conhecimento, como aquele que, seguindo o “conhece-te a ti mesmo” apolíneo, desamarraria o espírito humano da força autóctone, monstruosa, bruta e cega através de uma resposta que tivesse em sua forma o conteúdo concreto do enigma que estava sendo proposto. Como ressalta Vernant, importante lembrar aqui que Jocasta, mãe de Édipo, por sua filiação, se liga diretamente a “personagens nascidos da terra, que têm um aspecto noturno e monstruoso, desde Ctônio, um dos Semeados, o homem da terra, do subterrâneo”, passando por Equíon, que também pertence aos Semeados, cujo

nome “viperino” logo faz pensar num personagem feminino, Equidna, metade mulher, metade serpente, irmã das Górgonas, “monstro irresistível que jaz nas profundezas secretas da terra e que gera, entre outras calamidades, Cérbero, o cão do Hades, e Quimera, de três cabeças, a qual Belerofonte consegue matar, com a ajuda do cavalo Pégaso.”⁴¹

Do Egito à Grécia. Da Esfinge a Édipo. Do enigma à sua solução. Do obscuro à clareza. Da natureza ao homem. Do natural ao ideal ou espiritual. Do concreto ao abstrato. Do particular ao absoluto. Da arte simbólica à arte clássica (em direção à romântica). Do hieróglifo ao poema (e, deste, à prosa filosófica)... São muitas as maneiras de, a partir do momento esfíngico, assinalar o caminho percorrido por Hegel para chegar à Grécia (e, depois, ao mundo germânico). Se,

41 VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens; os mitos gregos contados por Jean-Pierre Vernant*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.162-165.

como dito, a Esfinge é o “símbolo do simbolismo”, é porque a arte simbólica (e, portanto, o símbolo), apesar de já ser arte, ou seja, apesar de impor a diferença de sua própria evidência conseguindo conceber o natural e o sensível em sua autodissolução como um elemento negativo, ocuparia o nível mais baixo no desenvolvimento do ideal em formas de arte particulares, seguida pela arte clássica e, por fim, pela arte romântica: “a arte simbólica procura realizar a união entre a significação interna e a forma exterior, que a arte clássica realizou essa união na representação da individualidade substancial que se dirige à nossa sensibilidade, e que a arte romântica, espiritual por essência, a ultrapassou”⁴².

Oriental por excelência, e, mais precisamente, egípcio (já que o Egito é tido como o centro da arte simbólica), o símbolo seria o início histórico – mas também e, sobretudo, conceitual –, pré-artístico e rudimentar, da arte verdadeira, que precisaria das transformações da arte clássica para o estabelecimento da autêntica realidade do ideal e da arte romântica para a radicalização extrema do ideal que a tornaria, inclusive, indiferente à forma artística. Para Hegel, a arte simbólica tenderia à sua desaparecimento na arte clássica, que a superaria, enquanto esta desapareceria na arte romântica, que igualmente a superaria, ao passo que esta, por fim, desapareceria na filosofia, que superaria todas as artes, que nela se transformariam. O que faz o símbolo, não apenas nos desdobramentos históricos, mas, principalmente, no que diz respeito ao seu conceito, ser visto como pré-artístico, como uma etapa em que a arte ainda não se realizaria plenamente e, por isso, necessitaria ser superada?

A resposta é dada com clareza: enquanto na arte clássica seria flagrada uma adequação, uma conveniência ou uma

42 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o belo na arte*. p.340.

interpenetração concreta entre conteúdo (ou ideia) e forma, no símbolo, a relação entre eles se daria por uma exterioridade, uma estranheza, um alheamento, uma indiferença, uma ausência de identificação, uma dissociação. Na distinção entre o sentido e a expressão, na inadequação entre o objeto e sua imagem, no desacordo entre o conteúdo e a forma que o designa, o símbolo seria determinado enquanto signo ou sinal, além do mais, fracassado, já que, nele, a “expressão que aqui temos, esta imagem, esta coisa sensível representa tão pouco por si mesma que desperta em nós a ideia de um conteúdo que lhe é completamente alheio, com o qual ela não tem, para falar com propriedade, nada de comum”⁴³. Nesta teoria do signo, um princípio de incerteza geraria o símbolo, trazendo para ele, obrigatoriamente, uma abertura para sentidos múltiplos que se resguardariam, enquanto possibilidades, na inadequação entre a expressão imediata e a significação. Não trazendo consigo o sentido e apontando para uma necessidade de seu ultrapassamento, a pura expressão imediata de uma representação simbólica nada diria por si. Obscuro e opaco, no entrevero entre um conteúdo fugidio e uma forma inadequada, o símbolo representaria alguma coisa oculta diferente de sua própria imagem. Havendo uma completa incompatibilidade entre eles, no abismo que os cinde, conteúdo e forma, reunidos à força, não coincidiriam um com outro, não se interpenetrariam. No lugar da arte clássica, que garantiria o ajuste e a completa fusão entre forma e conteúdo, a arbitrariedade do símbolo se faria presente.

Enquanto símbolo do simbolismo em si mesmo enigmático, nada mais pertinente que, em seu devir grego, transformador do puro simbolismo em consciência do simbolismo, do simbolismo confuso e vago para a sabedoria também cons-

43 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o belo na arte*. p.342.

ciente, a Esfinge profira enigmas. Na Grécia, que descobriria alternativas para a compreensão de linguagem, o símbolo, quando usado, ganharia clareza do fato de ser simbólico. Nela, haveria tanto uma consciência da separação entre a significação e seu modo de representação quanto a possível conciliação das duas séries antes contrárias. No Egito, entretanto, o enigma seria simbólico e o símbolo seria enigmático porque tanto em um quanto em outro não se saberia, a princípio, qual sentido vincular à forma exterior que o torna perceptível e pensável. A diferença parece ser que, enquanto no mundo egípcio, em que todos estariam mergulhados nos símbolos, os enigmas seriam indecifráveis mesmo para parte daqueles que os formulavam, ficando, portanto, sem solução, no mundo grego, o mascaramento do sentido que propiciaria a adivinhação seria intencional. Deixando de ser a fala de um completo desconhecido, o enigma requisitaria para si a exigência de seu descobrimento. Aquele que o formulava conheceria sua resposta, endereçando-o a alguém que, sabendo que sua solução residiria na materialidade de sua própria linguagem, poderia resolvê-lo. Para Hegel, a significação do enigma seria composta por “traços de caracteres e de propriedades que fazem parte do mundo exterior, onde existem num estado disperso e que foram intencionalmente reunidos de maneira disparatada para impressionar à primeira vista”⁴⁴. Caberia ao pretendente a decifrador, com seu pensamento consciente, com sua consciência humana já despertada, descobrir a unidade sintética que amarraria a prévia dispersão.

