

Pelo colorido,
para além do cinzento
(A literatura e seus entornos interventivos)

Alberto Pucheu

azougue editorial

2007

projeto gráfico e diagramação
Sergio Cohn e Rodrigo Reis

capa
Bianca Peregrini

revisão
Graziela Marcolin & Simone Campos

logotipo da editora baseado no poema “asa” de Rodrigo Linares

P973p

Pucheu, Alberto (1966-)

Pelo colorido, para além do cinzento / Alberto Pucheu

Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

224p. ; 16x23cm.

ISBN 978-85-88338-64-7

1. Crítica. 2. Literatura - História e crítica. 3. Literatura - Filosofia. I. Título.

06-4549. CDD: 801.95

CDU: 82.09

azougue editorial

www.azougue.com.br



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial-Compartilhamento pela mesma Licença 2.5 Brasil. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/br/> ou envie uma carta para Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.

Apresentação ou: quando o escrever move	
Roberto Corrêa dos Santos	5
Pré-escrito	9
Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)	11
Literatura, para que serve?	27
Literatura, para que serve?	29
nietzsche: este e outros de seus apelidos	43
A carne crua (um modo poético do pensamento)	47
Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos	54
Elogio a Roberto Corrêa dos Santos	60
Uma poética da permeabilidade (a partir de um livro de Caio Meira)	62
Do esbarro entre poesia e pensamento:	
uma aproximação à poética de Manoel de Barros	74
A literatura e seus entornos interventivos	99
O brilho dos destroços de um naufrágio esquecidos do mar (Giorgio Agamben e Machado de Assis: da linguagem da experiência à experiência da linguagem)	101
A poesia e seus entornos interventivos (uma tetralogia para o <i>Íon</i> , de Platão)	138
Qualquer dia, um centauro (Em torno de <i>Um Livro Impossível</i> de F. Nietzsche)	202
Pós-escrito	217
Poesia, para que serve? (Alternative Take)	219

Apresentação ou: quando o escrever move

Roberto Corrêa dos Santos

Para entrar nestes tão ardorosos ensaios de Alberto Pucheu é preciso ter em mente haver aqui uma escolha e uma decisão radicais de mover-se com vista a construir, para além de um projeto e de um programa, uma obra de escrita da Crítica que tenha por norte dois grandes signos: a simpatia (o afetuoso aproximar-se do que seja da ordem do afirmativo) e a intensidade (o árduo operar, dando-se com todo o corpo). Precisamos, diz Alberto Pucheu, para lidarmos com o calor da literatura – nome possível para diversas e potentes modelagens discursivas – conhecer o ar, pôr em movimento os músculos, abrir-nos ao trabalho de tornarmo-nos firmes, leves, flexíveis e, portanto, senhores das articulações, dos cruzamentos, dos embates, das descosturas e das ligas, das sabedorias provenientes das idas sem temor às artes fabulosas do escrever, saltando por sobre fechamentos e fórmulas empobrecedoras, inválidas se diante de processos escripturais ricos e complexos que em enérgicos fazeres do pensamento-em-letra se conjugam, bem fora das divisões miúdas de territórios e gêneros textuais. Brinda-se pelas páginas o ato, o ato-escrever, quando por tal atitude se unem ao pensar e ao expor, audácia, radiância, agudeza, entrega. Realiza-se, assim, nos incontáveis lugares do livro, o esplêndido vigor de uma escrita nobre a atingir as alturas – incluindo-se as que envolvem os inumeráveis níveis da terra – do clássico (trágico e épico a um só instante) e do extremo e contemporâneo modo de assinalar o raro nas coisas raras de que se aproxima e trata. Faz-se da pulsão do interpretar (do juntar-se às obras, tocá-las, revê-las, desdobrá-las, absorver-lhes e expandir-lhes os ânimos) uma espécie nova e igualmente rara de arguto e festejante canto. Canto dirigido ao amor, ao incomensurável amor à letra, ao operar da letra e, especialmente, da letra capaz de congrega múltiplos tons, acentuando o valor do entre, do inconcluso, do indecível, do por-fazer, do que contenha, em campos vários, matérias recolhidas de solos muitos. Neste litoral – o da littera em teias miscigenadas – revela o livro, sua letra, a habilidade impressionante em acolher e manusear, nos textos

avocados, ruídos, tensões, ritmias, acompanhando os meios que permitem hibridar, mesclar, amalgamar, recompor. Logo, sinais e verbos das grandes óperas, isto é, suas sábias criações de indiscernibilidades inteiramente impossíveis de capturar em sistemas classificatórios, dicotômicos e duros. Traçam-se, pois, as linhas, em grande cuidado feitas, do encontro entre quem está a escrever e os tantos amantes e realizadores de semelhante arte, neste banquete – o livro – reunidos, para (convidados estamos para a festa do indagar, do propor, do seguir em êxtase) deliciar-nos com a amplitude de saberes sofisticados, atuantes e *intensivos*, conforme vocábulo a grifar o livro inteiro. Convocam-se palhetas nutridas de insuspeitas cores, a fim de, com elas, ressaltar o turbilhão de sentimentos por que seremos atingidos quando no ambiente inigualável que a densidade deste livro cria. Inigualável tanto pela luz preciosa e inquieta que oferece, quanto pelas necessárias zonas escuras e cheias de surpresas e achados. Isto por ser, o livro ensina, próprio do poético (onde aconteça) abrigar, não apenas iluminações, mas também cegueira, ignorância saudável, dissonâncias, lugares cerrados, novas passagens a exigirem o fabrico de outras e tantas lentes. Alberto Pucheu auxilia-nos a lapidá-las, a refazê-las, a conquistá-las, propiciando que se alargue a percepção, oferecendo-nos, com aquele adorável jeito de aquecer os vocábulos, leituras precisas, eruditas, únicas, repletas de nuances, de portas e portas, de inteligências críticas, como as que se alumbram no momento em que se põe a ver nomes-obras como Machado, Guimarães, Jorge de Lima. E: Nietzsche. E: Platão. As faces monumentais dos efeitos poético-filosóficos de seus constructos plástico-verbais, sob qualquer hipótese, inclassificáveis. Chegam-nos tais nomes-obras, de modo avassalador, por meio da tecelagem de Alberto Pucheu. As redes dos nomes próprios aí são tecidas, destecidas, tecidas. Escritas de tal amplitude não se bastam com o declarar o amor; assim, realizam o esforço persistente – algo como o do boxe – de expandir dos afetos o pulsar, as batidas, os volumes, os declives, as táticas, exprimindo e compartilhando as glórias do entusiasmo, desse estado divino que reconhece o valer e o continuar, e diz: sim – sim. Por intermédio da alegria – a cada passo ei-la no livro –, vê-se haver vida forte nas frases sem freios, rápidas e acionadas pelos cálculos formais de Alberto Pucheu. Nelas, sangue circulando. Respira-se, a pele responde, outros sins às emoções constantes do ler conduzem-nos a curvas, retornos, quedas, silêncios; sim ao querer e ao prosseguir. Para tanto, recorre o livro a fibras corpóreas, declarando haver na escrita gestos e gestos a irem às distâncias. E braços e braços a levarem os textos, as obras, os leitores a locais onde muito dificilmente se poderia ingressar. Daí surgir, ao ler e ao escrever, a salgada e definitiva água do suor. O suor confirma os devires, o dedicar-se, a beleza do ter feito, do estar a compor. Assim, manifestam-se os compromissos da arte (qual feição tenha) com ela, a vida – a força maior. E aquele

dicionário afetivo que detecta nos poemas de Caio Meira constitui também, junto a outros que formula, a graça pujante da teoria-poema-drama-filosofia-prosa com que Alberto Pucheu, em ágil bailado, nos envolve. Uma prática da velocidade, inscrita nos tons, na beleza do que aparece do súbito, em relâmpagos, nos bombardeios das fixidades, nas apaixonadas sintaxes, nos estados de escritura feitos pelo tremor do toque. Uma arte-escrita-poética-pensante põe-se a montar-se aos olhos nossos, também vívidos, surpresos, aprendizes, encantados. Migra seu deixar-se imantar para quem lê, para quem segura agora o livro e percebe, na exata leitura dos textos de Montaigne ou dos de Agamben, ou nos elípticos insights sobre Emily Dickinson, Clarice Lispector, Arthur Bispo do Rosário, nesses e em mais, a presença daquilo que no livro se alastra: ‘um combate corporal contra a tristeza’. Como o Dionísio que os inspira, os escritos dançam. Sabem do vigor do viver, performatizam-se, não recuam face ao poder do acaso. Põem-se em júbilo. Júbilo pelo acontecimento-já, pelo acontecimento-a-vir. Oferecem os textos mais e mais poros, executam, transpiram. E não se afastam do que desejam por força de terem, por vezes, de interromper. Arrojam-se os escritos de Alberto Pucheu, assim como aqueles com que lida, os de seus seletos pares. Dentre os pares, a presença de Nietzsche a guiar e a ser visto. Sobre Nietzsche, longo poema forma-se. Poema sobre as faces, sobre os apelidos de Nietzsche. Um novo glossário de termos para pintar e colorir a fatura dos nomes, a largura das obras, as tonalidades da sedução criadora. Ao lado de Nietzsche, o outro apelido: Platão. Entre nós – diga-se – jamais se escreveu tão belamente sobre as amplas e apaixonantes inferições nascidas da ardente leitura do *Íon*. Em um texto e em outro, dois poetas, Nietzsche e Platão, situam os lados de um mesmo e diferido signo. Os dois na escrita de Alberto Pucheu estão a ler-se. Vemos a guerra vital, o par em treinos e, sobre ambos, a claridade, os raios musicantes. Nesse espaço privilegiado da dança, do corte, da carne e do sangue, encontra-se o livro este – com seus poderosos poemas encravados no atoler, seus acordes discursivos, suas elipses, seu caminhar ininterrupto até pôr nas mãos o sumo dos corpos e dos sentidos. Tratados ficam o próprio e o impróprio, a ventania dos existires. Andando por estas folhas, deparamo-nos com raças outras de elefantes, hipopótamos, rapsodos, filósofos, poetas, sábios, átopos, dianoiás, centauros e outros e outros e outros mensageiros alegres: Manoel de Barros, Beckett e tantos mais apelidos dos que dominam os explosivos da paixão pelo escrever. Que aqui se entre – não há como não –, reconhecendo haver livros abertos dentro de livros abertos, jogos de recepções e de entendimentos. Músicas, lutas, transportes, mapas.

Pré-escrito

PELO COLORIDO, PARA ALÉM DO CINZENTO (QUASE UM MANIFESTO) - Publicado pela revista *Poesia Sempre*, da Fundação Biblioteca Nacional, número 24, ano 13, 2006, p.187-201.

Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)

Quanto mais colorida vida, melhor.
(Novalis)

Jamais ouvi alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos. E não me digam que isto nunca foi requerido do teórico, porque o nascimento de um pensamento explícito acerca da poesia se deu sob esta medida: *Suas palavras tocam-me a alma*¹, diz Íon a Sócrates, no diálogo instaurador da poética. Há meses, um amigo me telefonou no meio de uma tarde para me dizer que *Casa Grande & Senzala* o levava diariamente às lágrimas, sendo, sobretudo, um livro de poeta. Quantas vezes, durante dias, eu mesmo me comovi inteiramente lendo *Os Sertões*, livro, indubitavelmente, de poeta, que, exigindo a maior firmeza de quem o lê, treme dia após dia em nossas mãos². Nestes dois últimos exemplos, o que sobressai é a força poética da maneira como seus assuntos se acomodam, intensificando o sentido de tais escritos que, a princípio, não tinham a exigência de ser literários ou poéticos, já que seus temas se caracterizam, antes, por sociológicos, históricos ou antropológicos.

Fazendo uso, ainda que deslocadamente, de um conceito do próprio Freyre, os livros citados avançam por *zonas de confraternização*³, nas quais, através de uma aventura da sensibilidade proporcionada pela intimidade maior com a vida do assunto pesquisado, buscando não sufocar *metade de nossa vida emotiva e das nossas necessidades sentimentais e até de inteligência*⁴, *se estuda tocando em nervos*⁵. Tocar a alma ou tocar em nervos é o que exige um ensaísmo poético, uma teoria literária e uma crítica poética contemporânea, que, pela acomodação do tema em sua escrita enquanto obra, tem o impacto do assunto turbinado, levando a plena força do sentido, provinda da potência vital, a atravessar, desde uma primeira instância, a alma, o coração ou os nervos do leitor.

Valorizando o decênio de 1930, muito agudamente, Antonio Candido pautava uma das diagonais de força que, naquele momento, se intensifica: [...] *a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada*⁶. E, logo depois: *Ajustando-se a uma tendência*

*secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do ensaio não-especializado de assunto histórico social*⁷. A partir de *Os Sertões*, pode ser traçada uma linha intensiva de desguarnecimentos de fronteiras entre o poético e o ensaísmo, entre aquele e o teórico, entre estes e a ciência, evidenciada, aliás, numa carta a José Veríssimo, através da frase completamente afirmadora daquilo de que tal livro, de modo decisivo, foi, entre nós, precursor: *o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano*⁸. O que projeta, então, para o escritor do futuro, é que seja um polígrafo capaz de uma síntese das mais delicadas entre os trabalhos literários e científicos, na qual as supostas diferenças tecnográficas e artísticas encontrariam campos de indiscernibilidades nos quais fariam suas maiores apostas.

Acatando o que se construía na Europa, Euclides da Cunha critica, simultaneamente, o parasitismo do pensamento, a importação da ciência tal qual dada, criando, a partir de seu nomadismo sertanejo e selvagem por perdidas solidões, que o levou a conviver com um tipo de gente ignorado, a diferença do que chama de um *estilo algo bárbaro*⁹, *destinado aos corações* e que *devem compreendê-lo admiravelmente os poetas*¹⁰. A síntese bárbara e polígrafa entre ciência e arte em seu tão peculiar estilo ensaístico que visa o afeto intelectual ou o intelectual afetivo do leitor é tarefa poética. Na primeira metade do século passado, esta indiscernibilidade se configura como o vetor principal de um pensamento realizado no Brasil, sobre o Brasil, brasileiro, seja pelas mãos dos já mencionados Euclides da Cunha e Gilberto Freyre, ou de Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo. Se, nestes casos, o que se manifesta é a correlação entre o poético e o sociológico, o histórico ou o antropológico, acionada para pensar sincreticamente o país mestiço, ainda é preciso, entre nós, uma nova exploração: a miscigenação entre o poético e a teoria literária, entre o poético e a crítica, entre o poético e o filosófico.

A necessidade da poética como um pensamento da encruzilhada ou da permeabilidade que, tendo por tema a poesia, é, em sua modalidade, poético, retoma seu caminho com toda a potência do que atravessou a história ocidental, chegando até hoje. Com raríssimas exceções, entretanto, a crítica literária brasileira aborda seu objeto sem deixar a intensidade do modo poético emergir em seu próprio fazer. Se tal crítica tem alguma preocupação com a modalidade de sua feitura, é apenas, quando comparada com a literatura, num nível demasiadamente raso, exageradamente lento. Seu exercício de linguagem tem baixa carga de poeticidade, ínfima ficcionalidade assumida e descaso pela busca de uma narrativa teórica desconhecida. A importância de suas palavras talvez seja a de, nos melhores casos,

tocarem o cérebro, ajudarem a fabricar, de fora, uma consciência acerca do poético, uma mediação – demasiada – para ele.

A prioridade habitualmente essencial do trabalho crítico se calca na construção de referências conceituais que permita uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. Através de reprovações e elogios que acreditam escapar da pura autoridade subjetiva, a crítica visa emissões de juízos que ora denunciam a frouxidão de uma ou outra obra, exigindo que o livro se posicione a altura da literatura na qual se insere, ora louvam a grandeza desta ou daquela conquista, buscando incitar ao desdobramento futuro do vigor de tal contribuição. Tal crença na objetividade gera uma nova ilusão: a da suposta isenção ou imparcialidade do crítico, como se, desde sempre, ele já não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele. Em seu ofício, toda uma erudição histórica (que ajuda no discernimento qualitativo e na elaboração de um critério avaliador coerente, além de na busca de ressonâncias que desdobram e intensificam certos temas, formas e mesmo frases) é requerida, inclusive, para evidenciar a unidade que, atravessando as diversas épocas, ajuda a compor o chamado sistema literário orgânico de um país em busca de sua síntese.

Partindo deste solo, a crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquiva, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, assinala maneiras específicas de sociabilidade intelectual, sonda os aspectos externos ou secundários da criação (raramente, os primeiros, que realmente importam para os que escrevem¹¹), questiona a relação entre escritor, obra e leitor, instiga à leitura de determinado texto etc. etc. Sem dúvida, na tentativa de escapar de um impressionismo ingênuo quando exclusivo, bem realizada, é uma atividade árdua e ampla, sobretudo, se lembrarmos de suas preocupações com comportamentos culturais, sociais, políticos e outros afins.

Por, em seus artigos circunstanciais, rodapés, resenhas, ensaios, perfis biográfico-intelectuais afetivos, conferências e outras manifestações, ter cumprido todas as determinações mostradas acima e muitas outras, como a de saber, em tempo real, antecipar a imensa importância futura de um livro recém-lançado por uma adolescente desconhecida e

a de se esforçar por colocar a crítica literária brasileira do século XX à altura da Semana de Arte Moderna e de seu tempo, Antonio Candido é considerado por muitos como o principal crítico literário brasileiro. Se, acrescentando a tudo isso, for lembrado que, para ele, a literatura não é uma atividade convencional inofensiva, mas *a poderosa força indiscriminada de iniciação na vida*¹², ou, então, que a arte serve para *estimular o nosso desejo de sentir a vida em resumo*¹³, ainda que não se aventure à tarefa de pensar justamente esta poderosa força indiscriminada de vida ou algum destes elementos em sua última instância, seu mérito não deve ser subestimado.

Tendo percorrido inúmeros aspectos da crítica, ninguém melhor do que ele para mostrar o limite, ou seja, o ponto máximo de extensão, em muitos casos, inconsciente, enfrentado por ela. Este limite sintomático aparece quando, por exemplo, parafraseando um conceito de Mefistófeles, afirma que *a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda*¹⁴, ou, então, quando, ao fim de uma palestra sobre Machado de Assis, confirmando o complexo de rebocado ou a típica síndrome cinzenta da crítica literária com sua disciplina objetivista que supõe o poético como autônomo e exclusivo, declara: *O melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis*¹⁵. A cada instante, inclusive, o crítico corre o risco de levar uma rasteira dos escritores verdadeiramente criativos: *Oswald de Andrade é um problema literário. Imagino, pelas que passa nos contemporâneos, as rasteiras que passará nos críticos do futuro*¹⁶. Levantar uma rasteira dos escritores é o perigo que corre todo o crítico literário, na medida em que, ao perder a complexidade intensiva da comodidade sempre ambígua e proliferativa do poético na força máxima de seu sentido vivificado e vivificador, deseja, consentidamente, permanecer num segundo plano.

Obviamente, não é apenas em Antonio Candido que são encontradas declarações afins. Como dito acima, elas formam o próprio limite sintomático da crítica literária, precocemente diagnosticado pela vidência ensolarada de Euclides da Cunha, que, em uma conferência sobre Castro Alves, fala dos *escrúpulos assombradiços da crítica literária*¹⁷; desta sua apresentação e de si mesmo como um todo, pode ser dito o mesmo que, nela, ele diz de Castro Alves:

Sem dúvida devesse ser anômalo, e, ao parecer, desorado, o vidente que surgia, de improviso, num estonteamento de miragens, e a proclamar uma nascente ainda remota, ou a descrever a era nova, que poucos adivinhavam, numa linguagem onde, naturalmente, os mais belos lances de seu lirismo incomparável teriam de golpear-se do abstruso e do impressionismo transcendental das profecias...¹⁸

Não deixa de ser relevante e irônico que possa me utilizar de uma conferência de 1907 de um grande escritor para, dentro do mesmo campo semântico, criar um contrapeso luminoso – muito mais fértil, muito mais contemporâneo – a uma postura implícita da crítica acatada e explicitada por um de seus maiores praticantes quase 100 anos depois do texto de Euclides da Cunha sobre Castro Alves. Como se, de fato, fosse necessário um poeta, no sentido mais amplo da palavra, que assumisse para si a anomalia verdejante e áurea da escrita em seu grau mais intensivo, ou seja, que assumisse a intensidade maior da escrita em sua plasticidade artística, para manifestar o desejo de liberar a crítica de seus escrúpulos cinzentos, da *gentlemania* excessiva de quem até poderia avocar sua escrita como colorida, mas não o faz, mantendo fixa a faixa de segregação entre literatura e crítica, entre poesia e teoria, entre arte e filosofia¹⁹. É mesmo impressionante que a observação do autor de *Os Sertões* sobre a crítica seja, ainda hoje, válida... E, sobretudo, necessária. Enquanto um discurso da norma ou da ordem que vê o anômalo diante de si sem com ele se misturar, há muito, a crítica já se mostra cansada. Agora, ela mesma deve encontrar sua anomalia, sua poesia, sua intensidade integralmente criadora.