Na Grécia, o caminho da proposição do enigma à sua resposta seria, então, o que, na concretude mesma da representação, iria do “impressionar à primeira vista” ao deciframento à segunda vista, do disperso à unidade, da complexidade à

44 Id. Ibid. p.343.

simplicidade, do heterogêneo ao homogêneo, do disparatado à unidade do sentido e da forma significante. Uma vez proferido um enigma com seu significante tortuoso, indireto, vago e incoerente, a representação de uma resposta reta e direta do significado antes escondido poderia ser manifestada, aniquilando, de vez, a palavra previamente enigmática através da clareza conquistada pela operação espiritual agora explicitada. Se teria sido a ausência de relações entre o conteúdo e a forma que conduziria à dissolução da arte simbólica, a arte clássica, perfeita e acabada, resguardaria em sua livre totalidade independente uma identificação completa em si mesma entre a expressão e o sentido, atingindo a beleza ideal concordante com as exigências da arte verdadeira. Enquanto a Esfinge seria o “símbolo do simbolismo”, Édipo se transformaria no ideal da arte clássica, seu “mais perfeito exemplo”⁴⁵. Uma vez o simbólico, o clássico; e, uma vez o clássico, o simbólico seria aniquilado. Uma vez o Egito, a Grécia; e, uma vez a Grécia, o egípcio seria aniquilado. Uma vez Esfinge, Édipo; e, uma vez Édipo, a Esfinge seria aniquilada. Com Édipo e a arte clássica como um todo,

Significação e representação sensível, fora e dentro, coisa e imagem, já não existem no estado de divisão e separação nem se afiguram simplesmente aparentadas, como no simbolismo propriamente dito, mas constituem um todo em que o fundo e a forma, o fora e o dentro, são inseparáveis e inconcebíveis um sem o outro, um fora do outro. O que manifesta e o que é manifesto formam uma unidade concreta.⁴⁶

45 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o sistema das artes*. Tradução de Álvaro Riberio. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.607.

46 HEGEL, G.W.F. *Curso de estética; o belo na arte*. p.351.

Pode ser entendido, assim, o fato de Hegel colocar o drama trágico grego, constituinte da completa totalidade, como a fase mais elevada da poesia e da arte clássicas, como a síntese que conciliaria os princípios da poética epopeica e lírica, superando inteiramente a arte simbólica e, conseqüentemente, o próprio símbolo enquanto um modo de compreensão e articulação da linguagem. Depois de, por todos esses motivos, dizer que Hegel se torna o “intérprete do ‘mal-estar’ da nossa cultura frente aos símbolos”⁴⁷ e que tal “mal-estar” acompanha, desde o princípio, a reflexão ocidental sobre o significar, Agamben salienta que, na articulação entre Édipo e Hegel quanto ao episódio da Esfinge, é aberta

uma fenda na linguagem, que terá vasta descendência metafísica: por um lado, o discurso simbólico e por termos impróprios da Esfinge, cuja essência é um cifrar e um esconder, e, por outro, aquele claro, e por termos próprios de Édipo, que é um expressar ou um decifrar. [...] Toda interpretação do significar como relação de manifestação ou de expressão (ou, inversamente, de cifra e ocultamento) entre um significante e um significado (e tanto a teoria psicanalítica quanto a semiótica da linguagem pertencem a essa espécie) situa-se necessariamente sob o signo de Édipo, enquanto, pelo contrário, se põe sob o signo da Esfinge toda teoria do símbolo que, recusando tal modelo, dirige sua atenção sobretudo para a barreira entre significante e significado, a qual constitui o problema original de toda significação.⁴⁸

47 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.218.

48 Id. *Ibid.* p.223.

Do lado de Hegel, de Édipo e, portanto, “do ‘mal-estar’ da nossa cultura frente aos símbolos” com a conseqüente necessidade de tornar o cifrado decifrado, também se colocaria Freud. A primeira vez que este aborda a tragédia grega é em uma carta a Fliess de 15 de outubro de 1897, a famosa carta 71. Nela, mencionando a autoanálise que empreende enquanto a coisa mais essencial do momento, afirma ter descoberto “um único pensamento de valor genérico” que assinala para um “evento universal do início da infância”⁴⁹, relacionado aos dois personagens que desempenham o papel principal na vida mental de todas as crianças e instaurador de um conjunto de impulsos psíquicos determinantes: a paixão pela mãe e o ciúme do pai. A triangulação edipiana do romance familiar de Freud se dá, desde o princípio, a partir da relação entre o filho, a mãe e o pai, na qual o primeiro, apaixonado pela mãe e sabendo que esta se vincula ao pai, impossibilitado de separar ambos, deseja, em seu anseio de poder, se ver livre do pai (rival perturbador do qual tem ciúmes por ser um obstáculo à realização de seu próprio desejo), tomando o seu lugar para poder ter a mãe para si. Mais tarde, em 1910, esta encruzilhada do triplo caminho que, entre a carta mencionada e o texto em breve citado, aparece em sua obra com a designação de “complexo nuclear”, ganha, pela primeira vez, o nome de “complexo de Édipo: o filho não perdoa a mãe por ter concedido o privilégio da relação sexual, não a ele, mas a seu pai, e considera o fato como um ato de infidelidade”⁵⁰. O “complexo de Édipo”, considerado “o complexo nuclear das

49 FREUD, Sigmund. *Carta 71*, endereçada a Wilhelme Fliess em 15 de outubro de 1897. IN: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Com comentários e notas de James Strachey. Direção da edição brasileira de Jayme Salomão. Coordenação da edição brasileira de Eduardo Salomão.

50 FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelo homem*. Tradução de Clotilde da Silva Costa. IN: *edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.

neuroses”⁵¹, surge enquanto o estabelecimento da pulsão sexual na infância cujas manifestações nos dariam a ver seus traços essenciais que se colocariam enquanto origem ou como uma espécie de pré-história para fenômenos atrelados à vida psíquica futura da criança. Nele, o sujeito já está antes mesmo de vir ao mundo ou, então, sua existência se dá justo no momento em que nele se coloca. Quando não suficientemente recalçados ou redespertados, os dois desejos primários formariam, para Freud, o núcleo de todas as psiconeuroses.

Muito antes de Borges ter afirmado no soneto *Édipo e o enigma* que “Aniquilar-nos-ia ver a ingente/ Forma de nosso ser”, Freud coloca a “força avassaladora” de *Édipo rei* justamente no captar de

uma compulsão que toda pessoa reconhece porque sente sua presença dentro de si mesma. Cada pessoa da plateia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual.⁵²

Criando um prazer intelectual e estético, a elaboração poética da tragédia, para nosso horror, exporia abertamente a inevitabilidade do sonho infantil universal do ser humano, posteriormente recalçado, tirando-o, na vida adulta, de dentro da amnésia para trazê-lo paulatinamente à nossa frente e, provocando em nós os efeitos emocionais decorrentes de tal

51 FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Tradução de Órizon Carneiro Munis. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974. p.156. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

52 FREUD, Sigmund. *Carta 71*, endereçada a Wilhelme Fliess em 15 de outubro de 1897. IN: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.

fato, nos obrigaria a confrontarmos-nos com nossa realidade essencial objetivada. Como o enfrentamento do real tornando-se racionalizado é árduo, o autocegamento de Édipo, resultado da culpa do filho e da redenção dos pais, seria uma forma de castigo da castração pela desmedida fundadora obrigatoriamente cometida. Comparando o movimento da peça, com seus adiamentos clarificadores cada vez mais tensos, ao próprio trabalho de uma psicanálise, em *A interpretação dos sonhos*, Freud afirma que a força da tragédia para uma plateia moderna estaria na comoção criada pelo processo contínuo de revelação de um destino que poderia ser o de qualquer um de nós, que, como Édipo, antes mesmo de nascermos, receberíamos a mesma maldição que o herói: por canalizarmos nosso primeiro impulso sexual em direção à mãe e nosso primeiro ódio e desejo assassino ao pai, a de – simbolicamente – matar o pai e casar com a mãe⁵³.

Na realização de nossos desejos infantis, como no soneto “Somos Édipo” de Borges, obrigados a, investigando-nos, reconhecer a verdade de nosso segredo afastado, porém existente no fundo de nós mesmos, que eclodiria, enfim, na consciência. Como se fizéssemos uma análise, levados a recordar os dois desejos centrais e esquecidos da primeira infância, a peça nos conduziria ao reconhecimento do nosso próprio complexo de Édipo, que sairia da latência, e, no oráculo, à leitura consciente de uma máscara de nosso próprio inconsciente. Exemplificando todo ser humano no que diz respeito àquilo que de si ultrapassaria suas determinações históricas e vivências exclusivamente individuais, Édipo encarnaria simultaneamente o drama individual e universal onde atuariam as forças do recalçamento a se desvelarem. O desrecalçamento

53 FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001. p.262-263. (Edição Comemorativa 100 Anos)

de tal recalçamento é de primeira importância, pois, mesmo quando o complexo de Édipo sucumbe, tornando-se temporariamente latente, resíduos do sentimento de culpa atrelado a ele enquanto reação ao desejo da mãe e ao ódio ao pai (os dois grandes crimes humanos) permaneceriam provocando as neuroses. Por isso, Freud atrela, de vez, a universalidade de *Édipo rei* à sua interpretação hipotética da sexualidade infantil: “uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal”⁵⁴.

Privilegiando a triangulação Édipo/Laio/Jocasta ou filho/pai/mãe, a interpretação psicanalítica de Freud acaba por recalcar o episódio da Esfinge que, para Agamben, “fica obstinadamente obscuro”⁵⁵, cabendo a ele a necessidade de que seja evidenciado. Poderia ser dito que, na leitura freudiana da tragédia, a importância recalçada do enigma da Esfinge se transportaria para a centralidade de outro enigma – o privilegiado –, do oráculo de Delfos, traduzido no enigma do próprio inconsciente de Édipo e de todos nós em seu movimento de passagem do inconsciente à consciência, do recalçamento ao desrecalçamento, da amnésia à lembrança, do segredo à claridade, do fundo à superfície. Com seu movimento assustador, ao nos provocar medo e terror, *Édipo rei* traria em si o tema do *estranho* (*umheimlich*), o que significaria dizer que, tendo tido uma vez os fortes desejos de paixão pela mãe e ódio pelo pai recalçados, de dentro do amedrontamento sentido por tal recalque, eles retornariam, explicitando-se de modo misterioso, perigoso, inquietante, excepcional e incomum. A proibição à realização do desejo

54 Id. *Ibid.*, p.261. (Edição Comemorativa 100 Anos)

55 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.221.

não conseguiria apagar a pulsão que, recalçada, iria para o inconsciente, mantendo-se conflituosa. Assim, com o prefixo *um* caracterizando um recalque, o *umheimlich* (o *estranho*) é o que, uma vez, já foi *heimlich* (familiar), fazendo o estranho ser algo *secretamente familiar* [*heimlich-heimisch*]. Em seu texto *O estranho*, Freud observa que “o estranho ocorre quando os complexos infantis reprimidos revivem por meio de alguma impressão”, acrescentando:

[...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.⁵⁶

Não é de se espantar que, no mesmo ensaio, o criador da psicanálise defina sua preocupação enquanto a de “revelar essas forças ocultas”⁵⁷, para que se possa dominar o complexo de Édipo, desprendendo os impulsos sexuais pelas mães e esquecendo o ciúme pelos pais, no lugar de permanecer, neuroticamente, enredado nele. Em *O Moisés de Michelangelo*, em que parte de sua inclinação, dita racionalista ou analítica, para entender o porquê de ser afetado por alguma coisa, Freud reitera que uma obra de arte é um enigma a ser resolvido ou um mistério a ser explicado pela nossa compreensão, que precisa demonstrar para si os motivos de nossa admiração através da clarificação do que jaz oculto por detrás da apa-

56 FREUD, Sigmund. *O estranho*. IN: Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.

57 Id. *Ibid.*

rência da obra. Privilegiando a necessidade de interpretação da obra para chegar à “intenção do artista” nela representada, o psicanalista assegura a impossibilidade dessa revelação sem a “aplicação da psicanálise”. Freud afirma que a “técnica da psicanálise [...] está acostumada a adivinhar coisas secretas e ocultas a partir de aspectos menosprezados ou inobservados, do monte de lixo, por assim dizer, de nossas observações”⁵⁸. Do mesmo modo que, através da Esfinge, mas, sobretudo, de Édipo, Hegel queria livrar o homem da animalidade imersa na natureza, Freud, buscando “libertar a razão de seus monstros”⁵⁹, afirma que “a superação do complexo de Édipo coincide com o modo mais eficiente de dominar a herança arcaica e animal da humanidade”⁶⁰. Para Agamben, no que diz respeito ao *mal-estar* diante do simbólico, Freud se irmanaria a Hegel:

A interpretação edípica da palavra da Esfinge como “palavra cifrada” comanda secretamente a concepção freudiana de símbolo. A psicanálise pressupõe, aliás, a cisão do discurso em uma palavra obscura e por termos impróprios, que é a do inconsciente fundada na remoção [Verdrängung, recalque], e em uma palavra clara e por termos próprios, que é a da consciência. A passagem (a “tradução”) de um discurso a outro constitui propriamente a análise. Esta implica, portanto, necessariamente um processo de “des-simbolização” e de progressiva redução do simbólico: o “enxugamento do Zuiderzee”, em que se substancia, segundo Freud, o projeto psicanalítico, equivale, uma vez terminado, a

58 FREUD, Sigmund. *O Moisés de Michelangelo*. IN: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.

59 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.230.

60 FREUD, Sigmund. *Prefácio a Ritual: estudos psicanalíticos, de Reik*. IN: *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*.

uma tradução completa da linguagem simbólica inconsciente em signo consciente. O mito de Édipo domina, pois, o horizonte da análise de maneira ainda mais profunda do que aquela que seus críticos acreditaram denunciar; não só oferece os conteúdos da interpretação, mas dirige e estrutura a própria atitude fundamental do discurso analítico, no ato de se apresentar diante da Esfinge do inconsciente e diante dos seus símbolos. Assim como Édipo descobre o significado escondido no enigma da Esfinge e, ao fazê-lo, liberta a cidade do monstro, assim também a análise encontra o pensamento latente por detrás da cifra simbólica manifesta e “cura” a neurose.⁶¹

Se o que importa a Agamben é apontar outro caminho para pensar uma semiologia desde o ponto de vista da Esfinge, é preciso “aprender a ver algo íntimo e humano por detrás dos traços ferinos do monstro”⁶². Como disse Borges, na medida em que o homem é o “inconstante irmão” da Esfinge, somos Édipo, mas apenas porque – nós e Édipo – somos também a Esfinge, o cristal que, irmanando-nos, nos reflete. Nela e em todos nós, há uma indecisão inerente entre o saber e o não saber, entre o dizer e o não dizer, entre o mostrar e o ocultar. Sendo *Édipo rei* a tragédia por excelência da encenação do *lógos*, a triangulação fundamental que nos caracteriza se mostra enquanto a da encruzilhada entre nós-Édipo/a Esfinge/o *lógos*, ou seja, a de um hibridismo enigmático que nos concerne a todos e do qual não podemos nos livrar: esta é a encruzilhada dos “caminhos [que] se trifurcam”. O recalque do híbrido enigmático da linguagem esfíngica tanto em Hegel quanto em

61 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.231-232.