Se aquele limite forma o sintoma da crítica literária, ele tem de aparecer em outros críticos que não apenas Antonio Candido. Ainda que sem o menor desejo catalográfico ou enciclopédico, seguem algumas indicações ilustrativas. Depois de mencionar alguns versos de Paulo Leminski, Leyla Perrone-Moisés, por exemplo, afirma: *Diante de acertos como esse, por favor, sejamos sóbrios. Nada de demonstrar-desmontar com apoio em bibliografia especializada, pois qualquer metagesticulação crítica ficaria ridícula, contraposta ao gesto exato do poeta*²⁰. Irônico com a crítica habitual dos especialistas acadêmicos, que só saberia demonstrar-desmontar, que só saberia metagesticular, ou seja, que manteria sua realização enquanto um metadiscurso cinzento que, afastando-se da fruição, se aceitaria um simulacro do poema, o mencionado imperativo recai num novo ridículo: aceitando também para si o metadiscurso cinzento da crítica especializada como o único possível, diante da fala – dita exata e acertada – do poeta, a sobriedade exigida pela competente professora, que ama a literatura em seus picos, evita o que há de grande, sob pena de apequená-lo, fazendo com que, por esquiva, sua tarefa pareça mesmo se impor como algo sombrio. Se esta for a sobriedade crítica, melhor se atrever, então, a uma ebriedade, e poder falar do que é grande. De preferência, com grandeza.

Mesmo alguém como Silviano Santiago, que, além de buscar um intercâmbio entre a obra ensaística e a poético-ficcional, em seu começo, buscava uma crítica atlética, cujas eficácias fossem descondicionar o leitor, desenferujar a crítica considerada boa e obrigar os

críticos oficiais a falarem do novo, acolhendo também os termos populares existenciais libertários que marcavam uma geração, como *curtição* e *desbunde*, não deixa de se submeter ao calcanhar de Aquiles da crítica. Trabalhando os anos 70, ele afirma: *Esse novo discurso poético que vai surgindo levará obrigatoriamente o crítico (que sempre vem a reboque) a reconsiderar o acervo literário, instituindo novos títulos e novos nomes do passado*²¹. No uso do destaque dos parênteses e do advérbio impositivo que não deixa nenhuma alternativa à crítica, como se ela fosse a única esfera estanque em um mundo em constante devir, mais uma vez, se faz presente o persistente sintoma do enguiçado de uma escrita teórica que se satisfaz em permanecer inelutavelmente cinzenta. O implícito na citação acima (explicitado em algumas passagens do livro) parece ser que o crítico pode se antecipar a outros críticos e leitores, mas – jamais – ao criador primeiro, que, sempre, o sombreia.

Num texto sobre *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, o próprio Silviano Santiago salienta que o leitor não-ingênuo, ou seja, o crítico-interpretativo,

fica buscando janelas por onde, ao mesmo tempo, olhar para fora de dentro e para dentro de fora do texto. Por onde sair do texto, sem abandoná-lo, sem traí-lo. Organizar estas saídas (passagens) de dentro para fora, de fora para dentro, sem nunca pular para fora das janelas do texto: buscar sua janela, janela aqui também inscrita no próprio texto. Janela onde (se) olha o texto²².

Utilizando esta bela fórmula, ainda seria preciso a transformação do leitor-crítico em leitor-criador ou escritor-intensivo, que buscasse janelas por onde sair do texto, elevando sua carga suplementar a tal nível que, mantendo ou não o foco no texto abordado, borrasse cada vez mais o que antes era considerado como discurso primeiro, ou seja, ainda que falando sobre um outro, falasse, sobretudo, por sobre um outro. Contrariamente ao leitor-crítico-interpretativo mencionado, o teórico escritor não deseja a representação de um texto que o torna segundo, mas, por um elogio do esquecimento, sua metamorfose em uma nova escrita inventiva, por si só instauradora, que, superando os impulsos secundários, sabe que uma recreação efetiva é criação original, que interpretar não é manifestar um sentido prévio em uma linguagem transparente, mas introduzir um original, um sobre-sentido, um sobrescrito. Ao invés de abandono, esta aparente traição é fidelidade maior – amor. Assim, o crítico passa de suposto analista a analisando das pulsões da obra, cujas intensidades criadoras, de sua força aberta, interpretam-no, até que ele, atravessando seus complexos, suas síndromes, na escrita, descubra seu obrar também enquanto arte, primeira, emergindo

imediatamente de vida. A um crítico rebocado, melhor um crítico-artista, um teórico-artista, que, lado a lado com o poeta, o ficcionista ou qualquer criador, guinche apenas quem se deixa ficar como secundário; os outros, seus pares, ele instiga, insuflando novos movimentos crítico-teórico-artísticos possíveis, diferenciados.

Infelizmente, porém, volto a dizer que, em sua quase totalidade, a crítica não atravessa o vidro, não estoura o blindex da porta fantasmática, não faz com que a mediação da obra alheia a ajude ao salto que a tornaria tão primeira quanto a outra, tocando imediatamente vida. A repetição do complexo cinzento é mais sintomática do que pode parecer à primeira vista, dando a entender que o limite da crítica se confunde propriamente com a fragilidade de sua essência fantasiada. Em *Nas Malbas da Letra*, o crítico mencionado continua: *A crítica – quando não é feita com a pena da inveja, o ácido da vingança pessoal ou a maledicência jornalística –, a crítica apenas diz o que o criador já pressente, lúcido e atento*²³. Se, diante do gesto exato do poeta, Leyla Perrone-Moisés havia requerido uma sobriedade esquiva, Silviano Santiago, em frente ao gesto lúcido e atento do criador, reconhece que a crítica só é capaz de dizer o que o escritor já pressentira; ela seria, tão somente, uma subescrita, uma escrita de segunda, que traria à baila algo que, na obra ou no autor, já estivesse dado, porém escondido, camuflado, entocado. Na melhor das hipóteses, o crítico seria algo como um cão treinado, farejador do selvagem animal para um leitor domesticado. A mitificação do artista, para quem nada escaparia, também é completa... Mesmo no mais longínquo de uma noite feliz, não há inúmeros pensamentos com os quais um criador jamais sonhou e para os quais é preciso um novo criador, que pode ser, inclusive, um crítico?

Mais ainda: utilizando-se da citação de autoridade de Machado de Assis, Silviano tenta fazer com que, contrariamente à literatura, a crítica, blindada por não sei que proteção superior, só possa ser questionada a partir do âmbito de suas intenções morais, não de seu pensamento, não de sua escrita, não de seu estilo, não de suas instigações. Que se a avalie, portanto, apenas por sua boa-consciência, ela que, segundo ele, teria o direito de *arbitrar o jogo da literatura*²⁴, *separando o joio do trigo*²⁵, *o autêntico e o falso, o melhor e o pior, o revolucionário e o conservador, o passível de inspirar novos textos e o necrosado etc.*²⁶, mas que, estranhamente, não poderia ser submetida a avaliações afins:

A crítica à crítica só é justa quando esta deixa de ter – como nos prevenia Machado de Assis há mais de cem anos – uma “intenção benévola”; a crítica à crítica só é justa quando esta é escrita, como adiantamos acima, pela inveja, vingança ou maledicência. É por esses caminhos

tortuosos (embora compreensíveis) da perversidade humana que a crítica erra, mesmo quando em mãos competentes, e é contra isso que o artista deve lutar, e não contra a crítica em si.²⁷

Não é, obviamente, contra a crítica em si nem apenas contra uma crítica má-intencionada que o artista deve lutar; se bons sentimentos não garantem boa literatura, de intenções benévolas, a crítica está cheia, sem que, com isso, sua carga reflexiva seja densificada. O artista deve lutar por um pensamento teórico que, — seu par —, contíguo a ele, mesmo que criativamente aberto a ele, desde si mesmo, autopoeticamente, se ponha enquanto escrita e pensamento, que o ajude a avançar, que, rivalizando com a literatura, busque antecipar seus movimentos, que invente uma possibilidade de seu futuro. O artista deve lutar por um pensamento teórico que possua as mesmas ousadias que as suas. O artista deve lutar por um pensamento teórico que não apenas requeira o novo, mas que o realize em sua própria prática. O artista deve lutar por um pensamento teórico que leve a arte a um constante movimento de superação. O artista deve lutar por um teórico que lhe seja um amigo e um concorrente, ou seja, o artista, ao invés de lutar contra a crítica, luta mesmo é a seu favor, a favor da liberdade mais radical de sua criação, a favor do ultrapassamento do convencional no qual a escrita teórica — como qualquer outra arte — pode se estancar, a favor de sua transformação de subscrita em sobrescrita, a favor não de escrever tão somente sobre, mas de escrever, principalmente, por sobre.

Se, muitas vezes, o estopim gerador de um texto provém de uma referência a uma outra escrita, que esta não apareça como assunto sombreador do que, a partir dela, se escreve, mas como companheira de uma experiência que a levará em uma aventura ainda não trilhada, fazendo com que o suposto guia vire companheiro de criação. Esta, a criação, envolve uma surpresa que, com seu impacto, impele todos que lidam com a literatura. Antes que a resposta verbal à força do texto provocador consiga se dizer de maneira dinâmica e delongada, é sempre uma exclamação que atravessa o leitor-criativo (o escritor-intensivo), embaralhando inúmeras possibilidades de sua fala, por um momento, dificultada, até a completa suspensão inicial de uma livre ressonância que não consegue ser realizada. Aqui, tudo é desejo e impossibilidade de transbordamento em palavras, tudo é acúmulo implosivo de um intransitivo vibrante que deseja a festa do transitar, mas ainda não está apto à sua explosão; tudo é um excesso e, simultaneamente, um ainda não.

Ao se deparar com uma obra de arte, a primeira frase que, da interrupção da capacidade enunciativa, se consegue repetir é algo como: *alguma coisa acontece*²⁸, ou, então, *isso pega*²⁹, ou, ainda, como muitos jovens de hoje, *caraca!* Ultimamente, para mim, ir a

um livro cotidiano de poemas é, muitas vezes, algo improdutivo — não me provoca, não me instiga, me chateia. Passo rápido as folhas, como quem quer se livrar delas. Algo, diria, muitas vezes, entediante. Mesmo com livros tidos como bons, isso tem acontecido. Ou seja, leio e nada acontece. Leio e não me pega. Leio e não sinto a pegada. Leio e não surge nenhuma interjeição. Ao mesmo tempo, é na poesia que também encontro eternidades. Há poucos dias, relendo, casualmente, um poema de Rimbaud, deparei-me, por exemplo, com a seguinte frase: *Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle*³⁰. É para sempre, esta frase. É uma frase que crava em nossa carne. Que cava nossos ossos. É uma frase que legaria como a melhor herança. Com a maior das esperanças. O estranho é que, apesar de já ter lido esse poema, *Adieu*, nunca tinha atentado para esta frase. Rimbaud é assim. A grande poesia é assim. Sempre nos fazendo atentar para uma nova frase ou para o que há de novo numa frase muitas vezes relida. Tudo o que conseguia fazer era redizer a frase, repeti-la até decorá-la, ou, então, falar *Porra, que maravilha!*, ou, ainda, *É exatamente isso o que eu queria dizer!*, ou, com não menos perplexidade, *Que requisição para a vida!*

Há poucos minutos mesmo, comecei ler um livro de poemas. Abri a primeira página e, dada a força, logo parei: vim escrever. A poesia pode ser o lugar de coisas grandiosas, intensas, ainda que, muitas vezes, simples. Talvez, grandiosas e intensas também porque simples. *Simplicity, simplicity, simplicity!*³¹, já exclamou um dos maiores escritores norte-americanos. Assim deve ser o poema: sem nos dar chance a exegeses, bloqueando, momentaneamente, nossa possibilidade de falar alguma coisa dele, obrigando-nos a relê-lo, a ficar exclusiva e exaustivamente com ele, a querer passá-lo adiante — a querer passá-lo adiante tal qual ele é —, para os amigos também o carregarem no bolso da pele:

Sem chance de ajuda

há um lugar no coração que
nunca será preenchido

um espaço

e mesmo nos
melhores momentos
e
nos melhores tempos

nós saberemos

nós saberemos
mais que
nunca

há um lugar no coração que
nunca será preenchido

e

nós iremos esperar
e
esperar

nesse lugar³².

Nestes momentos, pouco importa a capacidade de elaboração crítica, a exegese e a interpretação – no extremo da linguagem, apenas a interjeição é possível. É o susto desestabilizador que eclode no leitor sem ainda se atrever à maior ou menor habilidade para a criação do pensamento; como única alternativa, a repetição do lido, para, se entregando, habitar o pasmo que cada vez mais o insufla. Tomando esta habitação por paixão efetiva, o leitor-criativo, entretanto, deseja deixar um encadeamento de palavras vazar, estendê-lo, desdobrá-lo, levá-lo adiante, fazê-lo jorrar, inventar novos rumos até, talvez, esquecer o texto instigador. O que, diferenciando-se, se repete é a vitalidade explosiva, a perpetuação da exclamação. Este deslocamento de forças de uma escrita capaz de criar para si um tom libera férteis potências de escritas teóricas, instaurando uma diferença, uma assinatura, um apelido.

Como a arte, a teoria da arte, qualquer que seja seu tipo, tem de ousar intervir em seus próprios rumos e nos rumos da arte. Contrariamente ao que, uma vez, disse Eliot, a crítica hoje praticada por muitos escritores não é um subproduto de sua atividade criadora, mas um produto tão intenso quanto seus poemas, uma escrita, de fato, de criação, o que significa dizer que ela não é apenas um meio para atingirem uma lucidez maior da obra poética paralela a ela, mas que ela já é, nela mesma, poema, escrita, criação de arranjos animadores

do pensamento; ao invés de um paralelismo entre crítica e poesia, uma encruzilhada, com bifurcações abrindo-se em desdobramentos; ao invés de uma hierarquização entre uma prática menor e uma prática maior, uma simultaneidade de forças correlatas, que se transpassam e se autonomizam. É este mesmo rigor de escrita que diversos teóricos, tendo ou não obras artísticas paralelas, desde sempre, assumem para si, considerando suas obras teóricas como artísticas.

Tais colocações vistas mais acima assumem a distância a partir da qual, desde seu projeto, a crítica habitualmente se afasta do poético, situando-se numa espécie de segunda divisão no campo da literatura e seus entornos interventivos. Recusando-se ser originariamente poético, seu texto é escrito do ponto de vista de um intermediário entre o leitor e o escritor: nem tão ingênuo quanto o primeiro, nem tão criador quanto o segundo. Se a finalidade da crítica é formar leitores, ainda que, da maneira habitual, não os consiga colocar minimamente à altura da obra de criação, Schlegel faz uma observação contundente que ele próprio diz ser indelicada, porém necessária: – *Quem quer ser formado, que se forme a si mesmo*³³. Há uma nítida impaciência no rosto vigoroso desta frase. No caso de Antonio Candido (e dos outros mencionados), provinda de um dos maiores críticos brasileiros de todos os tempos, tal consciência cinzenta pode ser, para alguns, admirável. Mas não posso deixar de admirar bem mais os que, com a literatura, criam um pensamento que, também literário, à altura da obra poética, se imponha como tão insubstituível quanto ela.

Quem, depois de tê-los lido, poderia esquecer os diálogos em que Platão aborda a poesia ou a arte em geral, os textos de Nietzsche a partir da poesia grega, os de Heidegger a partir de Hölderlin, Rilke, Trakl e outros poetas, os do próprio Hölderlin, os ensaios de Deleuze a partir da literatura, do cinema e das artes plásticas, os de Barthes, Blanchot...? Quem já escutou alguns destes filósofos, poetas, críticos, teóricos ou, em uma palavra, escritores dizerem que desejam que seus textos sejam esquecidos em nome das obras que tomam como alavancas ou esbarros a novos rumos? Quem já ouviu algum deles se esquivar dos cumes das obras abordadas? Vale escutar estas palavras de Nietzsche: *Os filósofos não devem mais se contentar em aceitar os conceitos que lhes são dados, para somente limpá-los e fazê-los reluzir, mas é necessário que eles comecem por fabricá-los, criá-los, afirmá-los, persuadindo os homens a utilizá-los*³⁴.

Partindo da suposta mediação de uma obra, estes textos têm a pretensão de tocarem imediatamente vida, de se tornarem tão inesquecíveis e instauradores quanto as obras que abordam – eles não são representações de uma modalidade pré-estabelecida, mas obras que assumem para si o vigor inerente a toda criação. Eles não são apenas escritos sobre outros

textos, mas, sendo-os, são também escritos por sobre outros textos, sobrescritas, escritos primeiros, sobre-sentidos... Temporariamente, fundindo-se a ela e dela, de fato, se diferenciando, eles exercem um efeito suspensivo na escrita alheia ao se autocolocar como força de rasura, de substituição, de apagamento, como força inovadora de uma escrita que, ao invés de simplesmente se desejar um prolongamento ou uma lembrança de um prévio, deseja mesmo tachá-lo, riscá-lo. Visionar. A virtude desta escrita não é buscar encontrar no texto alheio sua suposta nudez de batismo, mas vesti-lo, travesti-lo, mostrando que o mascaramento é o jogo de qualquer escrita. A força desta escrita é conseguir se desgarrar do que a impactou, soltar-se dos trilhos direcionadores, tornar-se livre para, com a violência sofrida, esbarrar em outros corpos, ser, para eles, um óleo movediço jogado por sobre a estrada, favorecendo-os, por sua vez, na criação de novos caminhos desviantes. Trata-se de uma poética da derrapagem.

Como crítica, o *Nascimento da Tragédia*, por exemplo, mantém o assunto, o escritor ou a obra tratada – fala sobre Homero, sobre Arquíloco, sobre os trágicos, sobre Sócrates, sobre Platão –, mas de tal modo que inventa para eles uma possibilidade até então inaudita, impressentida, que, além de instaurar uma Grécia jovem (do século XIX e depois), inaugura uma modernidade, uma escrita, um pensamento, uma assinatura tão intensa, complexa e prolífera quanto a das obras trabalhadas: Friedrich Nietzsche. Falando sobre a Grécia, ele (e Kierkegaard, Freud, Heidegger, Lacan, Derrida...) fala por sobre ela, conquistando sua autonomia, o suplemento de uma indelével abertura. Ao se impor, toda grande interpretação criativa nos faz aprender, do interpretado, tudo, mais uma vez, desde o início, fazendo com que o que estava velho renasça subitamente no pleno vigor de sua mais nova e desconhecida juventude. Isto porque, então, o interpretado se confunde inteiramente com o intérprete-criador. Filosóficos, psicanalíticos ou o que quer que sejam, será que tais textos mencionados não podem ser considerados crítica literária? Ou é justamente neles que a crítica literária, vidente, visionária, criadora, atinge seus ápices?

Entre nós, este vínculo entre crítica e criação ganhou sua explicitação em um de nossos críticos literários mais atuantes e de maior relevância, não à toa vinculado à filosofia: Eduardo Portella. Nele, encontra-se um ponto de reviravolta possível na reflexão acerca da literatura. Vindo da hermenêutica, da valorização de uma ontologia da linguagem em detrimento de uma epistemologia, ele sabe que a interpretação, para se dar na mais alta colocação, tem de ser inventiva, ou seja, tem de assumir para si toda a liberdade e flexibilidade do fazer poético. Entrando, de fato, no campo de forças no qual se realiza a criação artística, a crítica passa a trazer para si esta mesma intensidade, requisitante de seu próprio obrar enquanto arte. Mergulhados integralmente no movimento de criação da linguagem

que os absorve, crítico e poeta se misturam, confundindo-se, até o momento em que o mesmo vigor que se presencia em um determina também o outro. Isto é válido, pelo menos, para aqueles que se querem criadores, honrando os nomes de suas atividades. Descobrimo-nos congêneres, conaturais, uma escrita nasce com a outra; ao invés de falar sobre a outra, abolindo a cansada dicotomia entre sujeito e objeto, fala-se com a outra, do mesmo não-lugar criativo de onde a outra emerge: é o chamado *entre-texto*, conceito que, de uma ponta a outra, atravessa muitos dos livros do crítico baiano.

Torna-se fácil flagrar o critério utilizado para determinar a permanência do discurso teórico ou crítico: *E o ensaio é tanto mais perdurável quanto mais aceso pela poesia*³⁵. No Brasil, não se escuta uma formulação como esta a qualquer instante, e acredito que ela só pode ter surgido em decorrência de uma freqüentação tanto da poesia (da literatura como um todo) quanto da filosofia, como do ensaísmo brasileiro anteriormente mencionado. A requisição por uma crítica poética, entretanto, já havia se dado muito anteriormente, sendo um dos pólos que motiva um livro imprescindível que é o *Fundamento da Investigação Literária*. Nele, num capítulo primoroso já em seu título, *No Jogo da Verdade A Crítica É Criação*, podem ser lidas exigências como: *Ao contrário da linguagem sobre, a linguagem com procura ser, ela mesma, uma criação; mas uma criação peculiar, alimentada pela idéia de que não se fala sobre literatura de fora da literatura*; ou, então: [...] *uma crítica não criativa não pode ver a criação. A crítica literária consiste, portanto, em apreender o movimento livre da criação. Por isso a leitura hermenêutica ou poética confunde-se com a própria obra*³⁶. Por isso também, a importância da hermenêutica, num certo momento, para a crítica literária brasileira, não pode ser minimizada, ainda que, ao invés de seguida com antolhos, ela deva ser desdobrada, transformada em novas possibilidades, receber influxos imprevisíveis, ganhar variações que animem ainda mais a conjugação do teórico ou crítico com o poético.

Já não cabe a diferença, portanto, muitas vezes colocada, entre o crítico, que fala sobre as obras, e o teórico ou o filósofo, que, delas, pode explicitamente prescindir; nem é, aqui, o crítico ou o teórico o legislador normativo da arte. Acatando o poético do pensamento através de um investimento maciço no sentido em sua comodidade e fazendo com que filosofia e literatura, crítica e poesia, teoria e criação, tenham suas fronteiras desguarnecidas, esta escrita indiscernível, na modalidade de sua feitura, é tão intensa quanto a poesia — é poesia. Do pensamento. Poesia filosófica. Filosofia poética. Poesia teórica. Teoria poética... No lugar do carrapato, mesmo no lugar do cão farejador treinado, o rinoceronte — aqui, é um selvagem a falar de outro selvagem. E a poesia a falar de poesia.

Importante observar que, se, no século XX, no Brasil, poetas assimilaram o discurso teórico aos seus poemas e o poético a seus textos teóricos, o mesmo não ocorreu com os críticos, cuja quase totalidade não trouxe o poético para dentro de suas linguagens. Reciclando Antonio Candido, diria que o que está em jogo, portanto, para o novo pensamento teórico ou crítico brasileiro, para que esteja à altura da poesia, da literatura, hoje e sempre praticada neste país, é a necessidade de um pensamento poético-teórico a partir da literatura não ser cinzento, mas tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda.

NOTAS

¹ PLATÃO. *Íon*. 535a 3-4.

² É sabido que, depois da primeira edição, Euclides da Cunha fez inúmeras correções no texto, mas todas de estilo, nenhuma ligada às muitas informações inadequadas em relação aos fatos, como números e nomes mencionados equivocadamente. Com isso, ele mostra a importância poética do modo de sua escrita como superior à simples adequação ao puro fato abordado, nos fazendo ver que, em seu livro, tema e poesia não andam separados. Em *A Última Entrevista*, concedida a Viriato Correia e publicada no dia em que o escritor foi assassinado, encontrada no volume *Outros Contrastes e Confrontos*, Euclides da Cunha afirma que *Os Sertões* estão cheios de defeitos: - *De defeitos, sim! – confirma Euclides, muito espantado de ninguém ter dado por isso. – Aqui estão eles. Na nova edição de Os Sertões fiz seis mil emendas. Não se diga que sejam erros de revisão, são defeitos meus, só meus. E mostrou-nos o livro, onde em cada página aparecem pelo menos três remendos. Hei de consertar isso por toda a vida. Até já nem abro Os Sertões porque fico sempre atormentado, a encontrar imperfeições a cada passo* (Obra Completa, volume 1, p. 473).

³ Freyre, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992. Introdução, p. 1 (28ª edição). Vale salientar que os arqui-conceitos do respectivo livro, aqueles que estruturam seu pensamento, são, dentre outros, além do acima mencionado: *miscigenação, hibridização, indecisão, síntese, flexibilidade, equilíbrio sobre os antagonismos, mobilidade salutar (X mobilidade dispersiva), intercomunicação, fusão harmoniosa, reciprocidade, choque, confraternização, ponto de confraternização, ponto de encontro, ponto de amalgamento, ponto de intercâmbio, mistura, ajustamento, ajustamento de tradições e de tendências, o óleo lubrifico da profunda miscigenação, cruzamento, interpenetração* etc. Todos eles se encaixariam muito bem deslizando para questão deste ensaio.

⁴ Id. Ibid. p. 335.

⁵ Ibid. Introdução, p. LXV.

⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 113. 8ª edição.

⁷ Id. Ibid. p. 114.

⁸ CUNHA, Euclides da. *Correspondência de Euclides da Cunha*. Organização de Walnice Nogueira Galvão e Oswaldo Galotti. São Paulo: Edusp, 1997. p. 143. (Carta a José Veríssimo de 3 de dezembro de 1902).

⁹ Id. Ibid. p.119.

¹⁰ Ibid. p. 162.

¹¹ Em todos os sentidos reverberantes, o crítico deveria tomar para si a mesma exigência que Guimarães Rosa coloca para o artista: [o artista] *Não tem o direito de se voltar para o já-feito, ainda que nada mais tenha por fazer*. (In: *Magma*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997).

¹² CANDIDO, Antonio. *O Direito à Literatura*. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 176.

¹³ CANDIDO, Antonio. *A Vida em Resumo*. In: *O Observador Literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 26.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Ironia e Latência*. In: *O Albatroz e O Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 109.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. *Esquema de Machado de Assis*. In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 32.

¹⁶ CANDIDO, Antonio. *Estouro e Libertação*. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 11.

¹⁷ CUNHA, Euclides da. *Castro Alves e seu Tempo*. In: *Euclides da Cunha; obra completa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1966. p.420.

¹⁸ Id. Ibid. p. 424.

¹⁹ Curioso mencionar uma passagem de Antonio Candido que reforça tal faixa de segregação tão típica das generalizações setoriais a separarem previamente os filósofos dos que lidam academicamente com a literatura: *Certa vez [Jorge de Sena] me disse que o seu livro de cabeceira era no momento o de Wittgenstein, que nós, professores de literatura, em geral não entendemos*. (In: *O Albatroz e O Chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 80). Aqui, claro que há, justamente, um elogio exclamativo à postura do poeta, crítico e professor português por não se comportar como a grande maioria dos professores, ou seja, por ser dos poucos que amam um filósofo que os outros – professores de literatura –, por não entenderem, não conseguem amar. Os diversos estudos de professores e críticos literários que pensam Wittgenstein e a literatura, entre os quais ressalto o excelente *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* (University of Chicago Press, 1996), de

Marjorie Perloff, mostram que tal referência generalizante não passa de um pré-conceito. Até porque o texto de Marjorie Perloff, como muitos outros, é anterior ao respectivo escrito de Antonio Candido. Ao mesmo tempo em que digo isto, gostaria de ressaltar também o mérito do precoce texto do crítico brasileiro sobre Nietzsche, *O Portador*, publicado no Diário de São Paulo em 1946 e presente em *O Observador Literário*.

²⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Leminski, O Samurai Malandro*. In: *Inútil Poesia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 235.

²¹ SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 189. (segunda edição)

²² Id. *Ibid.* p. 104.

²³ SANTIAGO, Silviano. *Nas Malbas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 30. (segunda edição)

²⁴ Id. *Ibid.*

²⁵ *Ibid.* p. 86.

²⁶ *Ibid.* p.96.

²⁷ *Ibid.* p. 30-31.

²⁸ GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Traduzido por Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 202.

²⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes, inéditos, vol.2 – crítica*. Tradução por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 225-229.

³⁰ *Recebamos todos os influxos de vigor e de real ternura*.

³¹ THOREAU, Henry David. *Walden*. Edited and with an introduction by Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1989. p.173.

³² BUKOWSKI, Charles. *Essa loucura roubada que não desejo a ninguém a não ser a mim mesmo Amém*. Tradução Fernando Koproski. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005. p. 25.

³³ SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*. Tradução, apresentação e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997. p.33. fr. 86.

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Postumes*, 1884-85, Oeuvres Philosophiques, XI, Gallimard, p.215-116.

³⁵ PORTELLA, Eduardo. *Confluências; manifestações da consciência comunicativa*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1983. p. 22.

³⁶ PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da Investigação Literária*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1974. p. 146-147. (A primeira edição do respectivo livro, tese de Doutorado, foi de 1970).

Literatura,
para que serve?

LITERATURA, PARA QUE SERVE? - Publicado no livro *A construção poética do real*, organizado por Manuel Antonio de Castro, Ed. 7 Letras, 2004, p. 224-242, ISBN: 8575771558.

NIETZSCHE: ESTE E OUTROS DE SEUS APELIDOS - Publicado na revista *storm-magazine* (www.storm-magazine.com), Portugal, 2004, na revista *Confraria do Vento* (<http://acd.ufrj.br/~confrariadovento/abertura.htm>), número 2, maio/junho de 2005, e no livro *Dândis, estetas e sibaritas*, organizado por Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Latuf Isaías Mucci, Ed. Confraria do Vento, 2006, p. 57-61, ISBN: 8587043595.

A CARNE CRUA (DE UM MODO POÉTICO DO PENSAMENTO) - Publicado na revista *Alea*, do Programa de Letras Neolatinas, da UFRJ, volume 5, número 2, julho/dezembro de 2003, Rio de Janeiro, p. 273-282, 2004, ISSN: 151706X.

ESCRITOS PARA O LADO DE DENTRO DAS LENTES DOS ÓCULOS - Publicado na *Coyote - Revista de Literatura e Arte*, Londrina, n. 10, p. 35-36, 02 fev. 2005.

ELOGIO A ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS - Publicado na *Polichinelo - Revista Literária*, Belém, Pará, v. 5, p. 7, 03 abr. 2006.

UMA POÉTICA DA PERMEABILIDADE (A PARTIR DE UM LIVRO DE CAIO MEIRA) - Publicado no *Jornal Rascunho*, Curitiba, 10-18 maio 2004, p.10.

DO ESBARRO ENTRE POESIA E PENSAMENTO: UMA APROXIMAÇÃO À POESIA DE MANUEL DE BARROS - Publicado na *Revista Sofia*, do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Espírito Santo, v. no. 8, n. 2001/2, 2002, ISSN/ISBN: 1676417X, e na revista *Poesia sempre*, da Fundação Biblioteca Nacional, v. 21, p. 34-49, 2005, ISSN: 01040626.

Literatura, para que serve?

Há uma hora em que as provocações insultuosas não nos pegam mais. Já não respondemos, como antes. Apenas as deixamos passar, até se esvaírem completamente no próprio lugar de onde vieram, até, voluntariamente, se desviarem de nós. Ao ultraje, o que é do ultraje; à criação, o que é da criação. Já não precisamos combater os insultos, pois, agora, nada mais nos vincula a eles, nenhum fio nos enlaça, nenhuma similitude se descobre entre nós, lá e cá, nenhum gene se repete; somos uma pura exterioridade, eles, de nós, nós, deles. Basta, quando muito, quando necessário, quando os insultos persistem, virar o rosto, silenciar, passar para o outro lado da rua, deixar os rancores das provocações desacompanhados. Basta, melhor ainda, se conseguimos, um certo esforço, tornar o insulto digno, esvaziá-lo enquanto insulto, potencializar uma força que ele nem imaginava ter, levá-lo aonde ele nem presumia ir, privilegiando apenas o que pode estimular alegrias. Quando me perguntavam “para que serve a literatura?”, quase sempre respondia, como muitos, “para nada”, de certo modo devolvendo o desafio a mim enviado, aceitando o jogo, ora triste, ora sarcástico, — sempre corrosivo —, da pergunta, que tentava ridicularizar a suposta inutilidade da literatura ou da poesia. Na época, mesmo podendo ter vários desdobramentos importantes, o “para nada” da resposta buscava igualmente ridicularizar a suposta inutilidade da pergunta; a resposta não era mais do que o espelho fiel da pergunta. Já não respondo da mesma maneira.

A literatura serve — a quem? A literatura serve — a quê? A quem serve a literatura? A que serve a literatura? A literatura como serve? Serve, a literatura? A literatura é uma serva das intensidades de vida, tornando-se, assim, um caminho vital intensivo. E progressivo. A literatura é um caminho vital intensivo e progressivo de vida. Um dos caminhos, um caminho privilegiado. Por este caminho, chega-se a vida, não como uma última paragem, estanque, a ser atingida, mas como o que já está, desde sempre, presente, em movimento, mas não conseguimos, habitualmente, vivenciar, não nos tornamos aptos a, cotidianamente,

atualizar sua potência implícita na superfície explícita de nosso corpo rotineiro. Criando, no nosso, outros corpos, a literatura torna possível vivenciar vida, e, tornando vida vivível, a literatura torna vida real. Realizando vida, a literatura intensifica suas forças para que elas possam nos afetar, para que elas possam nos transformar em vida, para que elas possam aniquilar nossos nomes próprios de modo que as intensidades de vida nos atravessem e risquem, em nós, seus novos nomes, inapreensíveis sem a literatura, sem ela, inaudíveis, sem ela, inteiramente afônicos.

Não que as intensidades da literatura sempre consigam nos levar adiante... Mesmo quando, perdendo tensão, são interrompidos, os vieses de progressão intensiva da literatura estão virtualmente nos insuflando, instigando-nos, querendo nos empurrar um pouco mais para frente, para uma voltagem mais alta, para uma região em que os mais baixos volumes se amplificam, em que nossas carnes se abrem para acatar as forças de vida que nelas querem penetrar, que nelas querem incrustar seu movimento, que nelas querem se explicitar. As forças implícitas de vida desejam se explicitar, e, para tal, confundem-se com a literatura, para chegar a nossos corpos que ela – a literaturavida –, agora, também torna implícitos. A literatura fabrica um implícito de vida em nossos corpos, fabrica um corpo implícito em cada um de nossos corpos explícitos, fabrica um corpo intensivo em cada um de nossos corpos extensivos, um corpo invisível em cada um de nossos corpos visíveis, tornando-nos, assim, vida. São indiscerníveis, estes termos, na encruzilhada. Uns indiscerníveis: a encruzilhada. A encruzilhada: a indiscernibilidade experimentada. O que conta, portanto, não são os termos – literatura-corpo-vida: o que conta é apenas a encruzilhada, inescapável, a indiscernibilidade experimentada, inadiável.

Na encruzilhada, nenhum dos termos se manifesta enquanto mediação, ainda que ínfima, justamente porque a encruzilhada é o apagamento dos termos em suas diferenças exclusivamente individuais, em suas especificidades declaradas, em suas mediações para vida; nela, até mesmo os hífens, distanciamentos e aproximações simultâneos, devem desaparecer. Na encruzilhada, corpo, literatura e vida não manifestam nenhum próprio individual – é o impróprio que ela faz aparecer. Nela, a literatura não aparece como uma mediação em relação a vida, separada de vida. A literatura não se mostra nem mesmo, como um dia acatei, na fórmula abreviada de ínfima mediação: i.mediação. Encruzilhada, a literatura é a explosão do ponto, ou, caso se prefira, o próprio ponto, sem o que lhe é anterior e posterior. Encruzilhada, a literatura: o ponto. De fusão. De confusão. De indiscernibilidade. Encruzilhada: literatura: a explosão do ponto – o ponto como explosão. Encruzilhada: literatura: corpo: vida: imediação. Literatura: uma saída de emergência para a indiscernibilidade da encruzilhada.

Se os vieses de progressão intensiva da literatura cessam de percorrer seu caminho interminável, é por nossa responsabilidade, não pela da literatura – nós é que os enfraquecemos, não a literatura, porque ela nada enfraquece, ela apenas fortalece o que toca. Se não conseguimos ir adiante, é por falta de forças favoráveis em nosso corpo, por não estarmos preparados, por nos faltar ar, músculos, flexibilidades. Para suportar o tranco do literário, temos de nos exercitar, praticar as musculaturas dos nervos, os alongamentos das percepções, os pulmões do pensamento. Para suportar o tranco do literário, é preciso que, de alguma maneira, nosso corpo descubra uma maleabilidade, permitindo as potências da literatura criarem para nós um novo corpo, mais condizente com elas, um novo corpo que se deixe ser trabalhado por elas como uma matéria pelas mãos artesãs dessa literaturavida. Para suportar o tranco do literário, nos perdemos, nos desligamos de algumas relações de camaradagem, nos tornamos incompatíveis com certos amores de ontem, abandonamos inúmeros hábitos, não reconhecemos prazeres que antes sentíamos... A literatura, entretanto, nada tem a ver com tristezas, falta de amizades, carência de amores, ausência de todos e quaisquer hábitos, privilégio de desgostos – claro que não, a literatura joga um outro jogo. Tudo isso pode ser preciso para que nós sejamos surpreendidos por novos encontros, novas relações, novos amores, novas disposições, novas possibilidades de vida ainda mais festivas. A literatura joga um jogo de alegrias. Nós não medimos a literatura, não possuímos uma fita métrica que comporte seu tamanho, vislumbramos apenas muito pouco de sua envergadura. Ao contrário, ela, a literatura, nos mede, exigindo de nós, a cada momento, uma dedicação, um preparo, um exercício. A literatura se confronta com nossa individualidade, enfrenta-a, ataca-a. Por isso, ainda que em nome de vida, ou melhor, sobretudo por estar em nome de vida, investindo-nos, ela é tão temerosa. Ela nos ameaça com seu excesso de vida, e, da ameaça, o perigo: nos perdermos na encruzilhada, na indiscernibilidade, na imediaticidade, em vida. O que desejamos. Literatura. Vida. Literaturavida.

Não apenas quando explicitamente fazemos literatura, mas quando falamos de literatura (e falar de literatura é também fazer literatura!), a sensação que volta cada vez com maior freqüência: – que imensidão, isso tudo, não vamos dar conta do recado! Mas o recado, à nossa revelia, é transmitido – o recado não é nosso, nós somos a mão e a voz desse recado. O recado deseja, ele mesmo, passar-se, passear por outros corpos, por outras vidas, ir adiante. Para passá-lo adiante, para deixá-lo passar, para que ele, passeando, se passe, ainda temos nosso entusiasmo, nosso choro, nosso encanto, nosso deslumbramento, nossa comoção, nossa gagueira, que são o que de melhor podemos ter para o que efetivamente pode passar através de nós. Mas o entusiasmo, o choro, o encanto, o deslumbramento, a comoção, a

gagueira, a alegria são justamente o recado que ele mesmo – o recado – quer passar. Estou preso, portanto, a uma certa liberdade; de minhas amarras, vislumbro a imensidão que as atravessa, de minha pequenez, sei que só se pode passar o impassável, que só se pode transmitir o intransmissível, que só se pode escrever o inescritível, que só se pode dizer o indizível. E é isto o que a literatura passa, transmite, escreve, diz. Faço muitos gestos quando falo; querendo alcançar distâncias, os braços levam o resto do corpo para onde, sem eles, o resto do corpo jamais poderia ir. Penso, portanto, com os braços em busca de distâncias, e o suor que literalmente exala de mim quando falo é fruto da ginástica a que a literatura me obriga. A literatura me abriga, e, apenas vislumbro o tamanho deste abrigo, percorro-o, descubro novos espaços que aumentam constantemente o mundo. Respiro esses espaços sempre maiores que me obrigam e abrigam, que tornam o mundo mais respirável.

Muitas vezes, é apenas para rirmos da regressão a uma intensidade menor que, na literatura, há um refluxo, um aparente interromper do movimento, um retorno a um passado: assim, o refluxo continua sendo um disparo para continuar seguindo adiante, um gatilho do futuro, uma detonação de mais intensidade. Nada na literatura volta para trás. A literatura é sem passado, a literatura é sem retorno. O passado da literatura é um transbordamento de um presente em direção a um futuro. Puro movimento, a literatura só existe enquanto mantém seu movimento, sua criação inestancável. Se, em seu caminho vital intensivo e progressivo, a literatura acaba por nos desguarnecer, por nos desproteger, por dissolver nossa solidez, por nos fazer desaparecer, por nos permeabilizar, por nos desnomear, por nos eliminar, por nos obrigar a uma certa solidão perigosa e temerária, por criar em nós uma difusão de linhas, por nos decompor, por nos esfumar, por nos apagar, por apresentar lacunas em nós, por nos desfigurar totalmente... não nos enganemos: a literatura não tem compromisso com a morte. Se, às vezes, a literatura mostra o que é pior do que a morte, é tão somente em nome de mais vida. Se a literatura faz de seu personagem um defunto andante ou um sonâmbulo, ela quer apenas fazê-lo atravessar a morte ou o sono para deles sair revitalizado, com uma nova vida jamais sonhada, com uma vida inaudita que a literatura teima em anunciar, ou, então, para tornar risível sua vida anterior cheia de forças militares que encarceram, fardam, prendem, fornecem patentes, classificam, enfim, com qualquer nomeação que estanca vida. Esses são os dois vetores intensivos de vida para os quais serve a literatura: o riso do sempre risível das propriedades individuais e a alegria de um começo vertiginoso.

*

Assim, os espelhos e seus enigmas. Como uma superfície acata uma profundidade, refletindo-a? Como uma profundidade precisa de uma superfície para se manifestar? Que profundidade, aos poucos, a planura, intensificando-se, manifesta? Aqui, a profundidade não se confunde com o tridimensional, com o mundo figural, extensivo; ela não é cronológica, ela é anterior ao cronológico ou, a ele, posterior. Estando fora do cronológico, a profundidade conhece, dele, seu nascimento e fim; se ela não se confunde com o cronológico, ele a risca e, arriscando-se, abre-se numa fenda – ferida incicatrizável – por onde a profundidade, transbordando, excedendo-se, o atravessa, tomando-o. A profundidade é implícita no explícito do tempo e suas figurações. O enigma dos espelhos é o de, estando no tempo, espelhando superfícies, corpos, imagens, refletirem, através de um plano de intensividade progressiva, uma atemporalidade, refletirem a possibilidade anterior ou posterior – em todo caso, sempre implícita – à configuração do tempo e de suas figuras, refletirem o que não tem forma, o informe, o monstruoso, assustador. Tanto aterrorizante quanto alegremente espantosa, a profundidade, que a superfície do espelho reflete, chama-se – vida.