62 Id. *Ibid.* p.231.

Freud retorna, libertado, com força total, no pensamento de Giorgio Agamben, procurando uma identificação, desreescalada, entre nós e a Esfinge. É preciso se pensar em uma Esfinge grega, anfibiológica em seus, pelo menos, duplos sentidos e com uma ambigüidade dos modos do pensamento, para além da interpretação hegeliana da da egípcia e da que permanece “obstinadamente obscura”⁶³, não mencionada, em Freud.

Acerca do enigma no mundo grego, o pensador italiano salienta que, em tempos mais antigos, ele “estava longe de ser divertimento, que fazer experiência dele significava sempre expor-se a um risco mortal”⁶⁴. Risco mortal ao qual Édipo se expôs ao supostamente decifrar, como disse pela primeira vez Píndaro, o “enigma que ressoa dos maxilares ferozes da virgem”⁶⁵, recebendo, com isso, seu destino trágico. No que diz respeito aos enigmas gregos, é importante esclarecer que não é, como no caso de Édipo, apenas a decifração do ciframento imaginado que alavanca o futuro trágico. Sua não solução impulsiona, igualmente, o pretendente para o aniquilamento de sua individualidade heroica. No livro de Giorgio Colli, é citada uma história narrada por Estrabão acerca de uma disputa de enigmas realizada no século VIII ou VII a.C., no santuário de Claro, entre Calcas, o vidente da Ilíada, e Mopsos, neto de Tirésias (dois dos videntes gregos para os quais não há rivais). Citado por Colli, diz Estrabão:

Narra-se que Calcante, o adivinho filho de Anfiarau (junto com Anfíloco), aqui chega a pé em seu regresso de Troia, e, tendo encontrado perto de Claro um adivinho superior a ele, Mopso, filho de Manto (filha de

63 Ibid. p.221.

64 Ibid. p.222.

65 PÍNDARO. Citado por COLLI, Giorgio. *In: O nascimento da filosofia*. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1988. p.43.

Tirésias), morreu de dor. Hesíodo elabora o mito da seguinte forma, fazendo com que Calcante proponha a Mopso a seguinte questão: “Estou estupefato em meu coração pelo grande número de frutos que traz aquela figueira selvagem, mesmo sendo tão pequena; sabe me dizer o número de figos?” E Mopso respondeu: “São dez mil em número, a medida deles é um medimno, mas um desses figos está a mais e não cabe na medida”. Assim disse, e o número da medida foi reconhecido como verdadeiro, e então um sono de morte cobriu Calcante.⁶⁶

Outra versão da morte de Calcas diz que o mais importante vidente da guerra de Troia estava plantando videiras quando um vidente apareceu e antecipou a Calcas que ele jamais beberia o vinho gerado por tal vinha. Com o tempo, as uvas amadureceram, o vinho foi feito e Calcas a fim de desmentir a profecia do rival, convidou seu colega para bebê-lo com ele. Enquanto Calcas levantava o copo de vinho em sua mão, o outro vidente repetiu sua profecia. Tal fato suscitou tamanha gargalhada em Calcas que ele se engasgou consigo mesmo e morreu, antes de saborear o vinho.

Vinculando-a a não solução de um enigma, a tradição nos lega também uma anedota a respeito da morte de Homero, constantemente presente na literatura biográfica sobre o poeta. Ainda segundo Giorgio Colli, a versão presente em um fragmento aristotélico diz:

... Homero interrogou o oráculo para saber quem eram os seus pais e qual a sua pátria, e o deus assim respondeu: “A ilha de Io [sic] é a pátria de tua mãe, e ela te

66 COLLI, Giorgio. *O nascimento da filosofia*. p.43.

acolherá morto; mas tu, prevines-te contra o enigma de jovens homens”. Não muito depois... chegou a Io [sic]. Lá, sentado num penedo, viu alguns pescadores que se aproximavam da praia e perguntou-lhes se tinham alguma coisa. Eles, visto que não haviam pescado nada, mas catavam seus piolhos, pela falta de pesca, disseram: “O que pegamos deixamos, o que não pegamos trazemos”, aludindo com um enigma ao fato de que mataram os piolhos que haviam catado e deixaram-nos cair, e os que não haviam catado traziam-nos nas roupas. Homero, não sendo capaz de resolver o enigma, morreu de desgosto.⁶⁷

Nesta narrativa, algumas colocações se deixam observar. Trata-se de um mundo em que tudo é enigmático e oracular. O poeta tem por ambiência o enigma: por onde quer que olhe, sua vida é circundada de oráculos e enigmas; tudo o que pode vislumbrar são sinais, alguma luz e muita obscuridade repleta de ambiguidades. Homero desconhece sua origem, sua terra, seus pais. Seu passado é enigmático. Vai ao oráculo para tornar claro o que se resguarda na escuridão, mas, como resposta, ao mesmo tempo em que passa a saber o lugar de proveniência de sua mãe, ainda escuta o chamado do novo oráculo enigmático que está à sua espera (“e ela [a ilha] te acolherá morto; mas tu, prevines-te contra o enigma de jovens homens”). Além de seu passado, seu presente é enigmático. Além de seu passado e de seu presente, seu futuro – o que acontecerá quando de sua chegada a Quios e em referência aos “jovens homens” – é enigmático. Enigmático, o futuro (Quios) se confunde com o passado (Quios)... Enigmático, o futuro (a morte) se confunde com o passado (o nasci-

67 ARISTÓTELES. *In: O nascimento da filosofia*. Giorgio Colli. p.51-52.

mento – de sua mãe). E com o presente. Junto com o enigma, a morte está à sua frente. Por mais que tente, não há maneira de escapar do que nunca se mostra completamente, pois, havendo o que se explicita, existe o que permanece incansavelmente oculto, pronto para a “colisão”. Tentar clarificar o oráculo enigmático é acreditar na possibilidade de afastamento daquilo que, ambigualmente, ele impõe, ou seja, querer transformar o intransformável e, acreditando na voluntariedade como se fosse exequível afastar a imposição do destino involuntário, neutralizar a “colisão” acatando apenas uma de suas possibilidades como real. Sem se dar conta, tudo o que se consegue é recair nas malhas do desconhecido: “o que tiver de vir virá”⁶⁸, ensina Tirésias (e quase todas as tragédias), causando sempre o maior dos espantos, a maior das perplexidades.