Pelo menos, desta maneira a chamam Machado de Assis e Guimarães Rosa. Neles, *O Espelho* reflete vida, que se flete no espelho, escrevendo-se e assinando com duas de suas mais íntimas assinaturas: Machado de Assis e Guimarães Rosa. Guimarães Rosa e Machado de Assis, dois apelidos de vida, dois indiscerníveis de vida. Estes apelidos são vida se fletindo no espelho de suas assinaturas. Apelidos, corpos, vida, literatura, espelho... a encruzilhada, a indiscernibilidade, a explicitação do implícito de vida enquanto implícito. Se os fatos são tudo, é porque em suas superfícies, em suas aparências, em suas explicitações, manifesta-se o implícito de vida. Vida torna todos os fatos implícitos. Estar à altura desse implícito de vida que, enquanto implícito, se explicita nos espelhos, é a exigência e o desafio que nos aterrorizam, nos instigam, nos alegram, nos extasiam. Que nos mostram para que serve a literatura. Servindo vida, a literatura serve como uma exigência que teima em nos colocar à altura do implícito de vida, que nos mede a partir desta altura. Como no conto de Machado, nós, leitores, com a mesma perplexidade intensivamente progressiva dos ouvintes do caso narrado por Jacobina, exclamamos como eles, com eles – somos eles: *Custa-me até entender; [...] Cousa pior?; [...] Na verdade, era de enlouquecer*. Sendo esses ouvintes, somos nós, leitores, quem, espantando-nos, de boca aberta, acabamos por sair de nós mesmos ao ler o episódio enlouquecedor, e, ao retornarmos, damos-nos conta de que adentramos a experiência de vida, tornamo-nos vida, nos indiferenciamos dela. Nesse momento, não precisamos mais do narrador, que já desceu as escadas, indo embora durante nossa experiência vital, tendo cumprido seu serviço.

É o implícito de vida que *O Espelbo*, de Machado, torna vivível. Querendo ressaltar que são duas (e não uma) as almas que as criaturas humanas trazem consigo, Jacobina, personagem do conto que tem vida por protagonista, contando um caso de sua vida quando tinha vinte e cinco anos, é, então, uma máscara de vida, uma de suas possíveis explicitações, um de seus apelidos. Sua teoria das duas almas não é um fim em si; servindo à transmissão de vida, é vida que quer se manifestar através das duas almas e de sua teoria – assim como a literatura, uma teoria da literatura, literária que é, também tem por ocupação a explicitação do implícito de vida enquanto implícito, a encruzilhada: *Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira*. As duas almas transmitem, portanto, vida, e, perdendo uma delas, nós perdemos metade de vida. Vida só se entrega para nós em sua dupla manifestação, a explícita e a implícita. A implícita, entretanto, quando, através da ferida incatrizável, se impõe, quando se sobrepõe, quando, de sua profundidade, emerge na superfície, atravessando-a, abarca completamente a que antes era explícita. A força implícita torna, de explícitos, os corpos implícitos – vida. E alma é o nome para o que, em nós, vivifica a percepção de vida implícita, ou melhor, é o nome para o indiferenciável entre nós e vida.

Em Rosa, não é diferente. O espelho também está a serviço de vida. Concluindo o que aconteceu ao narrador que conta sua experiência a um ouvinte – mais uma vez, esse ouvinte somos nós, leitores perplexos –, uma frase, ao fim do conto, diz: *Vida consiste em experiência extrema e séria*. É desde vida e seu extremo, *O Espelbo*, de Guimarães Rosa. Também em Rosa, vida é protagonista do conto. A seriedade de vida não é a ausência da alegria e do riso. Longe disso. Rosa sempre se afeiçoa à alegria e ao riso. A seriedade de vida, seu extremo, seu limite máximo, é a manifestação do *latejante mundo* justamente a partir daquilo com o que o encobrimos, com o que o obstruímos – a rotina, a lógica, as individualidades explícitas. Para experimentar o *latejante mundo*, temos de nos despojar da rotina das individualidades explícitas que trazemos em nós, de nossos nomes próprios e dos próprios nomes que damos a tudo que existe, com que estancamos tanto nós mesmos quanto todo o mundo, impedindo vida de comparecer no explícito do mundo. É necessária, portanto, *a exigência de um consciente alijamento*. Enquanto as individualidades explícitas do mundo rotineiro se alimentam da lógica e da razão, *vivemos distraídos das coisas mais importantes*, não nos habilitamos a inventar uma passagem para o *latejante mundo*. A seriedade e o extremo são as sutilezas de vida que querem inventar uma frincha para se manifestarem, para mostrarem que, onde víamos somente rotina, lógica, causalidade, generalidades e individualidades estanques pré-concebidas, vemos, agora, vida, implícita – o *Monstro*. Esta frincha que as sutilezas de vida necessitam inventar para nos tornar sutis ou

implícitos, para mostrar a monstruosidade de vida, chama-se: literatura. Máquina de fabricação de frinchas, a literatura dá vários nomes a seu produto: frinchas, feridas, fendas, rachaduras, aberturas, disponibilidades, passagens, frestas, espelhos... É através delas que, servindo de passagem, a literatura serve a vida. Poderíamos dizer que o espelho, assim como as frinchas, feridas e fendas, são os vitalizadores da literatura, seus implícitadores, seus intensificadores.

Mais uma vez, a fórmula: o pulsar de mundo palpitando na superfície, estremecendo-a, rompendo-a com o implícito de vida que irrompe através de tudo o que no mundo se explicita, *sobreabrindo-se-me enigmas*. Esse é o serviço da literatura. Por isso, ela exige de nós um *salto mortal*, sobre o abismo de nossa própria morte, sobre o abismo da morte do que no mundo se encontra domesticamente definido, para que, dado o salto, ao invés de morreremos, consigamos ultrapassar, em vida, a morte, com a alegria de um começo sempre vertiginoso.

*

Para chegar a esse começo sempre vertiginoso de vida, buscando nele permanecer, a literatura traça seus vieses de intensidade progressiva. Na leitura de *O Espelho*, de Machado de Assis, quatro instantes pontuam uma diagonal de legibilidade atuante: plano de nomeação; plano de eliminação; plano de solidão; e, por último, um plano risível, plano de regressão.

O primeiro, plano de nomeação: nele, com 25 anos, Joãozinho é nomeado alferes da guarda nacional. Com a nomeação determinando um novo estágio do percurso, o nome distintivo, militar, sobrepõe-se ao anterior, típico de uma simplicidade qualquer aberta aos acontecimentos mais leves do passageiro. Enquanto alferes é um título que encerra a denominação de um posto militar, Joãozinho é um nome de toda e qualquer indeterminação, a indeterminação nomeada, um nome, paradoxalmente, da indenominação – ou, talvez melhor, um indenominado. Joãozinho é um indenominado, uma abertura aos movimentos flexíveis, inconstantes, alegres, fortalecedores, como tomar sol, respirar ar puro, receber fluxos campestres, paquerar moças, tudo que indiferencia o nome do personagem da iminente possibilidade de vida, tudo que o disponibiliza a ela. Joãozinho é sinônimo da liberdade de quem se entrega aos movimentos casuais, às irreverências do dia; não é à toa que o imaginário popular se utilizou dele para protagonista de inúmeras piadas provocadoras de risos libertários. Na triste passagem de Joãozinho a alferes, ergue-se um muro, fecha-se uma porta, interrompendo movimentos: a liberdade é fardada – ela recebe sua linha de patente, de guarda, de encarceramento.

O segundo, plano de eliminação: com todas as pessoas o chamando exclusivamente pela patente – valorizando-o ou o desvalorizando apenas a partir do título com o qual fora nomeado –, Joãozinho é inteiramente eliminado pelo alferes. Paulatinamente, a abertura que nele se caracterizava como a fundamentação do ser homem, fecha-se, mura-se, empareda-se. Ao fim de três semanas, à revelia do personagem que, no meio do caminho, insistia para que o chamassem com o nome libertário – e não com o outro –, o alferes eliminou o homem. Sua alma exterior não era mais o sol, o ar puro, as paqueras, mas *tudo o que me falava do posto, nada do que me falava do homem. A única parte do cidadão que ficou comigo foi aquela que entendia com o exercício da patente; a outra dispersou-se no ar e no passado*. Joãozinho havia se dispersado, morrido; o que restou de sua morte se enclausurou inteira e exclusivamente no alferes, numa patente, num posto, numa função, não mais na abertura humana que fomenta um constante se fazer, um constante devir, uma constante passagem para os acontecimentos de vida. Não mais uma alegria, mas uma tristeza. Ele era apenas o que os outros viam. Tendo sua alma interior aniquilada, ele se via – ele vivia – através da prisão na qual os outros, sem saber, o prendiam.

O terceiro, plano de solidão. A convite de sua tia, tia Marcolina, o alferes é levado a um sítio recôndito, afastado da vila, para lá passar um mês. A única exigência é que ele, alferes, seja acompanhado por sua farda distintiva, o que lhe garante todas as honras da casa, inclusive a de ter no quarto um antigo e magnífico espelho da corte de D. João VI. Todos ali o chamam apenas por: – alferes, alferes, senhor alferes. Alferes. Senhor alferes. Sempre alferes. Eis que, imprevisivelmente, as pessoas que estão no sítio são obrigadas a se ausentar. Primeiro, a tia com seu cunhado. Depois, os próprios escravos desaparecem. O alferes encontra a solidão, tendo de enfrentar sua alma interior. Na ausência de resposta dessa alma e de qualquer exterioridade a lhe confirmar sua identidade previamente estabelecida, assegurada, sem nenhum fôlego humano por perto, tudo o que ele encontra é a enorme opressão levada ao extremo de suas proporções. O plano de solidão é também um plano especular ou de difusão, pois, nesse momento, olhando-se no espelho, o espelho não reflete a figura de quem nele se olha, mas o esfumado, o vago, o difuso, a decomposição, o inacabamento, o informe, as linhas soltas. O espelho reflete apenas o quem anônimo vital, desfigurado:

O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra da sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim

devia ter sido. Mas tal não foi minha sensação. [...] De quando em quando, olhava furtivamente para o espelho; a imagem era a mesma difusão de linhas, a mesma decomposição de contornos... [...] Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes.

Antes, Joãozinho morrera para ser substituído pelo alferes; agora, este é quem morre, sem encontrar substituto individualizado. O alferes morreu, mas um quem, que comportara primeiramente Joãozinho e posteriormente o alferes, não morre. Essa experiência de anonimato, de um implícito de vida que eclode num explícito daquele corpo criando um corpo implícito, essa experiência do que permanece de vida quando uma individualidade específica morre sem que morra um quem anônimo vital qualquer, é pior do que a morte, por ser, exatamente, a morte em vida. A morte – de um indivíduo – em vida é, entretanto, a possibilidade do salto mortal, do salto sobre o abismo da morte para a manifestação do implícito de vida no explícito dos corpos, para que superemos, em vida, a morte, com a alegria de um começo sempre vertiginoso, a que serve a literatura. Acontece que esse novo começo vertiginoso, sendo pior do que a morte e mais inexplicável do que o próprio medo, leva o personagem a sentir-se *um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico*. Seu único alento se dá nos momentos de sonho, com a suposta atuação de sua alma interior que o leva, então, a se fardar no meio dos conhecidos que o elogiam, chamando-o, de novo: – alferes, alferes, senhor alferes. Alferes. Senhor alferes. Sempre alferes. Apenas no sonho. A alma interior repete a exterior, submete-se a ela; ambas impedem vida de passar, interrompem vida, muram-na, emparedam-na, fecham-na por detrás de uma blindagem de segurança, não cumprindo a tarefa a que a teoria das duas almas se propunha: transmitir vida. Apesar disso, é vida que se manifestava na solidão de um quem informe que as almas do personagem querem, agora, barrar.

O quarto e último, plano de regressão: nele, temendo vida, o anônimo retorna ao plano de nomeação, ao encarceramento, ao fardamento, à determinação. Antes, o espelho refletia o quem anônimo que nele se olhava – o esfumado, o vago, o difuso, a decomposição, o inacabamento, o informe, as linhas soltas, o desfigurado; agora, a atitude frente ao espelho é a de controlar vida, com quem, até então, o espelho estivera conjurado desarticulando a unidade exclusiva do indivíduo através da manutenção de um simples quem anônimo vital. O explícito da individualidade domina o implícito de vida, fazendo-o recuar, perdendo a intensidade experimentada. A individualidade do alferes, negando a violência involuntária criadora da abertura acolhedora de vida que a lançara em plena metamorfose impondo-lhe

o salto mortal, ainda flutuando em algum lugar remoto da experiência impessoal, em uma lonjura de um quem vital que a havia diluído, quer se desvencilhar do pânico sentido pelo medo da morte. Para isso, ansiando recompor sua individualidade militar, primeiro, uma vez, depois, todos os dias durante duas ou três horas, o personagem torna a vestir a farda de alferes e a se olhar no espelho. Agora, sim, tranquilizadamente, tudo volta ao que era antes, à normalidade: *era eu mesmo, o alferes*. Provocando a regressão do personagem que, do quem anônimo vital, retorna ao alferes perdendo a intensidade experimentada, Machado de Assis não se compraz nem se solidariza com a impotência militar final: ele nos instiga a ir adiante: por um lado, o personagem retrocede, por outro, somos levados a rir de seu desesperado refluxo, e, na ridicularização da individualidade persistente, continuamos buscando uma potência anônima, intensiva, vital – um quem de vida num começo sempre vertiginoso. É pelo riso, portanto, que o espelho machadiano, ao invés de se fazer um desvitalizador, um explicitador ou um extensor, mantém-se um vitalizador, um implícitor, um intensificador.

Enquanto Machado de Assis nos oferece a permanência no começo sempre vertiginoso de vida pela ridicularização do refluxo, Guimarães Rosa faz seu personagem percorrer, praticamente sem qualquer regressão, todos os vieses de intensidade progressiva, levando-o (e nós com ele) quase sempre adiante, num caminho sem retorno possível. Em um, a ridicularização, no outro, a seriedade e o extremo de uma experiência progressiva das intensidades de vida. Na leitura de *O Espelho*, de Guimarães Rosa, quatro instantes podem pontuar também a diagonal de legibilidade atuante: plano de concreção; plano de travessagem; plano de apagamento ou de total desfiguração; e, por último, um plano de pura intensidade e alegria, plano de um tênue começo.

O primeiro, plano de concreção: o ponto de partida de uma experiência única e singular que, para ser realizada através da superação dos limites da individualidade, exige a congregação das melhores e mais perseverantes forças do personagem. Não se trata da busca de uma alavancagem intelectual ou erudita nem de uma aventura inconsiderada, mas de uma vivência que mostra a contínua presença dos mistérios nos fatos, do implícito no explícito, o fato de que tudo *é a ponta de um mistério*. O fio intensivo e progressivo do percurso é, portanto, o que, começando na ponta, permite o mistério deslizar até ela, consente o extremo profundo de vida escorrer na superfície. A pergunta que conduz à primeira necessidade do espelho é pela manifestação visível de quem somos: *Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível?* O que temos para começar a experiência intensiva de vida é o que se manifesta para nós no âmbito da extensão, do cronológico, das

manifestações aparentes de tudo o que se mostra como já dado no mundo. Pergunta-se, primeiro, pelo rosto externo. O espelho do cotidiano rotineiro se calca na fidelidade à imagem exposta e supostamente imutável – ou mutável apenas em seu caráter superficial diacrônico. Aí, à sua revelia, o rosto externo sofre a primeira violência desarticuladora, acatando a eclosão de um corpo intenso, já que o extensivo é enquadrado para não permitir a *explosão da expressão*, o *dinamismo fisionômico* de vida.

O segundo, plano de travisagem, acionado pela força temerosa de uma experiência casual com a angulação de dois espelhos em um banheiro público. Desarmado, desprotegido, o personagem é obrigado a se ver como nunca visto, é levado a enxergar o jamais percebido de sua aparência exterior, que lhe é revelado de modo surpreendente e asqueroso, causando-lhe todos os sentimentos que a repulsa é capaz de gerar. Esse hediondo, odiado, é a primeira revelação intensiva do personagem, que descobre que, antes, tudo em seu rosto era uma máscara moldada pelos modelos subjetivos preconceituosos (portanto, preexistentes) e ilusórios. A partir daí, a desconstrução de sua subjetividade se torna obrigatória, e a pergunta pela visibilidade se transforma em uma outra busca, jamais tentada: a do *eu por detrás de mim*, a da *travisagem daquela máscara*, a do *transverberar o embuço*, a do *devassar o núcleo dessa nebulosa*, a procura, enfim, pela *vera forma* de vida que, do implícito, começa a mostrar a vontade de explicitação de seu *latejante mundo*.

O terceiro, plano de apagamento ou de total desfiguração: o disfarce do rosto externo não se sustentando, é preciso descobrir as intensidades impessoais e desconhecidas das forças que o atravessam. O exercício possível é, olhando, aprender a não ver, a desver, excluir, abstrair ou apagar tudo o que no rosto pode ser reconhecido, todos e quaisquer traços familiares... similitudes com animais, elementos hereditários, resíduos de paixões, pressões psicológicas, interesses efêmeros, idéias de outros, tudo, tudo. Até aqui, a narrativa roseana se aproxima imensamente da machadiana; este plano corresponde ao terceiro daquele. Como, no plano de solidão, o espelho não reflete a figura de quem nele se olha, mas o esfumado, o vago, o difuso, a decomposição, o inacabamento, o informe, as linhas soltas; neste plano de apagamento ou de total desfiguração, *Pouco a pouco, no campo-de-vista do espelho, minha figura reproduzia-se-me lacunar, com atenuadas, quase apagadas de todo, aquelas partes excrescentes*. Da mesma maneira que o personagem de lá adentra um medo terrível, o de cá começa a sofrer: *Por aí, não obstante os cuidados com a saúde, comecei a sofrer dores de cabeça*. De modo similar ao de lá, que levará o alferes à regressão, aqui, igualmente, ocorre um momento regressivo que o faz abandonar temporariamente a experiência, deixando, por meses, de olhar qualquer espelho: *Será que me acovardei, sem menos?*

Perdoe-me, o senhor, o constrangimento, ao ter de mudar de tom para confidência tão humana, em nota de fraqueza inesperada e indigna. Em ambos, de algum lugar remoto do implícito de vida que vai se explicitando enquanto implícito, ressurge a individualidade que, terrificada com sua própria aniquilação, tenta impedir o violento movimento de vida implícita, que tudo quer arrebatar. Mesmo recuando temporariamente em sua experiência, o personagem de Rosa, meses depois, segue seu caminho intensivo, radicalizando sua desfiguração nesse plano, agora, reintensificado (por isso, mantivemos toda essa passagem em apenas um plano, ao invés de criar um plano de regressão temporária e ou outro de retomada intensiva):

Simplemente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas o invisto. O ficto. O sem evidência física.

Se, em Machado, o quarto é um plano risível de regressão do alferes, em Rosa, o privilegiado passa a ser o extremo e a seriedade de vida, o desdobramento da progressividade intensiva que, no terceiro plano, levou o personagem à total desfiguração, à ausência de qualquer evidência física, ao completo aniquilamento de sua individualidade. Como continuar? Como seguir adiante? O que é possível depois da morte individual, senão a morte inteiramente aniquiladora ou a regressão à antiga individualidade? O quarto, portanto, é o plano de um *tênue começo*, um plano de pura intensidade e alegria, um plano da permanência de um quem impessoal e anônimo, um plano de um *salto mortal* que, como já foi dito, é o salto sobre a morte – de um indivíduo – em vida, o salto sobre o abismo da morte para a manifestação do implícito de vida no explícito dos corpos, para que superemos, em vida, a morte, com a alegria de um começo sempre vertiginoso, a que serve a literatura. Esse salto é o que faz a conciliação do íntimo com o esquisito, na medida em que o personagem, anônimo, vale sempre lembrar, supera integralmente o plano de concreção, ultrapassando tanto sua necessidade explícita coercitiva quanto a ausência completa de sua manifestação. O que agora ele vê não é o outrora visto, a visibilidade anteriormente inquirida, mas tampouco o puramente invisto, ou seja, nada. Quando olha o espelho, seu enxergar tem outros modos, não é mais rosto a rosto. A conformidade assinalada mantém um explícito quase que inteiramente intensivo, um mínimo de corpo externo para a explicitação de um corpo radicalmente implícito de vida. A perícia artística de João Guimarães Rosa nos proporciona um dos momentos mais impressionantes da literatura:

Pois foi que, mais tarde, anos, ao fim de uma ocasião de sofrimentos grandes, de novo me defrontei – não rosto a rosto. O espelho mostrou-me. Ouça. Por um certo tempo, nada enxerguei. Só então, só depois: o ténue começo de um quanto como uma luz, que se nublava, aos poucos tentando-se em débil cintilação, radiância. Seu mínimo ondear comovia-me, ou já estaria contido em minha emoção? Que luzinha, aquela, que de mim se emitia, para deter-se acolá, refletida, supresa? Se quiser, infira o senhor mesmo.

Como escrever o implícito, a intensidade, a encruzilhada, o indeterminado, o que não se deixa configurar integralmente? Como escrever a imediação? Como escrever vida? Como torná-la completamente indiscernível da literatura? Rosa faz da arte da pontuação um primeiro esforço para deixar esse implícito se manifestar na linguagem; travessão, pontos, vírgulas, dois pontos, pontos de interrogação... todos criam respirações, pausas, inerências que emergem na própria superfície do texto, carcomendo-a, tornando-a imprópria, indiferenciando a linguagem do silêncio, apresentando, na dissimulação explícita, uma pontuação constantemente implícita: a de exclamação. Todos os sinais explicitam a potência implícita do ponto de exclamação que atravessa do começo ao fim o conto e especialmente essa passagem. Agregados à pontuação, os monossílabos e dissílabos, excessivos, enfáticos, quebram a melodia em prol de frinças, por onde vida, implícita, passa – na passagem da linguagem indiscernível de vida, a que serve a literatura. Literaturavida. Alguns desses monossílabos e dissílabos, palavras-farpas – palarpas, farlavras – retornam de uma profundidade qualquer ferindo a membrana timpânica, detonando a superfície. Acionando simultaneamente um sentido e, nele, ou sob ele, de acordo com uma possibilidade eclósiva, uma acentuação tônica de pura intensidade, a materialidade farpante das palavras realiza uma experiência vital que quer atravessar, vazar o fundo na superfície, o implícito no explícito, trazendo seus efeitos para qualquer sensibilidade pensante. Mas mesmo essa materialidade farpante não é outra do sentido, e sim um de seus trunfos. Tudo, na linguagem, quer rearticular o corpo em um *ténue começo*, impessoal, implícito, e, para isso, para fundir-se à vida numa imediação rara de que ela é capaz, a linguagem também dá um salto mortal, uma pirueta sobre a sintaxe, utilizando-se de toda sua força e potência. Uma certa luz, luzinha, emitida pelo personagem anônimo, ora se nubla, ora se tenta em mínima cintilação, exemplificando, analogicamente, o esforço cortante de uma linguagem que deseja dissolver suas imagens extensivas para dizer uma pura intensidade vital. Essa luz, entretanto, ainda uma imagem, procede de uma conjunção conformativa (como, ... *como uma luz, que se nublava...*), sendo subordinada a uma oração principal anterior – essa, sim, a linguagem

confundida com uma pura intensidade anônima de vida, a que serve a literatura: *o tênue começo de um quanto*. Aparecendo substantivado, *um quanto*, indefinido, é *o tênue começo* que se mantém para sempre um *nascimento abissal* de uma potência anônima, a encruzilhada em que o corpo explícito é tragado pelo implícito de vida sem ser inteiramente aniquilado, mas transformado em um corpo anônimo para sempre implícito, um quem puramente intensivo de vida, *um quanto* vital, um

(...) mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal... E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só. Será que o senhor nunca compreenderá?

Compreender essa experiência no corpo, nas palavras, vivenciando-a, colocando-se à altura de vida, é estar apto a responder assertivamente à questão decisiva do conto: “*Você chegou a existir?*”. Criar essa possibilidade afirmativa... a isto, serve a literatura.

nietzsche: este e outros de seus apelidos

Não conheço seu nome, apenas seu apelido: friedrich nietzsche. Na lombada de um livro, pode ser ele, ou, então, simplesmente: nietzsche. Mas não conheço seu nome, apenas seus apelidos. Olho para a estante; no dorso de outro livro, leio: friedrich wilhelm nietzsche. Não conheço mesmo seu nome, apenas seus apelidos. Lembro-me que, uma vez, tive um livro, assinado: frederico nietzsche. Deve ser ele também, mais um de seus apelidos. Vejo que só conheço seus apelidos; mesmo assim, alguns poucos. Há muitos apelidos seus que não conheço; frederico guilherme, por exemplo, que acabo de ler em uma página qualquer. Há muitos de seus apelidos que desconheço, que jamais conhecerei. Como lou deve tê-lo chamado na hora do único beijo? Com que apelido? Não, não conheço nem mesmo seus apelidos. Há muitos que desconheço. Como o cocheiro deve tê-lo imaginado, com que apelido? Não conheço nem mesmo a maioria de seus apelidos. Muito menos um nome próprio que assegure para ele uma pausa, um nome próprio que assegure um ele. Não conheço seu nome próprio, não conheço um ele, o ele é mais um de seus apelidos: nietzsche. Mas conheço outros de seus apelidos, conheço alguns de seus apelidos. Como um outro, também ele sou um outro, todos os outros e ninguém. Ele é todo mundo e ninguém, ele é qualquer um, traçado pela escrita dos vários apelidos. Conheço outros de seus apelidos, e, contrariamente aos nomes próprios, os apelidos não se iniciam por maiúsculas. Conheço outros de seus apelidos, todos começados por minúsculas: o crucificado, o animal, a grande besta, f., o coisa antiga, dionísio, o artilheiro montado com as armas mais pesadas, f.n., um monstro, um semi-cego, o atirador prussiano, n., o bombardeiro, o professor, fritz, o fugitivo errante... Sim, conheço alguns de seus apelidos, não todos, mas não conheço seu nome próprio, e há muitos de seus apelidos que nem conheço. Penso que ele não tenha nome próprio, que o suposto nome próprio já seja um apelido: friedrich nietzsche. O nome próprio não existe; sua existência já é a do apelido. Quando muito, o nome próprio insiste. Mas o que insiste do nome próprio é justamente o que lhe é impróprio, o que insiste do nome próprio é sua impossibilidade, que, tornando-se possível, existe: apelido. Apelidos. Apelidos de apelidos.

O nome próprio: um apelido que, barrado em sua intensidade, não consegue mais se desdobrar. O nome próprio: um onomacentrismo. O nome próprio: um estereótipo. O nome próprio: uma apropriação, e, apropriação, todo nome próprio é um proprietário. O nome próprio: um *embuste superior*. O nome próprio: um *ideal*. O nome próprio: uma *ficção reguladora* criada pela poesia; uma *ficção* cuja regulamentação, estanque, esquecida de sua ficcionalidade, deixa de ser poetizada, deixa de ser uma metamorfose de verbos, de movimentos, de devires, de forças, transformando em maiúsculas o que é só apelido. O nome próprio – uma maneira de tornar o apelido regular, regrado, legislado, certificado, conceituado... Não importa; mesmo habitual e necessário, o nome próprio: uma proteção. O nome próprio: uma ficção, mais um poema, mais um apelido. Apelidos, apelidos de apelidos, apelidos. O nome próprio, a crença no nome próprio, a mais invisível das crenças, a crença na trindade gramatical, na causalidade do sujeito/verbo/predicado. O nome próprio – das últimas crenças, talvez, que ainda persistem. Dinamitar o nome próprio; dinamitar a gramática. Aliás, dinamite – mais um de seus apelidos. O nome próprio: o impoetizado do conhecimento, o fundo da representação, seu sustentáculo. Eis o homem: apelidos, apelidos, apelidos de apelidos, apelidos sem fundo. Apelidos, o à deriva de qualquer nome. Apelidos: metáforas de potências flagradas em suas realizações. Não a gramática, portanto, ele habita, nem mesmo a linguagem ele habita, ele percorre o movimento indizível de seus interstícios, como quem, por inindividualmente precedê-las, precisa recriá-las, inventando constantemente novos deslocamentos, novos arranjos multiformes. Ou será esse movimento indizível de seus interstícios o que se chama de linguagem? Ou precedê-la será propriamente habitá-la? Ou será que os apelidos indicam apenas esse abismo precedente, o indiferenciado que nunca o larga? O abismo precedente, jamais um nome próprio, mais um apelido, mais um apelido que nunca abandona sua superfície, um apelido que torna sua superfície ainda mais superfície, uma superfície abissal, mas superfície. O indiferenciado que nunca lhe larga, outro apelido, outro apelido que nunca larga sua diferença, outro apelido que torna sua diferença ainda mais diferença, uma diferença indiferenciada, mas diferença. Apelidos, apelidos. Apelidos dados pelo movimento indizível dos interstícios da linguagem. Apelidos dados pelo abismo, pelo indiferenciado. Apelidos. Apelidos: *nomes de empréstimos*, já disseram. Apelidos: *uma expropriação*, já escreveram. Apelidos: uma desapropriação. Apelidos: uma dispersão. Apelidos: nomes que saem do corpo, somatônomas. Apelidos, codinomes, nomes de guerra, heterônimos, alcunhas, pseudônimos, onomatóposes, criptônimos... todos desancorados. Apelidos, para escapar dos poderes. Enquanto o nome próprio é dado pela mãe, pelo pai, pelos cartórios com suas certidões, pelas carteiras de identidade, pelos CPFs, pelos bancos, pelo governo, pelas instituições, por aqueles que, de alguma maneira querem

manter o controle, enquanto o nome próprio está submetido ao Código Civil e ao Código Penal, os apelidos quem os emprestam são os amantes, os amigos, os irmãos, os vizinhos, a galera do futebol, até mesmo os pais, mas apenas quando horizontalmente com os filhos, quando abdicaram de qualquer verticalização, de qualquer hierarquização, quando descobriram que pais e filhos são apenas mais dois apelidos. O patrão não apelida seus empregados. O patrão não acredita que seus empregados tenham apelidos, o patrão acredita que os apelidos de seus empregados já sejam nomes próprios. O patrão acredita no nome próprio. O patrão acredita que não tenha apelido, que seu apelido já seja nome próprio. O patrão e seus empregados. O empregado do patrão tampouco apelida seu patrão. O empregado acredita que seu patrão não tenha apelido, que o apelido de seu patrão já seja nome próprio. O empregado acredita no nome próprio. O empregado acredita que não tenha apelido, que seu apelido já seja nome próprio. O empregado e o patrão. O patrão e o empregado: dois crentes, crentes do nome próprio. Apelidos. Apelidos. Apelidos de apelidos. Os apelidos são sempre dado pelo instantâneo. Os apelidos são sempre dado pela perdição. Um apelido: uma horizontalização deslizando. Um dia, chamaram-me de Seu Beto, outro dia, de Senhor Beto; mas, ao contrário dos nomes próprios, os apelidos não comportam axiônimos, nem maiúsculas. Portanto, apenas: beto, com minúscula, ou qualquer outro. Os apelidos são imagens de devires, metáforas solitárias a partir dos nervos dos devires, algumas de suas iluminações, ejaculações da alegria. Um apelido: um gozo, um regozijo, uma fruição. Os apelidos: criações de devires, fluxos que se iniciam. Os apelidos: quando, de alguma maneira, a solidão ainda consegue ser compartilhada, quando a solidão ainda consegue ganhar convivências. Apelidos, apelidos. Quando se soletra um apelido, abre-se sempre em uma gargalhada, ou o apelido já deriva de uma risada ruidosa e prolongada. Um apelido – uma descompressão. Um apelido – um distensivo. Não, não conheço seu nome próprio, apenas seus apelidos. O nome próprio: poético: apelido: apelidos: apelidos de apelidos. Apelidos. Penso que ele não tenha nome próprio, mas que apelidos impróprios nos façam lembrar dele, nos façam acreditar que há um ele, apelidos que o indeterminam. Um de seus apelidos: tal e tal, *eu sou tal e tal*, ele falou, mais um de seus apelidos, traçado pela escrita dos vários apelidos. Apelidos dos quais ele precisa para se diferenciar, de todos e dele mesmo, apelidos que ele precisa para se diferenciar até mesmo de ninguém, logo ele, o indiferenciado, o qualquer, o ninguém. Nas capas dos livros, nos livros de outros escritores, seus apelidos: assinaturas das intensidades de vida, vidas que se querem fenômenos de vida: apelidos, apelidos, apelidos de vida. Um dos apelidos de vida: nietzsche. E outros. Apelidos, apelidos, apelidos de vida.

*

... um discípulo do filósofo dionísio, um apelido, um sátiro, um apelido, o derrubador de ídolos, um apelido, um decadente, um apelido, um começo, um apelido, uma ascensão, um apelido, um declínio, um apelido, o sadio, um apelido, um sócia, um apelido, o último alemão anti-político, um apelido, o admirador de napoleão, um apelido, o domador de ursos, um apelido, um urso das cavernas, um apelido, o senhor de mim, um apelido, um fado, um apelido, um filósofo guerreiro, um apelido, uma natureza oposta à espécie de homem que até agora se venerou como virtuosa, um apelido, meu pai e sua sobrevida, um apelido, um guerreiro, um apelido, uma natureza forte, um apelido, uma força maior, um apelido, um adversário rigoroso do cristianismo, um apelido, o psicólogo, um apelido, o espírito regedor do mundo, um apelido, o último filósofo, um apelido, o contínuo superador de mim mesmo, um apelido, o tão inteligente, um apelido, o tão sábio, um apelido, o adversário por experiência do vegetarianismo, um apelido, um mal-entendido, um apelido, uma necessidade, um apelido, o oposto de uma natureza heróica, um apelido, o escritor de livros tão bons, um apelido, o anti-asno por excelência, um apelido, um monstro universal, um apelido, o anti-cristo, um apelido, um psicólogo sem igual, um apelido, o primeiro psicólogo do eterno feminino, um apelido, o primeiro filósofo trágico, um apelido, o mais extremo oposto e antípoda de um filósofo pessimista, um apelido, o fisiólogo, um apelido, o primeiro livre-pensador alemão, um apelido, o primeiro imoralista, um apelido, um terrível corpo explosivo diante do qual tudo corre perigo, um apelido, um destino, um apelido, o novo, um apelido, o sem nome, um apelido, o de difícil compreensão, um apelido, o rebento prematuro de um futuro ainda não provado, um apelido, o inventor do ditirambo, um apelido, a grande saúde, um apelido, um filósofo, um apelido, o afirmativo, um apelido, um caçador de tesouros, um apelido, o primeiro a ter em mãos o metro para verdade, um apelido, o primeiro a poder decidir, um apelido, um mensageiro alegre, um apelido, o velho artilheiro, um apelido, o desprezador por excelência dos alemães, um apelido, uma nuance, um apelido, o benévolo e suave para com todos, um apelido, *amor fati*, um apelido, o demasiado malicioso, um apelido, um bufão, um apelido, o primeiro homem decente, um apelido, a oposição à mendacidade, um apelido, o homem da fatalidade, um apelido, um criador, um apelido, um destruidor, um apelido, um despedaçador de valores, um apelido, o homem mais terrível até agora, um apelido, o homem mais benéfico, um apelido, o primeiro a desprezar, um apelido, o primeiro, um apelido, o que parte a história da humanidade em duas, um apelido, a encarnação ou o porta-voz de forças poderosíssimas, um apelido, um médium, um apelido, um animal marinho que toma sol entre os rochedos, um apelido, o artista, um apelido...

A carne crua (um modo poético do pensamento)

Uma das características dos que pensam poeticamente é a confiança nos efeitos da linguagem, conquistada pela experiência dos movimentos aos quais, ao longo da vida, sobretudo quando à revelia deles, a força de alguns arranjos de palavras os obrigam, transformando o presente em futuros indetermináveis. Sem a violência de um sentido inesperado sobre a pessoa, sem a coação desse prévio exterior a impor um lance de confusão ao que era interior, sem esse veloz impacto de uma subitaneidade desestruturante das fixidades, não há poético. Nesse lance de confusão, vazador da linha de exclusão entre exterior e interior, nessa instauração de uma zona de mútua permeabilidade, principia o pensamento.

Para quem se dedica a ela, a linguagem poética é afeita às implicações (não às explicações), às instabilidades (não às estabilidades), levando, constantemente, o dedicado de uma posição a outra, de uma criação a outra, pois os lugares então surgidos são invenções que o poético realiza através do pensador, abrindo, por ele, nele, nessa nova zona de permeabilidade, uma inindividualização que garante, simultaneamente, um tipo não antecipável de reindividualização. É o poético que fabrica as individualidades de quem participa de seu jogo, não o inverso.

A exploração desse âmbito de sujeição às acelerações das mudanças, esse ato de aventura e instigação perpetrado pela voz aceleradora de qualquer movimento, inventando uma diagonal de legibilidade atuante, onde uma nova possibilidade cabe somente nas palavras que, por sua vez, afetam o cotidiano, transformando-o, é a tarefa dos pensadores poéticos. Como se eles mostrassem que o beco sem saída pode até existir na rua aqui do lado, mas não nos intermináveis fluxos do pensamento, nos quais, com um *veleiro sem velas*¹, tudo é correntezas de marés, profundidades, brilhos de superfícies, onde tudo é futuro, onde tudo é a exuberância de algum transbordamento que jamais deixa as viagens se deterem.

Por exemplo: uma ilha nunca estanca – mesmo quando aparentemente parada, sua suposta imobilidade é uma das alterações rítmicas de um movimento às vezes imperceptível, porém constante, acentuando a importância de uma microscopia da mutabilidade através da linguagem. Ela, a ilha, não transborda do mar para anunciar um ponto de chegada – lar pacífico – ao navegante, mas um começo, uma combativa zona de imprevisibilidade: *ilha movediça,/ móvel terra, céu incerto/ mundo jamais descoberto*². Nunca se descobre uma ilha – o que é peculiar à viagem é o fato dela se cobrir mais uma vez e de novo, de tornar impossíveis o conquistado, a flacidez, a mandriice, o sétimo dia; o que é peculiar à viagem é o perigo, o inacabado, o acaso, a emergência do que não foi projetado; o que é peculiar à viagem está para além de mapas, roteiros e astrolábios. Ainda que sejam apetrechos necessários que formam um conjunto de possibilitadores do traçado de um percurso, enquanto dominam o processo, a viagem não se realiza. O que é peculiar à viagem são as ventanias, que trazem o ritmo inesperado do dia. Nesse mundo movediço de incertezas e espantos, na ilha, o que é peculiar à viagem é, somente, a travessia.

Quanta concentração para se chegar a algumas frases que o pensador poético não precisa esclarecer! Quanta concentração para dizer que, com todos os riscos, o futuro está para ser criado, e nós também estamos entregues aos caprichos da criação! Quanta concentração até chegar à explosão de uma frase como esta: *Mesmo sem naus e sem rumos,/ mesmo sem vagas e areias,/ há sempre um copo de mar/ para um homem navegar*³! A viagem não começa, portanto, quando um barco singra a diretriz de certo rumo marítimo, mas quando a diagonal de legibilidade atuante da linguagem inventa uma saída que nosso mundo não oferecia, cria um futuro jamais antevisto, abre uma porta onde se apalpava um muro sólido. A viagem começa na força incisiva da aprendizagem da existência de um *copo de mar*, e na intensa dedicação à sua criação que, ela sim, recriará o navegante.

Não são apenas os habitualmente chamados poemas, como este de Jorge de Lima, que, no lugar do extensivo, privilegiam o intensivo – decisivamente, não é de uma questão de gêneros literários que se trata, nem mesmo, obviamente, de gêneros teóricos ou filosóficos. Pensar poeticamente (pelo menos, o que aqui se chama de poeticamente) pode ser tarefa dos poetas, mas é também dos filósofos, que, com aqueles, sulcam conjuntamente um leito de indelimitação para que novos fluxos, imprevisíveis, de múltiplos volumes e velocidades, possam correr. Nesse mundo em que tudo está em movimento, a linguagem que se desloca pela indelimitação entre o poético e o filosófico deve substituir em si mesma a força rígida, estrutural, por um fluidismo que lhe é inerente.

Inventando um dos estilos de pensamento mais fecundos no que diz respeito ao corte da vida moderna, Montaigne desenrola uma multiplicidade de tópicos que vai surgindo como numa conversação consigo mesmo, sabendo, entretanto, que será escutado por terceiros, e cria, com isso – mediado pelo livro, é importante dizer –, uma tensão entre um diálogo velado com um público virtual e um pseudo-solilóquio. Nesse jogo tensivo, ou, caso se prefira, especular, reside a tangente de legibilidade atuante daquele que não escreve para erguer um monumento em praça pública nem uma estátua em uma igreja – que não visa uma multidão nem uma solidão em busca de transcendência –, mas para compor uma obra de linguagem que, através da impressão, se destina a ocupar um lugar entre outras obras, conquistando um leitor amigo, daqueles que querem passar o tempo na diversão fraterna de uma possível vizinhança de descoberta do pensamento.

Os *Ensaíes* são escritos pelo signo da amizade daqueles que estão abertos a se deixarem ser afetados pela palavra pensada que os desperta, numa ambiência em que leitores e escritor, nunca se encontrando onde eles mesmos se procuram, são transformados pela estranheza do livro, da qual passam a ser íntimos... Íntimos da própria estranheza de uma reindividuação a cada instante renovada, provocada pelos *Ensaíes*. Afirmativa da alegria da amizade, calcada na encruzilhada entre a força de atração e a de propulsão que o livro é capaz de engatilhar e, com ela, baleiar saudavelmente o leitor, a escrita é, desde o início, um combate corporal contra a tristeza de uma solidão insatisfeita.

Sob a abrangência casual da expansividade ensaística, na qual há evidentemente uma diversa distribuição dos pesos das múltiplas idéias que vão surgindo e sucessivamente se transformando ao sabor da ébria inconstância do mundo, sem nenhuma ânsia de esgotamento de qualquer assunto, Montaigne a risca com a intensidade ímpar de uma linguagem privilegiadamente concisa, sentenciosa, segura como poucas dos efeitos que está gerando. Por essa linguagem, o livro se autodesigna uma sereia, ou melhor, citando Horácio, como o faz Montaigne, como *o corpo de uma bela mulher com cauda de peixe*⁴: em qualquer um dos casos, um ser vivo gerado pelas palavras que, escapando completamente ao banal, inventa uma linha de antecipação criadora em relação a ele, obrigando-o a ser repensado, revivido com uma nova intensidade, à luz e à sombra das palavras produtoras; assim, ele acata uma sobreposição de pedaços desconjuntos que, sem comporem um todo lógico ou obrigatório, deixam em aberto as vias de estranheza para a aproximação de um leitor que terá, minimamente que seja, de algum modo, de ajudar a pavimentá-la, para poder percorrê-la e deixar-se ser levado.

No lugar das garantias da sabedoria, um elogio – não apenas risonho – à ignorância; no lugar das certezas, os produtos da imaginação, da fantasia, capazes de organizar e

canalizar alguns de seus devaneios; ao invés da gravidade e da seriedade, a beleza e o requinte; em troca da explicação, da elucidação ou da demonstração, a mostra de um tipo de pensamento que não precisa justificar a si mesmo o que pensa; contrariamente a um esforço de ordenação, uma atitude assumida de desordenamento; não um projeto temático, mas a permissão para que o acaso guie seus assuntos e delineamentos da escrita, uma permissão para que o acaso guie a si mesmo (... *não me domino por completo. O acaso é meu senhor*)⁵; substituindo o esforço cansativo e triste da erudição, a tranqüilidade de quem, no sossego, leva uma vida serena, sem aborrecimentos, vivendo em fidelidade ao motor criativo que se apodera de si enquanto pessoa e que, dessa relação de autenticidade criativa – geradora dos *Ensaaios* –, pode dizer: *Fez-me o meu livro, mais do que eu o fiz; e autor e livro constituem um todo*⁶; contra a preparação exaustiva de um conhecimento completo de determinado assunto (*não quero pagar o elevado preço que custa*)⁷, a improvisação; no lugar de uma escrita da verdade, uma outra, encontrando nos livros o *prazer de um honesto passatempo*⁸.