As palavras do oráculo na narrativa aristotélica sobre Homero são: “mas tu, prevines-te contra o enigma de jovens homens”. Quem são esses “jovens homens”? Homero não entende o que se passa. Seu presente é enigmático. Será justamente em direção a estes “jovens homens” que, sem saber, ele rumará. As palavras do oráculo poderiam ser reeditadas da seguinte forma: “Homero, és poeta, tua vida é a interpretação de enigmas. Sabes que teu passado é enigmático, que teu presente é enigmático, que teu futuro é enigmático. Caso venha falhar na interpretação, a morte será teu destino”. O enigma é um desafio mortal. A perquirição do enigma através de um pretense deciframento de algo cifrado (conseguido ou não) é a pena de morte do poeta. Homero encontrará os pescadores, sem saber que serão eles que exercerão o enigma prenunciado na sentença oracular. Seu futuro é enigmático. O fim da narrativa conta o desfecho trágico: vencido por jovens

68 SÓFOCLES. *Édipo rei*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. v.408. p.35.

pescadores, Homero não foi capaz de resolver o enigma. Resta-lhe o desgosto e a morte nesta sociedade que se mantém pelo combate de seus homens a cada momento em busca de ser o melhor entre os melhores. Para o fracasso não se tem justificativas; a ele, paga-se com a própria vida. O segundo lugar no pódio da excelência não interessa a ninguém; aquele que o ocupa, se é efetivamente digno de ser herói, há de morrer por suas próprias mãos, como mostra a tragédia *Ájax*, de Sófocles, ou de desgosto, segundo a narrativa acima.

Antes de, pelo século IV a.C., como afirma Colli, se transformar em jogo de sociedade durante os banquetes ou treinamento dos jovens, para Agamben,

o que podemos entrever nos enigmas arcaicos mostra não só que, nestes, o significado não deveria preexistir à formulação (como acreditava Hegel), mas que o seu conhecimento era até inessencial. A atribuição de uma “solução” escondida ao enigma é o fruto de uma época sucessiva, que havia perdido o sentido daquilo que, no enigma, verdadeiramente, vinha à linguagem e não tinha já conhecimento senão da forma degradada do divertimento e da adivinhação.⁶⁹

Se, como dito, o projeto agambeniano de uma semiologia desde o ponto de vista da Esfinge passa por “aprender a ver algo íntimo e humano por detrás dos traços ferinos do monstro”, esta aprendizagem tem de lidar com o fato de que a relação entre o cifrado e o decifrado (o significante cuja obliquidade desapareceria imediatamente ao dar lugar ao significado transparentemente direto) não é necessária nem essencial. A essência dos enigmas arcaicos reside no fato de

69 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.222.

que a aprendizagem que lhe concerne é a de se fazer sua experiência enquanto ambiência, tautologicamente, enigmática, sem solução, a ser habitada como íntima de todos nós. No que diz respeito aos gregos, Heráclito, chamado de obscuro, com um dizer que “não ‘esconde’ nem ‘revela’, mas ‘significa’ a própria juntura (*sunápsis*) insignificável entre a presença e a ausência, o significante e o significado”⁷⁰, é colocado como fundamental nesta semiologia desde o ponto de vista do enigma sem solução que mostra a própria juntura insignificável do real. Colocando-se desde o ponto de vista da Esfinge ou do Apolo oracular, este dizer que, aparecendo no fragmento 93 de Heráclito, não revela ou fala (*légein*) nem esconde ou oculta (*kryptei*), mas significa ou mostra (*semáinei*) a própria juntura, é um dizer que, com o perdão do neologismo irônico, *monstra*. A harmonia dos contrários e as criações de diversos oximoros são facilmente detectáveis em muitos dos fragmentos que chegaram até nós: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia”; “Conjunções: completo e incompleto (convergente e divergente, concórdia e discórdia, e de todas as coisas, um e de um, todas as coisas)”; “Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso”; “O homem toca a luz na noite, quando com visão extinta está morto para si; mas vivendo, toca o morto, quando com visão extinta dorme; na vigília toca o adormecido”; “Um, o único sábio, não se dispõe e se dispõe a ser chamado com o nome de Zeus”; “Sem compreensão: ouvindo, parecem surdos, o dito lhes atesta: presentes estão ausentes”; “O arco tem por nome a vida, por obra, a morte”; “No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos”; “Não compreendem, como concorda o que de si difere: harmonia

70 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.224.

de movimentos contrários, como do arco e da lira”; “A harmonia invisível é mais forte do que a visível”; “Caminho: para cima, para baixo, um e o mesmo”; “Imortais mortais, Mortais imortais, vivendo a morte do outros, morrendo a vida dos outros”; “O mistério (ho theos): dia-noite, inverno-verão, guerra-paz, saciedade-fome, cada vez que entre fumaça recebe um nome segundo o gosto de cada um, se apresenta diferente”; “O mesmo é vivo e morto, vivendo-morrendo a vigília e o sono, tanto novo como velho: pois estes se alterando são aqueles e aqueles se modificando são estes”; “Princípio e fim se reúnem na circunferência do círculo”; “Surgimento já tende ao encobrimento”; “(o frio se esquentava, o quente se esfria, o úmido seca, o seco se umidifica)”⁷¹.

Heráclito abordou o enigma – da morte de Homero – de um modo inteiramente diferente dos anteriormente mencionados: escapou do modo edipiano com seu suposto acerto na decifração do enigma da Esfinge; escapou da maneira de Calcas e Homero com seus fracassos em decifrar os enigmas propostos a eles. Lidando com o enigma de modo diferenciado, Heráclito não acatou o jogo de cifragem/decifragem, mas, a partir do enigma, nos legou um modo de pensamento cuja realização se mostra na manutenção do enigmático sem a existência de uma solução. Nesse caso específico, Heráclito seria, anacronicamente, mais antigo do que o Homero da lida com o enigma dos jovens pescadores, ainda que, como queria Platão, fosse discípulo deste⁷². A passagem do efésio que tematiza a morte de Homero é: “Em seu esforço para conhecer o visível, os homens são ludibriados como Homero, mais

71 HERÁCLITO. *In: Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão Petrópolis: Vozes, 1991. p.57-93.

72 “Creio ainda ver Heráclito enunciar as sábias e antigas máximas, tão velhas quanto Chronos e Rhea, assim como também Homero o fez”. PLATÃO. *Cratylo*. Étab. et Trad. par Louis Méridier. Paris: Belles Lettres, 1950. t. 5, 2p. 402a. p.78-79.