Vale lembrar que tal estudo voltado para o prazer, ou prazeroso justamente por não ter a obrigação de se voltar para algo predeterminado, típico de quem vive *ao sabor do momento*⁹, é conquistado por aquele que, primeiramente, estudou visando brilhar, em seguida, alcançar a sabedoria e, só no estágio mais avançado de sua vida, por pura distração, sem querer tirar qualquer proveito utilitário ou dignificante de tal tarefa, ou seja, finalmente, pelo puro prazer, com a respectiva escrita de fruição das instabilidades que lhe é apropriada. Aqui, o prazer não é o ponto de partida de uma trajetória, mas o ápice de uma experiência de transformações que culmina com a aquiescência completa do acaso inestancável, de modo que o próprio escritor, partícipe do movimento de tudo o que existe, com tudo, se movimenta, apresentando uma vida que teria um de seus méritos na descoberta do passar do tempo, do avançar da própria idade, como a medida da conquista de uma liberdade cada vez maior da linguagem.

Enquanto a trajetória filosófica historicamente mais respeitável se caracterizava pela articulação de modelos de imitação que coíbiam a valorização da mutabilidade sensível, Montaigne abre passagens para o trânsito de humores corporais singulares que, apresentando suas curiosas diferenças, insuflam outras individualidades a caminhos ainda não pisados. Os *Ensaaios* são a força de produção de quem os escreve, liberando-o de qualquer estacionamento; a ambigüidade é válida, já que eles produzem (a mobilidade de) quem os escreve, mostrando, simultaneamente, deste, sua força de produção; mas, pelos mesmos motivos, eles também são a força de produção de quem os lê.

Dentre vários aspectos que poderiam ser privilegiados como as características inaugurais do ensaísmo, esses mencionados, vindos do século XVI para mostrar que o que menos importa ao pensamento é o cronológico, que certos modos de pensar possuem uma virtualidade que os permite ser presentificados a qualquer momento, resumem alguns dos campos de força de maior fecundidade atualizados pelo pensamento contemporâneo. Para os que confiam nos efeitos da linguagem, talvez haja, entretanto, um outro aspecto cuja enunciação, mesmo que implicada nos itens mencionados, seja tão ou mais decisiva do que eles: a fragmentação: entre tantas linhas possíveis de imensa apreciação, vêm daí algumas das mais belas de Montaigne, difusoras da idéia de que a obstinação intelectual, por se debruçar árdua e repetidamente sobre alguma dificuldade de pensamento até, por fim, estar supostamente apta a entendê-la, mostrando-se inteiramente ineficaz, é, para ele, mera perda de tempo. Sua inclinação é pela imediatez da percepção intelectual:

As dificuldades com que deparo lendo não me preocupam exageradamente; deixo-as de lado após tentar resolvê-las uma ou duas vezes. Se me detivesse nelas, perder-me-ia e perderia meu tempo, pois meu espírito é de tal índole que o que não percebe de imediato menos entende em se obstinando. Não sou capaz de nada que não me dê prazer ou exija esforço, e atardar-me demasiado em um assunto, ou nele me concentrar demoradamente, perturba minha inteligência, cansa-a e me entristece. Embacia-se a vista e se enfraquece, de modo que tenho de interromper a leitura e repeti-la, como quando queremos perceber o brilho de certos tecidos, e precisamos olhá-los várias vezes e de vários modos. Se um livro me entedia, pego outro e só me dedico à leitura quando não sei que fazer; e o enfado me domina.¹⁰

Um leitor cuja recepção depende do impacto ferrenho, decisivamente imediato, que as palavras alheias provocam em sua sensibilidade pensante e no abandono do enfado inaproveitável conseqüente da impotência de uma obstinação compreensiva retardada, não tem de apostar nas leituras demoradas da inteligência das quais, por serem para ele aborrecidas, é incapaz, mas na violência casual do golpe certo, mais do que despojado, do fragmentário, quando pode, a cada momento, ser rapidamente afetado e, simultaneamente, interromper a leitura a seu bel-prazer, retomando-a, depois, sem o menor prejuízo.

Desinteressado de um arquivo memorial do passado, esse leitor, lendo para riscar uma linha de futuro desconhecida, enxerga nos livros lidos um pretexto para a efetuação de suas próprias meditações, para a elaboração de relatos, a cada linha, experimentais, móveis, que, ao invés de um ensinamento detentor de qualquer núcleo de saber, buscam contingências

favoráveis da sorte. Inócuo, um texto incapaz de provocar novas e próprias reflexões merece ser rapidamente abandonado. Para esse leitor-escritor, leitor ativo por excelência, os pensamentos que utilizam explicações lógicas, deduções e outras inutilidades que *querem mastigar os fatos para nós* como se fôssemos filhotes de aves incapazes de nos alimentar por nosso próprio esforço e impotentes para voar, servindo apenas àqueles que, cheios de tempo a perder, não atingiram a maturidade, não de ser sarcasticamente ironizados.

Veja-se a excelência irônica manifestada pelas frases com que, em certo momento, alveja Platão, certamente um dos filósofos mais artísticos de todos os tempos – talvez o mais: *Lamento o tempo que perde, em vãs interlocuções preparatórias, um homem que tinha tanta coisa importante a dizer. Minha ignorância justificará sem dúvida o desprazer que me causa seu estilo*¹¹. Se Platão, que é *um homem que tinha tanta coisa importante a dizer*, e, por isso mesmo, digno de leitura, recebe uma crítica como essa, em outros, que utilizam *vãs interlocuções preparatórias*, não se deve, nem se consegue, prestar a mínima atenção, já que, através de uma convenção frívola e insignificante, o que eles fazem é tão somente instigar o sono ou, quando muito, um silêncio descortês e estúpido ou, ainda, insuflar nada mais do que tolices:

São bons para a escola, o tribunal, o púlpito onde temos tempo de cochilar e ainda reatar o discurso ao despertarmos um quarto de hora depois. Assim é que se fala aos magistrados quando se deseja ganhar uma causa, com ou sem razão; ou às crianças, ou à multidão, às quais é preciso tudo dizer e repetir para que entendam alguma coisa. Mas eu não quero que me gritem cinqüenta vezes: “ouça bem isso”.¹²

No lugar de infantilizar o leitor, repetindo-lhes, incansavelmente, com ar de superioridade professoral, suas hipotéticas obrigações, um pensamento poético efetivo tem de possuir a força para estimular o movimento, excitar a caminhada do trabalho, ativar a criação de novas diagonais de legibilidade atuantes, de novas linhas de antecipação. Para apagar uma escrita debilitada e debilitante, prenehe do palavrório de preâmbulos cansativos e desencantadores, Montaigne, criticando simultaneamente os poderes educacionais, legislativos e religiosos, instaura um outro tipo de escrita (os próprios *Ensaios*): nele, não se arrasta esfomeadamente em torno de uma questão, mas começa brutalmente já pelo fim, atacando, desde o início, o ponto principal do problema, talvez com a linguagem mais coloquial da filosofia, completamente isenta de qualquer pretensiosidade lingüística: *Condimentos e molhos não me agradam pois gosto de carne crua*. Carne crua de uma palavra que,

vascular e viva, se cortada, sangra, como, a propósito de Montaigne, escreveu, para sempre, Emerson: *Cut these words, and they would bleed; they are vascular and alive*¹³.

NOTAS

¹ LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu. In: Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980, Coleção Poiesis, 2 volumes, volume 2. p. 28

² Id. Ibid.

³ Ibid.

⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. Por Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972. *Ensaaios I*, capítulo XXVIII, *Da amizade*. Coleção Os Pensadores p. 95.

⁵ Id. Ibid. *Ensaaios I*, capítulo X, *Dos que improvisam e dos que se preparam para falar*. p. 29.

⁶ Ibid. *Ensaaios II*, capítulo XVIII, *Do desmentido*. p. 309.

⁷ Ibid. *Ensaaios II*, capítulo X, *Dos livros*. p. 196.

⁸ Ibid. *Ensaaios II*, capítulo X, *Dos livros*. p. 196.

⁹ Ibid. *Ensaaios III*, capítulo III, *Da companhia dos homens, das mulheres e dos livros*. p. 382.

¹⁰ Ibid. *Ensaaios II*, capítulo X, *Dos livros*. p. 197.

¹¹ Ibid. *Ensaaios II*, capítulo X, *Dos livros*. p. 197.

¹² Ibid. *Ensaaios II*, capítulo X, *Dos livros*. p. 199.

¹³ EMERSON, Ralph Waldo. *Montaigne; or, the Skeptic. In: Representative Men*, 1850. URL: <http://www.emersoncentral.com/montaigne.htm>, Plagiarism, Copyright and Citing Online Sources, acessado dia 6/8/2003, às 6:00hs.

Escritos para o lado de dentro das lentes dos óculos

EMILY DICKINSON

Colocar a pergunta certa – o mais difícil. Os poetas, por exemplo, perguntando as *opiniões* de outros – *são bons, os meus poemas?*... Custa-se muito a colocar a pergunta certa. Porque nunca a escutamos antes de sua criação. Às vezes, entretanto, ela é colocada, deixando-nos percebê-la: Emily Dickinson indaga: *Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?* Na exclamação que a antecede, a grandeza da pergunta – de quem está muito mais próxima da resposta do que a pessoa a quem a pergunta se endereça: o *estar vivo* como régua, desmesurada, para medir o verso. Na pergunta, Emily manifesta a experiência que conduz o fazer de sua poesia: vida – o único parâmetro para avaliar o poético.

EMILY DICKINSON, II

Se, para alguns, quando dita, uma palavra morre, para Emily, só então, ela começa a viver, no traço de uma diferença: vida e as formas de vida que estão por toda parte – campina, flor, abelha, vespa... e o licor, no licoreiro, contido em sua forma – excelente para ser guardado. Um outro licor, aquele, este, desta vez, desenvolvido, que entra – entra? – sem funil nem dificuldade na garrafa, mas, de dentro – dentro? –, incontível, atravessa vidro e rolha, esparramando-se por todas as formas, a elas, irredutível – licor para a

necessidade extática, entre os lábios, de vida – poesia admirável. Viver – nos dois licores, no contido, beber o esparramado – nascer. Como – ainda – outras ocupações?

STILL LIFE, STILL EMILY

Certamente, uma metafísica do antes e do depois – do anterior à vida e posterior à morte – inicial da criação e exponente do sopra – até se insinua, chamada: Amor, o céu nunca visitado –, Deus, o com nunca conversado. Mas, – da corrida dos segundos – do tropel dos cascos do relógio – de uns poucos dias prosaicos –, sua poesia. Do durante. Desinteressado dos pedigrees, qualquer momento – aristocrático: experimento constante da natureza. Por isto, ela chama – Brasil –, – este intensivo – diante do qual tudo empalidece, e nada mais ela pede. Como quem aprende água pela sede. Sede de água encontrada, – Vida –, que vibra – cuidado! – por debaixo das incisões, a todo instante, – pronta – para saltar.

CLARICE LISPECTOR

Num livro, uma frase – uma ferida. Contaminada. Um vírus, à espreita, para se espalhar. Sem uma ferida, que se propaga, não há frase, não há livro. Sem uma ferida, não há leitor. Num leitor, em algum lugar impalpável, uma ferida, mas não a frase contaminada. A diferença do livro: espalhar, não a ferida – que esta, sem ela, não há leitor –, mas, além de cutucar, de dentro, a ferida, espalhar o vírus, na outra ferida, até então imunizada. A frase, o livro – uma contaminação. O leitor, ferida viva, tenta – esparadrapá-la. Consegue: esparadrapa a frase. Não o vírus. Que o invade. Um outro leitor, desse livro, página contra o sol, descobre a frase: *Pedir? Como é que se pede? E o que se pede? Pede-se vida.* E vejo, então, o que já me contaminara.

ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Às vezes: o precipício convulsivo de um arranha-céu – um homem. Com um rolo compressor, uma força o obriga a arrastar o abismo à superfície. No emaranhado, de tão profundo, comprime-se, e o mundo, em garrafas, garfos, botas, fazendo-os, ao invés de quebrar, reluzir – de escuridão. Um dia, por profundidade, um plano... as entranhas do mundo em cada pele. Entre derrocada e tonificação. *As palavras de que se precisa. Escrita.* O fio, que, ao fiar, desfia, e desafia: a articulação: o precipício e a superfície na mesma linha. Isto, as *obrigações*. Um risco. A sutileza, tanta, que, talvez, despercebida. Por quem? Pelo homem, não pelo acreditado além.

FERNANDO FERREIRA DE LOANDA

O charme – dorido – dos solitários. Dos periféricos. Dos desenraizados. Dos que têm três países na mesma língua. Dos que não têm – uma – a mesma – língua: os políglotas em suas línguas – impróprias. O charme – dorido – dos que, a cada conversa, são freqüentados – menos pelas palavras do que – por sua fuga. *As palavras me fogem... As palavras me fogem...* Força abrupta e – progressivamente interruptiva – da bruteza isquêmica de um corpo autônomo que, dorido, na imediatidade dos nervos, gagueja sua impossibilidade retornante – num quase puro ruído de um último sentido ainda audível, o de uma firme lataria rasgando – impactante – uma carne: *As palavras me fogem... As palavras me fogem...*

EMMANUEL CARNEIRO LEÃO

A qualquer momento. Em qualquer lugar. O pensamento. Desde que – improvisado –, saltando, aberto. Pelo esbarro do instante, impulsionado. Imerso na criação – seu único de antemão. A fala. Palavras que se encontram do lado de dentro das lentes dos óculos. Para, por elas, palavras, mais do que fazer ver o mundo, fazer – transvê-lo. No rápido cotidiano, em qualquer

diálogo, alheia a perguntas e respostas, a plena suspensão, admirária. Como quando apresentado: Eu não gosto de vinho, obrigado. Disseram-lhe: Mas este é um Romané Conty! E ele: Quanto melhor o vinho, mais – essencialmente – vinho ele é, assim, para quem não gosta de vinho, quanto melhor, pior ele é.

ZEN

No meio da névoa,
uma só luz, amarela;
agora, nem ela.

Sem capacete. Nem barra de proteção. A velocidade do mundo deslizando. Vazio. Confundido com todas as coisas. Delas, um quanto – audível – de nomes. Instável. Mas menos que o outro. Este, mais veloz ainda, ainda mais instável. Um quanto – inominável. Deixar a palavra acelerar-se. Juntando um quanto a outro. Flagrá-la – quase inaudível – na aceleração máxima, por um triz imperceptível. Flagrá-la, ainda mais: palavra – num único quanto. No quadro de porcelana, a monja rabiscava a palavra – “zen” –, num puro movimento sem vestígios (ah, a falha do pilot!). Nervosos, a monja e a nova caneta, que, agora, escrevia. A gargalhada me explodia – até parecia que o monge era eu.

MANOEL DE BARROS

Recém-chegado ao jantar, de fraque branco encardido, dizia-se: Deus. Indubitáveis, os sinais – a roupa, o ígneo cabelo em desalinho, a barba por fazer, a Bíblia de cor e salteada, o sebastianismo com seus mistérios... E não parava por aí... Que cada um fizesse uma pergunta. E fizeram – as maiores: *Por que o sofrimento humano?; O que é a verdade?; E a felicidade?;*

Como recebê-Lo no coração?... A todas, eloqüentemente, respondia. Sem dar-me chance, obrigava-me à pergunta. Apropriei-me, por fim, do poeta: Por que *a quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso*? Eis que Deus mediu distância, umidade, calor... Emputeceu-se: *Essa não vale, isso é sacanagem comigo!* Pois é, meu caro, poesia que é poesia desbanca até Deus.

BECKETT

Ao fim de *Esperando Godot*, uma senhora virou-se para mim, dizendo-me: “Você gostou disso? É horrível! A gente sai de casa para se divertir e tem de ver uma coisa dessas... Me diga, você gostou disso?” Imediatamente, ao meu lado, um casal nos 20 anos confrontou-a: “É demais! A senhora é que não entendeu nada!”. Aliviado da necessidade de dar qualquer resposta, achando que o filme havia sido tão terrível para a senhora justamente porque, de alguma maneira, ela o entendera, e que os jovens o adoraram justamente por não o terem compreendido tanto quanto imaginavam, ou seja, por não o terem tão cravado na carne, pensei apenas – como é bom não ter mais 20 nem ainda 75 anos... E poder permanecer em silêncio.

GILLES DELEUZE

(o que subjaz)

... um quase nada, um nadar, atravessa um rio, carregando em seu dorso o que nele sobrejaz: um peixe, uma anta, uma capivara, um hipopótamo, um homem, tanto faz, se tudo o que é visto da margem, pasmando-a, é uma força que com a da água se confunde, deslocando-se, uma mesma escuridão de toda água noturna que com a noite se mistura, só um brilho qualquer – um quase nada, um nadar – vagamente se ilumina, mal se distinguindo da noite, suficiente apenas para o pasmo da margem, que não vê se é um peixe,

uma anta, uma capivara, um hipopótamo, um homem, não vê, nem precisa ver, o que sobrejuz, mas apenas, num pasmo, um quanto, um quase nada, um nadar, que atravessa um rio, uma noite...

AUTOBIOGRÁFICO

Em família, sempre fui tido por poeta difícil, ilegível. Como ninguém é profeta em sua terra, uma cunhada perguntou a um escritor que morava fora: É sério mesmo – ou pura embromação? Ria-me da fama. No último lançamento, carinhosamente, um tio me disse: Antes, não entendia nada de seus livros, agora, não entendo nem o título! Em seguida, sua neta de oito anos, sentada no chão do corredor do shopping, encostada no vidro da loja de balas toda colorida, lia, compenetradamente, os *Escritos da Indiscernibilidade*. Meu tio lhe perguntou: Você está entendendo alguma coisa? De soslaio para não desviar o olhar do livro, na bucha, Juju respondeu: Tudo! Nada como leitores com o pensamento ainda não viciado.

PÓS-ESCRITO: ALGUNS DOS ANOS 90

Em seu site, Nonato lança 4 entrevistas. Para demarcar a completa diferença entre o poético e o filosófico, Cicero solta os cachorros contra a outra posição: *teorias pseudo, ressentimento, péssima poesia e pior filosofia*. Eu, vocês sabem, o inverso, o completo elogio à miscigenação, ao desguarnecimento, à indiscernibilidade (mesmo assim, afago os cães, que, amigos, não me mordem). Acrescentando termos, Marco busca uma síntese poético-filosófico-político-científica. E, pensando com o olho, Eucanaã é direto – não está nem aí para a filosofia. A esquizofrenia geracional, toda ela – esperada. Depois de anos, o que me alegra e surpreende, entretanto, é a unânime necessidade de posicionamento sobre a relação entre poesia e filosofia.

Obs. – o site do Nonato Gurgel é: www.nonatogurgel.cjb.net .

Elogio a Roberto Corrêa dos Santos

Alguns contra-sensos revelam grandezas. As grandezas de alguns equívocos. Como o de, mesmo por um instante, acreditar em um vínculo entre as ânsias e o acontecimento. Mas o acontecimento nos livra de qualquer dúvida e de qualquer certeza, nos livra do que, em nós mesmos, é reconhecido como nosso, deixando irromper nas relações novos fluxos que nos levam para além de qualquer abatimento. Disto trata a grandeza: do distanciar-se do abatimento gerado pela pequenez que, fixando-nos, nos habita, ou nos estanca em alguma fantasia, em alguma idéia preconcebida antes do acontecimento. O acontecimento só se realiza quando derruba o que foi anteriormente determinado, impondo a juventude da surpresa necessária. Aquiescer a ela, deixar-se levar, nadar nesta correnteza, aprender, de fato, a respirar, apenas para, mais uma vez, mergulhado, se misturar às águas até sê-las, e, delas, ser expelido enquanto um algo encharcado, que as estende, jorradadas, continuando-as, aprendendo que tudo é enchente, molhado. Estar, enquanto água, anfíbio, sem dentro nem fora, à altura de águas. O acontecimento nunca é antes, nem depois. O acontecimento nunca é o estado solidificado das coisas do durante: ele é a força disseminadora do impacto fugitivo que não se deixa agarrar, o quanto que irrompe através de tudo, nos fazendo, emudecidos, mudar, reacomodá-lo. Sem parar. Reacomodar o quanto, os quantos, em novos comos, incômodos. Inominável e complexo, o acontecimento é o aberto necessário, a disponibilidade com sua agitação que nos provoca à fala, liberando, nela, seus vestígios de animal que não se cansa de migrar. Acatar o rastro na hora em que a pata o inscreve – o primeiro passo do pensar, se não o corpo na totalidade impossível, a pata, no momento exato em que ela afunda a areia já a deixando para trás. Acatar, no incessante da pata com seu vestígio, a potência de todo o corpo. Mais do que isto. Entre a pata e o vestígio, no vazio deste tenso intervalo, acatar, no movimento, seus campos minados. Acatar o vazio deste tenso intervalo, acompanhando o galope sem fazê-lo parar, sem fazê-lo, se possível, perder sua

velocidade. Galopar a fala até borrar todos os vestígios. Deixar as poeiras no ar, levantá-las, fazê-las voar. Mais do que tudo, no tenso intervalo, acompanhar as explosões, as bombas, sem querer desarmá-las. Provocar a aceleração, a compressão do dispositivo, a explosão: isto – o acontecimento, obrado pela arte – o escrever. O temporizador acionado para cobrir-se, e o entorno, com as musculosas fuligens da atemporalidade, que, dos subterrâneos ao para além do céu, patinam por todos os lados: não deixá-las, de maneira alguma, se dissipar. Dar-lhes textura, concentração, um modo qualquer de percepção, que sirva como um alarme de insegurança a provocar sabe-se lá que efeitos colaterais. Como o despedaçar tanto daqueles que se querem agentes quanto dos outros, que se querem pacientes. Se contemplador do mar – de distâncias –, o olhar, melhor vendá-lo, até que toque com seu pé (pé tátil de olhar) o mar; só então, permeável ao mar, quando a distância, impactando a esclera, penetrando a pele, cortando a membrana, adentrando-as, se mistura ao mais íntimo, o olhar sem banda, sem o visto debandado, o olhar que, ferido, acontece. O visto, sem visto de entrada, o olhar, desalfandegado. A sujeira, os restos, os destroços... todos, oxigenados. Nada é passivo, e só o acontecimento, a múltipla eventualidade disforme de todos os afetos, atua, conjunto, simultâneo, aniquilando as estabilidades segregadoras. Entrar no alvoroço incessante do deslocamento fictício, desejá-lo no ponto máximo da voltagem permitida, falar. Se preciso, gritar, ou, então, sussurrar, pouco importa, a fala da carne ou a das veias, tanto faz, dançar, mesmo que com braços e pernas parados, dançar os nervos, deixá-los cantar. Acima de tudo, não permanecer quieto, nunca, jamais o silêncio (nosso lugar-comum) enquanto algo almejado – da impossibilidade requisitante da fala, combater o silêncio, porque a exuberância quer mesmo se desdobrar, adiantar-se. Transformar o que é pequeno em grande. Na grandeza, como dito, a dignidade de alguns equívocos. Como o da ânsia de um grande escritor mais velho à espera de outros mais jovens. A dignidade de tal ânsia é a maturidade de se saber passageira, quando, na ebulição vivida, como os elefantes intuindo a morte, da qual, pesados porém velozes, pela única força – de vida – que trazem dentro da pele espessa, por entre as garras de marfim, rapidamente, fogem, como os elefantes que, portanto, antecipam abalos sísmicos ainda imperceptíveis aos homens... a dignidade de tal ânsia é a maturidade de se saber passageira, quando, na ebulição vivida, flagra, portanto, que o acontecimento, em breve, está para chegar. A dignidade de tal ânsia já é aviso prévio e efeito do acontecimento desestabilizador. A dignidade da antecipação selvagem do acontecimento não nos faz enganar: o corpo da escrita não tem idade. Nem nome. É pura necessidade.

Uma poética da permeabilidade (a partir de um livro de Caio Meira)

Já se disse que, enquanto a literatura é uma arte do século XIX, o cinema e o rock 'n' roll são, privilegiadamente, as do século XX. Poderia acrescentar o jazz, ou mesmo, entre nós, a MPB. O fato é que, ao invés de provocar polêmica, tal declaração de Wim Wenders deveria instigar aqueles que se ocupam da literatura, sobretudo, da poesia. É fato inegável que há no cinema contemporâneo uma pegada de tal ordem que, para ele, nossa guarda não consegue se manter fechada. Qualquer poeta minimamente lúcido há de convir que vê muito mais filmes intensivos do que lê livros de poemas com forças similares. Eu mesmo sou capaz de dizer dez ou quinze filmes que me arrebataram nos últimos anos como raríssimos livros de poemas em toda minha vida. Claro que há sempre uma desculpa para tal constatação: o investimento econômico, a divulgação, o mercado, a tecnologia que, nela mesma, já colocando o cinema como um híbrido de ciência e arte, inserindo-o, mais diretamente, no século XIX, XX ou XXI, permite uma multiplicidade de usos que o transforma numa espécie de arte total contemporânea. Pode-se somar a isto o fato de o cinema ter uma história muito mais curta que a da poesia, propiciando-lhe, a cada instante, novas descobertas com maior facilidade do que um pensamento que remonta às origens do Ocidente, se ancorando demasiadamente numa tradição. Sim, podem ser muitos, os argumentos.

Mas, enquanto alguns poetas teimam em reclamar do lugar desprivilegiado que hoje a poesia ocupa – e são justamente aqueles que escrevem *via-láctea*, *epifanias*, *diademas*, *véus*, *flores* ou, em nome de qualquer idealização, pensam contra o vigor inescapável da contemporaneidade, vendo nela uma decadência desprezível –, outros, no lugar de um ressentimento tolo e mesquinho, ruminam maneiras de fazer com que a tradição, ao invés de afastá-los do momento, cole-os justamente nele, provocando uma adesão completa ao presente. Com estes – não são muitos –, sem perder o vínculo com o passado, a poesia se torna radicalmente contemporânea; são eles que a ousam transformar em uma arte tão

contemporânea quanto o cinema ou qualquer outro dos mais potentes acontecimentos atuais. É justamente o estar radicalmente à altura da exigência da vida de hoje, o primeiro grande mérito que logo irrompe à leitura de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, terceiro livro de poesia de Caio Meira, que lemos com o mesmo entusiasmo e entrega com que vemos os melhores filmes de Lynch, Cronenberg, Kiarostami e Almodóvar, ou *O mundo de Andy*, de Milos Forman, por exemplo. São livros como este que, parece-me, levam Cronenberg a afirmar que *pode parecer chocante, mas em algum lugar acredito que continuo considerando a literatura uma arte superior ao cinema*.

Para se confirmar isto, basta folhear o livro, estando atento para o fato de que, além de criar uma sintaxe, todo poeta que se preza inventa, simultaneamente, um dicionário, um conjunto de palavras afetivas que quer ganhar corpo na escrita. Tal dicionário poético demarca o que o escritor privilegia, aquilo de que ele se torna íntimo, querendo desdobrar essa intimidade para, de alguma maneira, estimular nosso vínculo com a vida vária e diária, transformando-a e nossa relação com ela. Através do poeta, o que impressiona é a percepção de que aquilo de que ele é íntimo é também o mais íntimo de todos nós, sem que tivéssemos atentado para isto. Pela poesia, onde as palavras são escritas para o lado de dentro das lentes dos olhos, olha-se a realidade com outros olhos, olha-se a realidade através das invenções poéticas que, de segunda realidade, tornam-se, agora, indiscerníveis da primeira, acabando com qualquer idéia de representação. Utilizando-se do já dado do mundo, a poesia se antecipa a ele justamente para mostrar suas intensidades latentes, habitualmente ocultas. Se a arte é uma mediação, ela serve para que se atinja uma imediação com estas forças de vida, que, sem ela, seria muito mais difícil de ser alcançada. Por isto, a escolha vocabular já se coloca como uma aproximação ou um afastamento das forças constituintes da vida contemporânea, como uma das maneiras que o poeta encontra de estabelecer uma adesão incondicional à realidade.

Há muito, não vejo na poesia brasileira (e, até onde conheço, não apenas na brasileira) uma explosão vocabular ou um dicionário afetivo como o de Caio Meira. A ordinariedade cotidiana que nos circunda está toda ali, já que, fugindo das imagens, cuja facilidade de desdobramentos se apodera de vários poetas que gostam, quando não de as reproduzir, de as criar inconseqüentemente, Caio Meira *anda atrás das coisas mais palpáveis, sólidas*, como: capô do carro, radiador, praça, rua, cabines de rádio, tijolos, telhas de amianto, caixas d'água, nó da gravata, mercado, ventilador, mega-sena acumulada, dinheiro, filas dos caixas, bancas de jornal, banheiro público, lâmpada de supermercado, lanterna halógena raiovac, motor de caminhão, apostila, calcinha, batata da perna, escova de dentes, cabo de

guarda-chuva, loja, esfirra, rádio-relógio, termômetro, caneta bic, guardanapo, fiscal da prefeitura, caixote, saliva, televisão, números de telefone, economia, ortodoxia, consultoria, alarmes contra roubo, sonda, a bolsa de Cingapura, números dos documentos...

Minha vontade é preencher páginas e mais páginas com estas e muitas outras palavras que, vibrando e retinindo, permeiam *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*: no livro, elas são a primeira pancada que recebemos de nossa época. E não pensem, leitores, que isto seja fácil — abram os livros de poesia que possuem na estante, procurem estas e outras palavras similares; lamento dizer, mas não as encontrarão facilmente. Experimentem, então, comprar outros livros, folhear, nas livrarias, os que, fora delas, não foram atravessados... Lamento mais uma vez, mas continuarão sem as encontrar. Ou as encontrarão em quantidade mínima, apenas excepcionalmente, em um ou outro poeta mais audaz. Quase sempre, acharão apenas aqueles termos que previamente já detêm o certificado de batismo poético. Caio Meira joga um outro jogo, o de descobrir o poético em cada insignificância, fugidio pela cidade, arrastando o que lhe aparece pela frente. Neste sentido, o poema *se não fosse a Sorbonne e o sabonete para pele macia* é um dos muitos primorosos, cuja primeira parte, forte crítica irônica às *palavras asseadas*, cito:

repetidas vezes, AVL quer ser poeta: vem com aquelas palavras asseadas, que não mijam em banheiro público, dobras de panos que não arrastam na lama, incutidas por unhas que nunca estiveram atochadas na graxa

quer encontrar a frase iluminada, mas não por lâmpada de supermercado ou lanterna halógena raiovac, quer a luz escoada em página de livro, em cidade desaparecida, cintilação interior, como ela diz

ela é sabida, visita paris uma vez por ano, tem a última versão (importada) da ciência estética, estudou oito anos de piano e não escuta música popular há muito tempo

apesar de craque em lítotes, dácilios e trocaicos, recusa-se a se debruçar sobre as bielas e o diferencial que fabricam o movimento do seu carro

vou dizer a ela: quando o motor não quiser pegar, você vai acabar tendo de mostrar a bunda pra galera.

(AP depois comenta que AVL seria escritora se não fosse a Sorbonne e o sabonete para pele macia)

Ultrapassando o vocabulário utilizado, ressaltado, ainda, e, sobretudo, o que é feito de tal dicionário — a sintaxe criada por Caio Meira. Mais do que uma poética de fôlego largo, que seria óbvia de demarcar, dadas, entre outros indícios, a extensão dos versos, a ausência de pontos ao fim das frases e a não existência de maiúsculas, prefiro, seguindo o livro, salientar que se trata de uma poética de *entre-fôlegos*, ou seja, do intervalo entre um fôlego e outro, do intervalo em que, entre um fim e um começo, nada deseja nem pode se fixar, do intervalo da indefinição de um durante que não permite radares nem bússolas, do intervalo de tudo o que, pelo elogio do inacabamento e a seu incentivo, não se deixa, de maneira nenhuma, deter. Nada começando nem terminando, trata-se aqui de fluxos a partir dos quais todo começo e fim podem, efetivamente, se estabelecer e se desestabelecer. Esta é uma poética da velocidade máxima, dos fluxos intensivos e, para os indivíduos, insensatos, que jamais se materializam completamente, que constantemente desconstróem o que se quer estanque: trata-se de *conseguir cuspir o pigarro sedentário*. Se, como dito, o dicionário de Caio Meira é composto das coisas mais palpáveis e sólidas, sua sintaxe vem transformá-las, desindividualizá-las, levá-las a seus extremos, ao ponto em que, em seu limite máximo, elas alcançam seu fora, a indiscernibilidade com as puras intensidades que, cortando-as, possibilitam um campo aberto a partir do qual elas se configuram e desconfiguram. Situados abaixo de todas as formas, sujeitando-as ao mesmo tempo em que a elas subjazem, os fluxos são os sujeitos imperceptíveis de todas as individualizações. São esses fluxos imperceptíveis que a arte quer tornar perceptíveis, levando a eles tudo o que é sólido.

Nesta poética de *entre-fôlegos*, há de se falar da transmutação das palavras, das coisas, das pessoas. Neste novo ritmo, há de se falar, como dito em seu livro anterior, da poesia de um *arquitecto de pasmos*, manifestando a transformação do corpo em instabilidades sísmicas que, implodindo-o, agindo por conta própria, apagando separações, tudo recriam, misturadamente. Seus poemas exercem o que, para a arte, para a vida, penso ser de intensidade maior: pela *sintaxe do motim* e por *tudo o que viola a trava dos sentidos*, obrigam-nos a movimentos de indiscernibilidade entre nós mesmos, a linguagem e o mundo. Com a poesia transfiguradora e nevrálgica de Caio Meira, a partir da qual os sentidos estão sempre abertos, escutamos nossa voz de maior perigo — de maior coragem: *não me contagio onde não cabe o volume do meu risco*. E o risco é justamente essa zona de instabilidades em que o corpo individual se desestabiliza em forças autônomas; mas, quando as forças não

individuais são acatadas para além de toda e qualquer individuação, já não faz mais sentido falar de instabilidades e estabilidades, cuja polarização passa a ser superada na palavra privilegiadamente poética. O elogio da instabilidade se dá quando nos posicionamos do lado das individuações estabilizadas; ele é como se fosse um meio do caminho entre o não-poético e a radicalidade maior do poético.

Neste ritmo de *entre-fôlegos*, a perplexidade vem do entre: *acordo e durmo entre membranas impalpáveis; e entre uma linba e outra; e entre o chão e o aro; entre o olhar e o aceno...* O *entre* se espalha por inúmeros poemas, gerando uma verdadeira poética do *entre*: entre um sentido e outro, *coisas sem sentido que me compõem*. O *sem sentido* do livro, oposto ao do tédio ou do desespero, é exatamente aquele que, através da disponibilidade inclassificável da inconsistência originária, nos mostra que, pela fluidez, tudo está em suspensão, sempre por se fazer, que todo sentido é uma ficcionalização alegre necessariamente provisória, cabendo ao poeta (e ao leitor), neste entre – lugar de realização do poético –, deslocalizar-se, despersonalizar-se, desobjetificar o que há de domesticado. Neste entre, nada está dado como algo solidificado, constituído, apropriável; nele, lugar dos ornitorrincos selvagens da linguagem, ocorre justamente toda e qualquer possibilidade indomesticável de produção, uma espécie de ponto zero ativo da criação, cuja obra, cuja individuação, seria, doravante, sempre reconhecida como provisória, contingente, móvel, como algo que, de modo algum exclusivamente essencial em seu modo específico, sujeitando-se à ação do entre, a ela se superpõe, por um lado, encobrando-a. Mas a poesia seria, então, exatamente o retorno deste encobrimento à ação do entre, a possibilidade de descobrimento para que, na obra, o entre possa, por fim, aparecer.

Se Caio Meira aplica na página aquela explosão material de seu dicionário afetivo transbordante, é justamente para dissolver, em jorro, as coisas palpáveis, os corpos, *entre vetores de força*. Transformando tudo o que é sólido em *vetores de força*, ou, dito de outra maneira, levando-nos da primeira intimidade conquistada através das palavras ordinárias que mediatizam o que é sólido da contemporaneidade a uma segunda intimidade, maior e muito mais profunda, da imediação com os *vetores de força* da vida, o poeta habita e nos faz habitar o fluxo móvel onde nasce qualquer possibilidade de sentido e individuação, dissolvendo-a sempre na potência dos devires. Neste constante entre, irreduzível a cada um dos lados, em que o estado das coisas, rarefazendo-se, se desarticula nos *vetores de forças* que, por sua vez, rearticulam novas possibilidades corporais mais flexíveis e que, simultaneamente, se desarticulam cada vez mais facilmente, expondo, sempre com maior intensidade, no mínimo de consistência, uma zona de inconsistência cada vez mais perceptível, uma zona

de rarefação cada vez mais perceptível... Neste entre constante e irredutível, em que os rostos se tornam remotos e as forças anônimas eclodem à superfície, lançando-a em pleno devir, dá-se uma poética da permeabilidade, tornando tudo permeável a tudo, experienciando, com o corpo, tal permeabilidade intensiva de forças.

Como líquido ou fumaça, diluindo-se, os contornos se desfazem, enquanto que as antigas individualidades, esvaecendo-se, se transformam em novos arranjos, móveis, que acatam multiplicidades que, pelos esbarros, diluições e metamorfoses, formam confusos blocos velozes. Aqui, não se sabe dos limites, ou, então, quando – pele – eles existem, são apenas por não se saber *que tipo de limite representa a pele, se me separa da madrugada ou se me une a ela*. Este deslimite da pele, permeável à madrugada e ao interior do corpo, impossibilitando uma distinção entre o dentro e o fora, entre a altura e a profundidade, entre a *crosta da terra* e as *enzimas*, entre as *secreções sebáceas* e o *parapeito da janela*, não deixando saber *se o frio que sinto nesse vidro me pertence ou sou eu que pertencço ao frio ou ao vidro*, compactua com o que também poderia chamar de uma poética do *entrelaçamento*: [não sei] *se o ponto em que tudo se entrelaça surge apenas para desaparecer*. Entrelaçar para fazer desaparecer os limites individuais, aparecendo os vetores imediatos de força que nos arrastam. Descobrir, portanto, rupturas, fraturas, intervalos e rachaduras nas individuações por onde os vetores de força possam imediatamente irromper.

Transformar os indivíduos em ventanias, tormentas, maremotos, primaveras ou outonos, em fluxos intensivos autônomos, eis a experimentação deste poeta que cospe *o pigarro sedentário* e, *retendo na pele o que larg[a], assin[a] contrato com o vão*. O poema é um meio para uma experiência que, vital, estando – ou não – nele, também o ultrapassa, ou seja, o que interessa é experimentar, no poema, uma das maneiras de construção de um corpo boxeador, de um corpo *pegador* que, através de *um corpo-a-corpo acalorado com as matérias da vida que se tornarão ou não poemas* [entrevista concedida à revista eletrônica Seomário, <http://www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/entrevistas.htm>], faça a experiência do entrelaçamento, na qual as individualidades desaparecem através do *vão*, caindo nos vetores imediatos das forças permeáveis a tudo. Experimentar os corpos, humanos ou não, pouco importa, se desfazendo em forças da permeabilidade, eis a tarefa em questão. Em Caio Meira, a poesia serve, portanto, à alavancagem de tal experiência que não se reduz ao poema, que quer fazer do poema um meio de uma experiência vital. Como diz o poeta em uma entrevista, acerca de *velocidades para o passeio público*, um dos poemas mais importantes de *corpo solo*:

Não só para esse poema, mas para todo o livro, trata-se da experiência do corpo enquanto matéria e superfície em contato com outras matérias e superfícies, explorando as misturas decorrentes, os avizinhamentos, o embaralhamento de limites e fronteiras. Há sobretudo uma tentativa de equivocar o limite que separa o corpo da cidade, ampliar esse limite, recuá-lo, e principalmente estar em contato com essa região. Em vez de conhecer os meus limites, quero, ao contrário, desconhecê-los, provocá-los, instigá-los, fazer com que eles não se tornem uma casca ou carapaça entre mim e o mundo, mas ao contrário, que essa fronteira, que é um pórtico, permaneça permeável e móvel. Talvez “velocidades para o passeio público” seja um de meus poemas em que isso aparece mais radicalmente, pois não há ali nenhum discurso sobre esse limite, isto é, o poema não fala sobre isso, ele apenas se torna a mobilidade dessa fronteira sendo experimentada. Trata-se de um poema superficial, no sentido de não haver ali mais do que a experiência da superfície, do atrito entre as várias camadas de superfícies materiais — mas também imateriais —, umas em contato com as outras: “passo espremido entre paisagens, fibras de aço, dobra de carne, embalagens de plástico”; ou então: “um pico de morosidade assalta-me o torso, desoculta intervalos, espaço de praça e beco”. Não há nesse poema nenhuma pretensão de ser mais do que uma experiência dos limites entre o corpo e a cidade, entre o homem e o mundo; de fato, o não-dito ali presente, o seu indizível, não é um discurso sobre o limite, mas o próprio limite em movimento. [entrevista mencionada]

A cada instante, realizando a experiência dos limites em movimento, ou dos deslimites, dos embaralhamentos, na qual a superfície material descobre suas intensidades imateriais, o poeta, não sendo mais uma individualidade, não pára de nascer: ora ele entra num devir Marilyn Monroe (*a terceira morte de m.m.*), ora num devir Billie Holliday (*gardênias para Eleonora*), ora num devir Emily Dickinson (*the odd lady*) ou em qualquer outro, transformando todo nome próprio em apelido. Vejamos um dos mais incríveis poemas dos últimos tempos, um dos mais fascinantes devires-femininos que conheço na história da poesia, um daqueles que revelam porque a poética em questão conhece as mulheres como nenhuma outra [fora os poemas de *coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, ver também, por exemplo, *introdução à ciência do afaço e ladies room*, de *corpo solo*]. *A terceira morte de m.m.* me faz duvidar de que o poema tenha sido escrito tanto por Caio Meira quanto por Marilyn Monroe — mais uma vez, é no *entre* Caio Meira e Marilyn Monroe, neste entrelaçamento de forças permeáveis, fabricante de um artista imperceptível que insiste em comparecer no movimento de criação poética, requerendo a cada momento um novo apelido, que o poema pode nascer:

I.