sagaz que todos os gregos. Pois é a ele que ludibriaram os garotos que matavam piolhos, dizendo: ‘tudo, que vimos e pegamos, deixamos, tudo, que não vimos nem pegamos, trouxemos conosco’”⁷³ Já estamos situados na referência que o fragmento faz a respeito da vida do poeta. Homero não conseguiu solucionar o enigma proposto. A resposta, entretanto, era banal: referia-se a piolhos. A trama de Heráclito não é tecida, entretanto, com piolhos nem com banalidades, mas diz respeito ao conhecimento de tudo o que é visível. Ao invés de propor uma solução ao enigma, o fragmento cria outro enigma: em relação ao que é visível, “tudo, que vimos e pegamos, deixamos, tudo, que não vimos nem pegamos, trouxemos conosco”. Desta maneira, Heráclito não caminha contra a poesia nem a favor de uma racionalidade filosófica emergente. Quer ser mais poético do que foi o maior dos poetas num enigma, narrado pela tradição, acerca de sua própria vida. Isto quer dizer que Heráclito habita os enigmas da poesia: criando-os, e não os clarificando, instaura seu pensamento. Heráclito vem mostrar um combate contra a necessidade de o poeta interpretar enigmas na tentativa de tornar a vida clarividente. Poético e filosófico são aqueles que se mantêm (e nos mantêm) na tensão enigmática, deixando os enigmas se manifestarem enquanto enigmas: conjuntamente a qualquer clarividência, o mergulho no que sempre se retrai. Ao invés de pensar por nós ou para nós, nos convida a algo mais importante, à necessidade do pensamento criador. No pensador efésio, há um momento prévio à fronteira entre o poético e o filosófico através do pensar que significa poetar: uma criação que, instaurando-se enigmaticamente na origem do pensamento, dá o que pensar. Para Homero, tínhamos reeditado as palavras do oráculo da seguinte forma: “Homero, és poeta,

73 HERÁCLITO. *In: Os pensadores originários*. fr.56. p.73.

tua vida é a interpretação de enigmas. Sabes que teu passado é enigmático, que teu presente é enigmático, que teu futuro é enigmático. Caso venhas a falhar na interpretação, a morte será teu destino”. Poderiam ter sido estas as palavras sedutoras que aniquilaram o poeta. Para Heráclito, o oráculo diria as mesmas palavras, com sutil mudança: “Heráclito, és poético, és o novo filosófico, tua vida é a criação de enigmas. Sabes que teu passado é enigmático, que teu presente é enigmático, que teu futuro é enigmático. Caso venhas falhar na criação de enigmas (tentando afastar o obscuro de tua vida) a morte será teu destino”. Sabendo que “o enigma [tem] a capacidade a capacidade de se explicar simultaneamente por múltiplos registros de sentidos, todos válidos, e de abrir um espaço intermediário suspensivo que não requer ser preenchido”⁷⁴, o efésio mantém-se fiel à determinação divina.

Em *Édipo rei*, há algo dito a Édipo que aclara o modo equivocado de ele lidar com o enigma da Esfinge. Quem lhe afirma isso é Tirésias, de quem Apolo teria aguçado a vista (v.284-285), o divino profeta (v.298), o servo de Apolo (v. 411), aquele cuja palavra pesa tanto quanto (e, neste caso, mais do que) a do rei (v.409), o “pan-senhor telúrio-urânico/ do que se diz e cala no silêncio” (v.301-302), aquele a quem Foucault se refere de maneira muito precisa:

Para saber o nome do assassino, vai ser preciso apelar para alguma coisa, para alguém, já que não se pode forçar a vontade dos deuses. Este outro, o duplo de Apolo, seu duplo humano, sua sombra mortal é o adivinho Tirésias que, como Apolo, é alguém divino, *theios mántis*, o divino adivinho. Ele está muito próximo de

74 PERNIOLA, Mario. *Enigmes; le moment Égyptien dans la société et dans l'art*. Traduit de l'italien par Robert Laliberté et Isabella di Carpegna. Bruxelles : La Lettre Volée, 1995. p. 21.

Apolo, também é chamado rei, *anax*; mas é perecível, enquanto Apolo é imortal; e sobretudo ele é cego, está mergulhado na noite, enquanto Apolo é o deus do Sol. Ele é a metade de sombra da verdade divina, o duplo que o deus luz projeta em negro sobre a superfície da Terra. É esta metade que se vai interrogar. E Tirésias responde a Édipo dizendo: “Foste tu quem matou Laio”. Por conseguinte podemos dizer que, desde a segunda cena de *Édipo*, tudo está dito e representado. Tem-se a verdade, já que Édipo é efetivamente designado pelo conjunto constituído das respostas de Apolo, por um lado, e da resposta de Tirésias, por outro.⁷⁵

Tirésias conhece o que, mesmo habitando-o, Édipo ignora e, por isso, anuncia o desmoronamento do herói:

TIRÉSIAS:

Somos quem somos: te pareço tolo,
mas a teus pais alguém bem ponderado.

ÉDIPO:

Quem? Espera! Quem são meus genitores?

TIRÉSIAS:

O dia de hoje te expõe à luz e anula.

ÉDIPO:

Falas de modo obscuro e por enigmas.

TIRÉSIAS:

Não és o mestre das decifrações?

75 FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. p.34-35.

ÉDIPO:

Verás o meu valor no que me insultas.

TIRÉSIAS:

Provém tua perdição dessa ventura.

ÉDIPO:

Pouco me impórta, se eu salvei a pólis.

TIRÉSIAS:

Eu me retiro. Vem me guiar, menino.

ÉDIPO:

Será melhor, pois, aos meus pés, me estorvas.

Eu recupero a paz com tua ausência.

TIRÉSIAS:

Irei, mas antes digo o que me trouxe –
teu cenho nada pode contra mim:
aquele cujo paradeiro indagas,
pela morte de Laio, aos quatro cantos
vociferando, bem aqui se encontra;
tido e havido como homem forasteiro,
irá se revelar tebanos autêntico,
um triste fato. Cego – embora ele hoje
veja –, mendigo (ex-rico), incerto em seu
cetro, em terra estrangeira adentrará.
E então nós o veremos pai e irmão
dos próprios filhos; no que toca à mãe,
dela será o marido; e quanto ao pai,
sócio no leito, além de seu algoz.

No paço, pensa. A tua conclusão,
se for que eu minto, diz: *falso profeta!*⁷⁶

Para Tirésias e Apolo, ou seja, para a fala da verdade, a catástrofe de Édipo, sua perdição, está explicitamente atrelada ao fato de como ele salvou Tebas pela primeira vez e, ao seu modo de ler o enigma da Esfinge. Neste momento da tragédia, expõe-se, com todo o vigor, o hiato que cinde Édipo ao meio, fazendo-o escolher apenas uma de suas possibilidades, enquanto permanece cego para a outra. Rebelando-se colericamente contra Tirésias, rebela-se igualmente contra Apolo, que, cavando um abismo em seu mundo, se afasta dele. Obrigado a lidar com o espaço de um entre que se abre, Édipo é, ao mesmo tempo, o exposto à luz e o anulado, o que decifra o enigma da Esfinge e o que não consegue decifrar o seu ou o que Tirésias agora lhe propõe, o que assegura seu valor e o que recebe um insulto pelo mesmo, o salvador venturoso e o mendigo em estado de perdição, o em paz e o atribulado... Édipo se torna aquele que tem de se apropriar da completa estranheza de seu destino inesperado, a qual, indo em direção a ela, ele reluta em aceitar. O diálogo entre Édipo e Tirésias é de tal importância que Hölderlin, entendendo a presença do vidente cego como a constituinte da “cesura”⁷⁷, o lê como o ponto que faz a tragédia, instaurando uma interrupção e um abismo, passar de uma composição melódica a uma composição rítmica acolhedora do antirrítmico, “a fim de ir ao encontro da mudança torrencial”⁷⁸. Antes, entretanto, de ir ao

76 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. p.58-59.

77 HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo*. IN: *Observações sobre “Édipo”: observações sobre “Antígona”, precedido de Hölderlin e Sófocles*. HÖLDERLIN, Friedrich e BEAUFRET, Jean. Tradução de Anna Luiza Andrade Coli, Maíra Nassif Passos, Pedro Sussekind e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. p.69. Coleção Estéticas; direção Roberto Machado.

78 Id. *Ibid.*

fim objetivado em sua catástrofe a intensidade própria e maior da cesura, ou da “interrupção antirrítmica”, dividindo a peça em duas metades de tamanhos desiguais mas forças afins, faz com que o trágico transporte em si o vazio, traduza em si o desprovido de ligação, faça o disjunto ressoar em si, dando-lhes uma metáfora ao transferi-los, de sua carência, para um modo de dizer que os acolha. A cesura é o ponto de indiscernibilidade, de indiferença, de indecisão ou de equilíbrio entre a articulação e a desarticulação, entre a conjunção e a disjunção, entre o sentido e o não sentido, no qual, como afirma Françoise Dastur, “se pode perceber a inteireza do processo e no qual as oposições podem encontrar seu equilíbrio”⁷⁹. Ter chamado a intervenção de Tirésias com sua palavra profética de a “cesura” da peça, ou seja, segundo as palavras de Philippe Lacoue-Labarthe, enquanto a “desarticulação da obra e do processo de sucessão em alternância que a constitui como tal” fazendo aparecer “esse momento vazio – a ausência de todo ‘momento’”⁸⁰, é colocar o foco principal da instauração da fissura e do dilaceramento em Tirésias (e em seu vínculo com a Esfinge), cuja existência preserva o paradoxo enigmático do sentido insignificante enquanto o que há de primordial na tragédia grega.

Como a cesura vista no ensaio anterior enquanto um dos institutos poéticos por excelência, trata-se de se manter exatamente no entre a articulação e a desarticulação do sentido, entre sua junção e sua disjunção, entre o formal e o informal, entre o cultural e o selvagem da natureza, entre o humano e o

79 DASTUR, Françoise. *Hölderlin, tragédia e modernidade*. IN: *Reflexões; seguidas de Hölderlin, tragédia e modernidade*. Tradução de Marcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p.182.

80 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A cesura do especulativo*. IN: *A imitação dos modernos; ensaios sobre arte e filosofia*. Organização de Virginia de Araújo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução de João Camillo Penna, Virginia de Araújo Figueiredo, Márcia Cristina Gonçalves e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p.207.

divino, entre o esperado e o inesperado, entre o legível e o ilegível, entre o calculável e o incalculável, entre o pensável e o impensável... Trata-se ainda de, a partir da lida com as palavras, habitando o enigmático do enigma, o tênue fio entre a vida e a morte, habitando mesmo o inabitável desta, se manter exatamente no paradoxo que faz da própria hesitação entre a sequência do som e a série do sentido um modo de eclosão do ter lugar da linguagem enquanto guardião “do poder da natureza, que tragicamente retira os homens de sua esfera vital, do ponto central de sua vida interior, arrastando-os para um outro mundo e para a esfera excêntrica dos mortos”⁸¹. Coincidindo-se no mesmo ponto, a cesura do personagem e a da tragédia em questão revelam o risco maior da vida do homem e da obra de arte, o momento em que a natureza e o homem por ela capturado “estão contrapostos do modo mais selvagem”⁸². Assim, não é difícil escutar a força da afirmação de Tirésias, quando diz “Sim, pois me nutre o vero, a própria *Alétheia*”⁸³; alimentado pela *alétheia* e, portanto, pela Esfinge, por Tirésias, por Apolo e por Heráclito, também Agamben assegura nela a “necessidade de filosofar”:

O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar presente, um faltar. É este co-

81 HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo*. IN: *Observações sobre “Édipo”; observações sobre “Antígona”, precedido de Hölderlin e Sófocles*. p.70.

82 HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Antígona*. IN: *Observações sobre “Édipo”; observações sobre “Antígona”, precedido de Hölderlin e Sófocles*. p.83.

83 VIEIRA, Trajano. *Édipo rei de Sófocles*. v.356. p.54.

pertencimento originário da presença e da ausência, do aparecer e do esconder que os gregos expressavam na intuição da verdade como *alétheia*, desvelamento, e é sobre a experiência desta fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de “amor à sabedoria”. Só porque a presença está dividida e descolada, é possível algo como um “significar”; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (seja isso interpretado como oposição do ser e do aparecer, seja como harmonia dos opostos ou diferença ontológica do ser e do ente) há a necessidade de filosofar.⁸⁴

O enigma que tem a Esfinge por símbolo não é simplesmente uma maneira obscura de dizer as coisas, mas um modo mais originário da linguagem, no qual a fratura da presença é evocada com o paradoxo de uma palavra apotropaica que, paradoxalmente, mantendo a mesma estrutura vista no segundo ensaio no que concerne a crítica, “se aproxima de seu objeto mantendo-o indefinidamente à distância”, “uma potência protetora que rejeita o inquietante, atraindo-o e assumindo-o dentro de si” ou como o que “leva ao coração daquilo que o mantém à distância”⁸⁵.

Desse modelo mais autêntico do significar paradoxal da Esfinge, Agamben parte para, encontrando-se com a poesia, a filosofia, a crítica e o ensaísmo literário em busca de reunificar a palavra ocidental cindida, se colocar conforme a diversas áreas do pensamento: à poesia, para citar apenas dois exemplos de afirmação do enigma insolúvel, através de Borges, que, além de ter escrito o poema mostrado, em *Pensamento e*

84 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.219.

85 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. p.222.

poesia falou que “Isso há de bastar – o enigma. Não precisamos decifrá-lo. O enigma está ali”⁸⁶, e da Emily Dickinson de “The Riddle we can guess/ We speedily despise –” (“O Enigma decifrado/ Despreza-se com pressa”⁸⁷); no que confirma o modo equivocado de Édipo ao lidar com o enigma, à antropologia do Levy-Strauss citado que, depois de ter escrito que o enigma é “uma pergunta à qual é postulado que não haverá resposta” ou “uma resposta para a qual não houve pergunta”⁸⁸, correlaciona a resolução do enigma, que faz a resposta, “contra toda expectativa, reunir-se à pergunta”, ao incesto, já que este também “aproxima termos destinados a permanecer separados”⁸⁹, acrescentando ainda que “a união audaciosa de palavras mascaradas, ou de consanguíneos dissimulados, gera o apodrecimento e a fermentação, desencadeamento das forças naturais”, exatamente como no caso da peste tebana; a estudiosos helenistas como Jean-Pierre Vernant que, levando adiante a ideia de Lévy-Strauss, afirmou que o enigma deve ser formulado “de tal modo que a resposta não possa chegar a atingi-lo, não consiga encontrá-lo. Desse modo, o enigma traduz um defeito ou uma impossibilidade de comunicação no intercâmbio verbal entre dois interlocutores: o primeiro faz uma pergunta a que apenas pode responder o silêncio do segundo”⁹⁰; no que diz respeito ao silêncio imposto pela cesura do paradoxo enigmático, o pensamento de Agamben – tanto acerca da crítica quanto da poesia e da filosofia – se afina igualmente com a densidade da breve reflexão do poeta, teórico e tradutor (de *Édipo rei* e de *Antígona*)

86 BORGES, Jorge Luis. *Pensamento e poesia*. In: *Esse ofício do verso*. p.93.

87 DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém; poemas*. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008. p.94-95.

88 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. p.30.

89 Id. *Ibid*. p.31.

90 VERNANT, Jean-Pierre. *O tirano coxo: de Édipo a Períandro*. IN: *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. p.180.

Hölderlin que, além de ter afirmado que o “interpreta[r] de modo demasiadamente infinito a sentença do oráculo” de Édipo foi o que o tentou “na direção do *nefas*”⁹¹, vinculando, ainda como Agamben o faz, a desmesura interpretativa de Édipo com o sacrilégio, em *O significado da tragédia*, escreveu que

O significado das tragédias se deixa conceber mais facilmente no paradoxo. Na medida em que toda capacidade é justa e igualmente partilhada, tudo o que é originário manifesta-se não na força originária, mas, sobretudo, em sua fraqueza, de forma que a luz da vida e o aparecimento pertencem, própria e oportunamente, à fraqueza de cada todo. No trágico, o signo é, em si mesmo, insignificante, ineficaz, ao passo que o originário pode apenas aparecer em sua fraqueza. É quando o signo se coloca em sua insignificância = 0 que é originário, o fundo velado de toda natureza, pode se apresentar. Quando, em sua doação mais fraca, a natureza se apresenta com propriedade, então o signo é = 0 quando se apresenta em sua doação mais forte.⁹²

Visto de dentro da experiência trágica, o originário ou a natureza não aparece aqui em sua força, mas em sua fraqueza; não em sua significação, mas em sua insignificância; não em seu sentido maior, mas num signo que seja “= 0”. No trágico, a natureza precisa da fraqueza da arte manifestada, sobre-

91 HÖLDERLIN, Friedrich. *Observações sobre Édipo*. IN: *Observações sobre “Édipo”, observações sobre “Antígona”, precedido de Hölderlin e Sófocles*. p.70.

92 HÖLDERLIN. *O significado da tragédia*. IN: *Reflexões*. p.63.

tudo, pelo signo de seu herói, que, insignificante, sem poder alterar seu ser ou destino, é aniquilado por eles até sua vida, seu signo, ficar “= 0”, quando herói e natureza se mostram, desmascaradamente, em seu elemento original. Édipo, o intérprete excessivo, para aprendê-la no paradoxo da linguagem em busca de uma dinâmica de equilíbrio dos extremos, tem de recair em uma ausência também desmesurada.

Na busca de uma revolução do conhecimento nas chamadas “ciências do homem”, tal reunião da filosofia com a poesia, a crítica, o ensaísmo literário, a teoria e a antropologia, agrega-se também, à história, tal como pensada por Kant como uma história filosófica da filosofia ou como sua arqueologia, ou seja, como uma história “que não narra nada do que aconteceu sem conhecer primeiro o que poderia ter acontecido”, como uma “história das coisas que não se passaram”⁹³, e, explicitamente, à psicanálise lacaniana. A partir da linguística, Lacan, no começo de seu ensino, entende na “letra” a dupla matéria da linguagem que, estruturando o inconsciente em um algoritmo fundador, preexiste a cada sujeito: S/s (significante/significado). Enquanto herança lacaniana, o que cabe a Agamben assegurar em todas as instâncias do pensamento é exatamente a barra que separa as duas séries tornando-se resistente à significação. Neste abismo da cisão, a existência de um sentido do sentido que poderia responder ao enigma da barra é uma pura ilusão, ou seja, apesar de sua materialidade, o significante não responde mais a uma significação qualquer previamente estabelecida. Como o que havíamos visto Agamben dizer acerca do sentido da poesia e Hölderlin do sentido da tragédia, Lacan também afirma: “Donde se constata que o texto mais carregado de sentido desfaz-

93 Citado por Giorgio Agamben em *Signatura rerum*. Traduit de l’italien par Joël Gayraud. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2008. p.94.

se, nessa análise, em bagatelas insignificantes, só resistindo a ela os algoritmos matemáticos, os quais, como seria de se esperar, são sem sentido algum⁹⁴. O recaimento necessário do sentido no insignificante ou no sem sentido faz com que, como no poema, a linguagem esteja sempre retornando ao seu local de nascimento e articulação, já que a “letra”, com “sua estrutura essencialmente localizada no significante”⁹⁵, de alguma maneira, leva este a se antecipar ao sentido que insiste em deslizar, ainda que inconscientemente, sob aquele. Nessas “ciências do homem”, que se misturam à poesia em busca da reunificação da palavra ocidental cindida, ouve-se a abertura de uma polifonia necessária que, na fórmula lacaniana, faz com que nós possamos nos servir da língua “para expressar *algo completamente diferente* do que ela diz”⁹⁶, já que, instaurando a cisão significante/significado, a barra nos posiciona exatamente em seu lugar, no lugar da falta – de sentido –, no lugar da fratura, para que o desejo seja aí investido, enviando, para a falta, uma significação qualquer que ajude a sustentá-la.

Se tanto a poesia quanto a filosofia, relacionando-se desde a consciência do recalque de suas misturas até a realização máxima de um estilo inteiramente hibridizado, podem reunificar a palavra ocidental cindida em uma nova filologia que incorpora as “ciências do homem”, elas se mostram como necessárias ao realizarem seu ser desde onde não se pode pensar nem escrever nem falar, desde onde nasce todo e qualquer pensamento, toda e qualquer escrita e toda e qualquer fala: desde o lugar da pura (im)potência do pensamento, da escrita, da fala.

94 LACAN, Jacques. *A instância da letra no inconsciente*. IN: *Escritos*. Versão Brasileira Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p.501.

95 Id. *Ibid.* p.505.

96 *Ibid.* p. 508.

Às vezes o livro está investigando diretamente a relação entre filosofia e literatura, como no primeiro texto. Às vezes discorre sobre a crítica, defendendo a urgência de uni-la à arte através de uma atitude crítica criadora que assegure a “negatividade”, como no segundo. Às vezes também aborda a diferença entre poesia e prosa, numa perspectiva bem próxima da “poética” no sentido aristotélico do termo, mas para defender que a verdadeira linguagem deve ultrapassar essa distinção. Às vezes, finalmente, reflete sobre a tragédia ou sobre a relação da tragédia com a linguagem, para ilustrar um exercício de pensamento que seja um ponto de encontro entre filosofia e poesia. Ora, o maravilhoso é que essa opção pelo ensaio, mais do que pela tese, faz o livro seguir várias direções complementares, proporcionando a Alberto uma liberdade de escrever e de pensar que lhe permite expor seu próprio pensamento sobre a literatura e a filosofia, mesmo que sua inspiração principal seja o filósofo italiano. O que lemos aqui — concordemos ou não com a posição exposta delicadamente pelo autor — são verdadeiros ensaios de pensamento de uma escrita criadora: entre a filosofia e a literatura.

[ROBERTO MACHADO]