sempre disse, este é um lugar onde me dão tanta grana por um beijo e uma moeda pela alma
e tudo bem, podem me esbofetear, não será a primeira ou a última vez
recusei mais de um casamento por dinheiro
mas venho vendendo todos os meus sorrisos, mesmo os que ainda não tive,
ondulações de carne, apertos de músculos
e deixo me enfiarem a mão sob a saia sem nenhum sobressalto de voz
olha, eu dou para qualquer um que queira me pagar uma semana de aluguel
ou acene com letreiros luminosos
ainda que levantem dúvidas sobre meu talento
se não passo de uma criança estúpida, manipulada por todo tipo sem escrúpulos
ou se de fato há algo de inigualável em minha presença, além é claro do volume da bunda e da angulação dos meus peitos
mas sobre isso, carrego o argumento imbatível: para mim, tudo é possível

II.

somente a luz se fixa nas curvas do meu rosto
o amarelo sobreposto à raiz escura dos cabelos e uma calma recém-disposta
entre o olhar e o aceno
nenhuma sombra de vômitos, barbitúricos, estimulantes, tranqüilizantes,
moderadores de apetite, de manchas nos dedos e nos dentes
nenhum resíduo de insônia, roer de unhas, incontinência urinária, de marcas
deixadas pelo peso anônimo dos tantos corpos sobre o meu
nem lembrança de nomes, pessoas, clínicas, becos e bancos traseiros de
automóveis
ou de quando acordei assustada em cama desconhecida
agora em meu corpo não cabe mais nada
a não ser a pele clara, um arrepio de vento, o discreto e proposital franzir de cenho
e o toque final, incessante indagação
até quando

III.

reconheço a crueza no meu corpo desbotado
agora que a vida me abandona sem barulho
jornalistas e outros patifes vão dizer amanhã como foi trágica a minha morte
e todo esse blabláblá
mal sabem eles
essa é a mais fácil das aventuras
duro mesmo foi acordar e continuar vivendo, mal sabem eles
não vêem nenhuma virtude na ignorância
nem intensidade nas mentiras que contei
ao diabo com as homenagens, missas e rezas, enfiem no rabo as retrospectivas,
as tiragens especiais, os selos comemorativos
sempre deixei claro, prefiro o assobio do servente de pedreiro quando atravesso
a rua de malha colada e sem calcinha
gostei mais dos caras comuns, rudes e até meio violentos
no fim das contas, sempre acabava dormindo sozinha, envolta em aroma e
pesadelo
aprendo, diante do corpo esvaziado de toda dor
trágico foi ter tão cedo vislumbrado um caminho e tê-lo seguido apesar de
tudo
mal sabem eles como foi tranqüila esta última decisão, tomada no final da
tarde, ao sair do banho
senti que a coisa toda já dera o que tinha de dar
assim, depois de telefonemas e anotações inúteis em meu diário
sentei-me na beirada da cama e meio sem querer, soltei a terrível gargalhada

Caio Meira é mais um dos apelidos possíveis de um poeta que, não tendo nome próprio, acata os apelidos provisórios que a poesia exige lhe emprestar. Seu nome é o de algumas intensidades da poesia. Como já foi salientado em um dos melhores ensaios sobre poesia escritos nos últimos anos no Brasil, assinado pelo filósofo Cláudio Oliveira, o jogo de máscaras que há em Caio Meira absorve, por exemplo, em um mesmo poema, *De como e quando se descobre uma falcatrua*, a invenção de dois poetas, como uma heteronomia anônima, uma heteroanonimia, introduzindo algo de especial, talvez, romanesco, dentro

de um único escrito que faz habitar em si a tensão de uma dupla alteridade. Há o poema, em prosa, que o escritor escreve, acerca de um “ele”, personagem fictício, e, dentro do poema em prosa, há um outro poema, desta vez em versos, escrito não mais pelo poeta, mas pensado pelo próprio personagem andarilho, enquanto que, no jogo ficcional, aguarda a chegada em casa para escrevê-lo. São duas enunciações distintas, dois timbres diferentes, dois sons, duas cores... *De como e quando se descobre uma falcatrua* é um poema de muitos níveis e camadas, mostrando o próprio fazer poético como poema.

Esta duplicidade inerente ao jogo de apagamento do autor, que, deslizando ininterruptamente, *esparramado entre vetores de força*, se torna fictício, também pode ser constatada em um outro poema em duas partes, intitulado *No vão da madrugada é que se adivinha os contornos do escuro*. Na primeira parte, um *voyeur*, que assume a dicção do poema, vê, pela distância escondida da janela noturna de seu apartamento, uma moradora da frente em sua maior intimidade, supostamente não se sabendo observada. Qual não é nossa surpresa, quando, na segunda parte do poema, o sujeito da escrita é a própria moça que, com as mesmas palavras e frases da parte anterior, mudando praticamente apenas o gênero dos adjetivos e do outro observado, declara se expor voluntariamente àquele que se acreditava despercebido. Confundindo-se com a ambiência ficcional, a poesia de Caio Meira se atreve a excelências deste tipo, sem perder as características mais poéticas. Vale observar que o deslocamento provocador dos devires se dá até quando as mesmas palavras são mantidas em uma superfície aparentemente estanque, mas efetivamente em pleno movimento deslizando; aqui, até o que parece estacionado está em altíssima velocidade.

*

O que intitula o novo livro de Caio Meira é uma deformação de uma frase de Rimbaud. Em 9 de novembro de 1891, dois dias antes de sua morte, delirando, ele dita uma mensagem para sua irmã endereçá-la ao diretor dos transportes marítimos, pedindo-lhe trabalho. Dizendo-o impotente e infeliz, a carta comunica que ele já não pode encontrar absolutamente nenhum tipo de serviço, fato que *o primeiro cão na rua confirmará*. Em Rimbaud, Caio Meira encontra o cão que poderia confirmar o estado moribundo do poeta. O que diria, entretanto, o cachorro de Caio Meira? No poema *entre-fôlegos de um basqueteiro solitário*, que, na confluência com Rimbaud, intitula o livro, com alguns poucos latidos, o cachorro poderia responder a pergunta que interessaria apenas ao *tablóide inglês: qual o sentido da vida?* Certamente, não é o que importa. No poema seguinte, ... *mas prefiro ficar calado*,

dialogando direta e firmemente com o título do livro trazido à tona no escrito anterior, o enunciador do poema, ao invés de assegurar o sentido da vida, que o primeiro cachorro na rua poderia dizer, diz preferir ficar calado. Dito de outra maneira: são coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer a respeito de o sentido da vida, mas prefere ficar calado. Solidificadas, as coisas pesam demais; com sentidos assegurados, a suposta clareza é completo embaçamento – vida já não se revela, antes, se apaga. Precisa-se, então, escutar uma *acústica de silêncios*, que levará as coisas e as pessoas com os sentidos estanques de suas individualizações decisivas aos *vetores de força* que se esparramam por uma dinâmica de vazio. No suposto eixo de sua coluna vertebral, o sujeito e as coisas são constantemente deslocados até se perderem, e, na perdição, experimenta-se a exclamação, a perplexidade anterior ao sentido, às determinações das coisas e aos indivíduos – vida! Nela, o poeta se encontra *inapelavelmente nu*.

Diferente do trabalho do cão, o do poeta não é dizer o sentido da vida, mas flagrar o não-lugar de eclosão de todo e qualquer sentido, a encruzilhada de um sentido com o não-sentido, de uma individualização com o ponto de indiferença. Desta maneira, devorando o cão de Rimbaud, o cachorro de Caio Meira se transforma no perro poético por excelência, aquele que, ao invés de dizer o sentido da vida, consegue uma imediação com vida na imediatividade da encruzilhada de seu não-sentido com todo e qualquer sentido possível de a ela ser outorgado, na imediatividade da encruzilhada da não-individualização com toda e qualquer individualização passível de vir a existir, levando um Rimbaud agonizante a outro e outros, em constantes nascimentos.

Sendo um livro de constantes nascimentos, reforçados pela belíssima e mais do que pertinente epígrafe de Henry David Thoreau, *We are all sculptors and painters, and our material is our own flesh and blood and bones* [*Somos todos escultores e pintores, e nossa matéria é nossa própria carne e sangue e ossos*], o de Caio Meira é um hino a favor das forças afirmativas de vida, que não temem nem mesmo as doenças que, à vida, insistem atribuir. Se tudo o que faz mal à vida cabe na poesia, é para que, digerido, fortifique-se em uma nova saúde. Na poesia vitalista de *Coisas que o primeiro cachorro na rua pode dizer*, essa nova saúde é conquistada por uma poética da mistura: *se decidirem que a vida faz mal à vida e o mundo estiver por um fio, pelo menos deixem-me perpetuar o segredo de algumas misturas*. A poética do entre é também uma poética das misturas, uma poética da permeabilidade, uma poética do entrelaçamento, que nos abre uma potência de indiscernibilidade com tudo o que há. Misturas e permeabilidades que, através de seus segredos, nos entrelaçam à multiplicidade do que existe criando um acontecimento unívoco

na imanência poética de vida. Eis uma poética da mistura, ou da permeabilidade, como mostra, um dos poemas, na minha opinião, mais importantes dos últimos tempos, intitulado *close to the bone*, seguindo a bela expressão também de Thoreau, que poderia ser traduzida por algo como *à beira dos ossos*, ou *colado ao tutano*:

acordo e durmo debaixo da pele, sobre a crosta da terra, com camadas de cidade enterradas

movimento películas e superfícies entre outras películas e superfícies quando saio à rua, ou quando me encosto no parapeito desta janela que se despede da noite

acordo e durmo entre membranas impalpáveis, com enzimas, autoregulações e imponderáveis combustões

metabolizo rostos e teorias em meio à confusão de lembranças despropositadas, entre secreções sebáceas, tubos, alvéolos e histórias acumuladas

por vezes sinto esse torvelinho dentro da barriga, e não sei se é fome ou lembrança de fome, ou se são movimentos espontâneos da voracidade do vazio

nem sei que tipo de limite representa a pele, se me separa da madrugada ou me une a ela

se o frio que sinto nesse vidro me pertence ou sou eu que pertencço ao frio ou ao vidro, ou se esse ponto que tudo se entrelaça surge apenas para desaparecer

sei apenas que sou permeável a esta manhã que desaba seus vermelhos por prédios e morros, por muros e árvores.

Do esbarro entre poesia e pensamento: uma aproximação à poética de Manoel de Barros

“Não tenho habilidade pra clarezas”
(Manoel de Barros)

1. BREVE INTRÓITO: DE CRÍTICOS E ESTUPRADORES.

Lançar-me a uma interpretação da poesia de Manoel de Barros implica, talvez, uma contradição: a de tentar uma aproximação daquilo que sempre escapa. Neste caso, o que escapa é o que tenho, agora, de mais próximo de minhas mãos: a poesia de Manoel de Barros.

Um dos perigos em que normalmente se incorre ao se trabalhar com poesia é o de se tentar um esartejamento dos poemas em conceitos já conhecidos e gastos, tornando estéril o que era vitalizado. Se o estudioso for um filósofo, corre-se o risco de a poesia ficar presa por entre os jargões específicos da História da Filosofia, o mesmo acontecendo, na utilização dos respectivos conceitos de cada área, se o interessado for um semiólogo ou quem quer que seja. Tal perigo é ainda maior quando o próprio escritor estudado adverte o leitor:

Ninguém me engana com bolo. Nem me desvenda com caneta¹.

Indicações como esta, que tentam esquivar a crítica de qualquer aproximação, são encontradas ao longo do percurso do poeta; é um problema inerente à realização de sua atividade criadora.

Em uma de suas entrevistas poéticas, quando pedido para fazer uma *análise comparativa* de seus contemporâneos, como Cabral, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Drummond, ele responde:

Poesia está sempre no escuro regaço das fontes. Sofro medo de análise. Ela enfraquece a escuridão das fontes; seus arcanos. Desses grandes poetas, que admiro e leio com devoção, eu não faria análise nunca. Nem comparativa. Primeiro porque não sei decompor. Segundo: não tem segundo. A grande poesia há de passar virgem por todos os seus estupradores. Pode ser amada, nunca analisada. Hoje eu fiz uma palavra amanhecer entre aves. A frase não diz nada. Mas tem um toque insueto a comparações¹².

É sob o signo da *virgindade* poética, a favor de uma certa *escuridão*, que o poeta vai chamar o crítico de *estuprador*. *Analisar*, como aparece aqui, significa o ofício de desescurer a matéria poética, deslocando-a da *escuridão de suas próprias fontes*, de sua origem; no lugar de poesia, *adenomas*³ - estes tumores provocados pelos próprios elementos da análise e que neles, apenas neles, proliferam. Visto por esta ótica, o crítico é um *enfraquecedor* de algo que o poeta resguarda.

Mas, quando a poesia é grande, ela se mantém criança, deixando que a permanência de seu *escuro regaço* não seja violada. A tarefa necessária passa a ser *fazer uma palavra amanhecer entre aves*, ou seja, não dizer nada que possa ser comparado a alguma outra coisa. O poema é, então, um ente entre outros que, existindo especificamente, não pode ser *explicado* por nada de exterior a ele - ele é *insueto a comparações*.

Sendo forçoso que poesia se dê no espanto da criação, e não na explicação, deixamos a prática do dito ainda com o poeta, para quem o poema poderia ser:

coisa que não faz nome para explicar
como a luz que vegeta na roupa do pássaro⁴.

Ou, dito pelo reverso, efetuação de uma *desexplicação*:

Escrever nem uma coisa
Nem outra -
A fim de dizer todas -
Ou, pelo menos, nenhuma.
Assim,
Ao poeta faz bem desexplicar -
Tanto quanto escurecer acende vaga-lumes⁵.

2. POESIA AMADA E VIOLAÇÃO NECESSÁRIA.

Detenho-me em um escritor que é, acima de tudo, um poeta-pensador. Por preferir a *poesia amada* à *poesia analisada*, a primeira providência que devo tomar é me abrir para acolher as diagonais de força que sustentam a poesia da qual me aproximo, consentindo em deixar cair sobre mim a intensidade única do pensamento alheio. Acredito ser esta a necessidade imposta a qualquer pessoa que se disponha à lida com uma escrita que tenha algo de decisivo a dizer: perscrutar o texto para que este revele suas intimidades mais profundas e enigmáticas. Ao tomar uma posição específica, todo escritor privilegia a intensidade de um lugar, desde a qual ele fala. Querendo fazer uma leitura feliz, parto de uma *simpatia*, de uma freqüentação no *patos* dos escritos, que convoca uma ação conjunta com os alicerces que me instigam e que acredito serem os estabelecidos⁶.

Por mais rigorosa que possa ser, qualquer interpretação é sempre um desvio sobre determinado verso, sobre determinado poema; é sempre inventiva, e tanto mais quanto mais rigorosa se quer. Abrindo-se para a poesia estudada, a interpretação traz para o cerne de sua vigência tudo o que a possa ajudar a fortalecer a diferença de sua leitura... Como se cada linha tivesse de se manifestar apenas enquanto aquilo para o qual ela é forçada, e não fosse um fenômeno que quisesse apenas ser. Um poema e toda uma obra teimam em transcender a toda e qualquer leitura! Sendo lugares de fluxos de sentidos, eles trazem consigo uma possibilidade ainda mais audaz do que aquela exercida por qualquer interpretação passível de se realizar, a não ser que a interpretação queira ser tão instauradora quanto a poesia abordada, sabendo, em um só golpe, aproximar-se dela e, dela, se distanciar. Efetivando uma leitura necessariamente limitada, todo leitor é co-criador de um livro que nunca se esgota; livro babélico que se desdobra, a cada leitura, em mais um.

O texto poético é sempre bi-somático: um corpo erótico, ofertado a quem quer que se aventure amorosamente, e um corpo *virgem*, recatado, que permanece para sempre recluso. Esta *virgindade* provoca no leitor o ímpeto irresistível de um encontro amoroso, impossível, mas ao qual se lança, feliz pela possibilidade de inventar algumas intimidades surgidas no convívio.

3. ESCUREZA, ORIGEM, POESIA.

Nesta abertura, o ponto de partida é o de tomar o *escuro* como inerente à poesia, como *origem* que cada poema resguarda. No encontro com o poeta, não se trata de descaracterizar

a *escureza* de seu ser, através da tentativa de torná-la clara (tarefa que seria a da *análise*), mas de atravessá-la, para que, neste caminho, ela possa ser percebida tal qual é (tarefa de quem se encontra com a *poesia amada*). Poesia não é uma conquista sobre a *obscuridade*, mas um percurso através de seu cerne dirigido pela aventura da palavra.

Começar desta forma significa privilegiar o que me parece peremptório não apenas no trato com a poesia em jogo mas com todas que querem se instaurar de maneira radical. *Escuro* (e suas derivações) eclode nos versos como uma das variantes que são rigorosamente trabalhadas a fim de sustentar o pensamento do poeta, atravessando-o. Em alguns momentos, menos freqüentes, refere-se à 3ª pessoa do singular:

As coisas mais importantes lhe aconteciam no escuro...⁷

Em outros, a grande maioria, o termo se vincula ao poeta ou aos versos:

... sua voz (a do poeta) parece vir de um poço escuro.

Muitos anos o poeta se empassou de escuros (...)

(A avidez do obscuro é que me estorva.)

Os versos vêm de escuros.

Nos poetas há uma fonte que se alimenta de escuros.

... E aqueles encostamentos nos ínfimos, nos escuros - que eram encostamentos de poetas.⁸

Aprendi que no escuro eu enxergo melhor⁹.

Aceito no meu fado o escurecer.

O infinito do escuro me perena.¹⁰

Só o obscuro me cintila.

Represente que o homem é um poço escuro.

Tudo é noite no meu canto./ (Tinha a voz encostada no escuro).¹¹

Por que Manoel de Barros? Falei que se trata de um poeta-pensador, sendo, desta forma, aquele que traz a *escureza* para a origem da poesia. É necessário entender que *escureza*, *origem* e *poesia* acenam para uma mesma dinâmica de manifestação do real,

como indica o quinto dos exemplos acima, fazendo uma ligação entre *escuro* e *fonte*. *Minha voz tem um vício de fontes*¹², reafirmou ele recentemente. Isto acontece em poetas que se mantêm próximos da *origem*, devendo ser denominados, de maneira acurada, poetas-origenários ou poetas-pensadores ou, ainda, tirante a carga metafísica, poetas-filósofos.

Não é sem motivo que, num livro de 1961, a epígrafe venha de Guimarães Rosa, dizendo, dentre outras coisas: “ - *Que era quê ?/ - Essas coisas ...// (...)/ O vaqueiro Tadeu: queria era que se achasse para ele o quem das coisas!*”¹³. Esta epígrafe poderia permear todos os escritos de Manoel de Barros, pois é daí que parte o poeta para fundamentar seu trabalho, no que tem de mais vigoroso. Perguntar-se sobre a *origem* é, antes de mais nada, perguntar-se sobre as coisas e seu “quem”; é querer, como quer para si o vaqueiro Tadeu, que se ache “o quem das coisas”. Ainda nesta epígrafe, o sempre acertado dito roseano atesta, através do vaqueiro Noró, duas importâncias determinantes para Manoel de Barros, a do *escuro* e a da *ignorância* (como, em 1993, grafará arcaicamente nosso poeta): *conversação nos escuros rodeando o que não se sabe*¹⁴.

Para o poeta, a questão acerca do *escuro* entendido enquanto origem é de decisiva importância, residindo aí a primeira alavanca para o estabelecimento de suas diretrizes:

o que há de mais bonito é o que está na origem de tudo¹⁵.

4. NATUREZA, MISTÉRIO, TERRA.

A relação entre *origem* e *poesia* aparece com algumas outras denominações. *Natureza* é uma delas. O autor é um *promíscuo*¹⁶ da natureza. O poema *A voz de meu pai*¹⁷, do livro *Poesias*, pode ser tomado como um ponto de partida. É possível que dele se diga: o poeta, vivendo na cidade grande (cercado por *arranha-céus*, ligado a um *escritório complicado*, subtraído por *portas mecânicas*, varando *buzinas* urbanas), pára em frente ao mar em busca de repouso, agora que a cidade e seus mecanismos, feita a noite, dormem.

Em companhia do poema referido, é pertinente trazer um outro, da mesma época, que diz:

Como é bom se lembrar da viagem, dos primeiros dias na cidade,
Da primeira vez que olhou o mar, da impressão de atordoamento.
(...)

Como é bom achar o mundo esquisito por isso, muito esquisito mesmo
E depois sorrir levemente para ele com os seus mistérios¹⁸.

Ao primeiro olhar, o mar provoca um *atordoamento*, uma *esquisitice* identificada aos *mistérios* do mundo e logo aceita, de bom grado, com um sorriso de contentamento nos lábios. Por que o mar provoca tal percepção? Por que o mar instiga uma sensação a este nível? Por que o mar impõe vivências sem precedentes?

Em *A voz de meu pai*, o encontro com o mar ocorre de tal forma que é este quem contempla o outro; não acontece, conforme o esperado, o inverso. Personificado enquanto agente de ação, o mar, mantendo-se e se perdendo em seu devir vegetal, *aglutina* o poeta (que perde sua condição de sujeito diante de um objeto) e dissolve-o na *vasta campina azul de água*¹⁹. A experiência poética requer uma perda: o esquecimento de si como possibilidade de encontro, em vida, com a *origem* do universo, exposta, aqui, pelo mar. Seria possível dizer: “O mar é a origem de todas as coisas”, sentença similar às quais, de outras formas, vêm sendo formuladas desde os primórdios do Ocidente, oferecendo-nos tarefa constante para o pensamento. Dá-se uma relação amorosa, tensiva apesar da impossível recusa, como indica outro poema:

Por que deixam um menino que é do mato
amar o mar com tanta violência?²⁰

Elo de ligação do urbano com a *natureza* no poema *A voz de meu pai*, o vento, cheirando à brisa iódica do mar, leva o poeta *para longe* - para a casa onde nasceu. A paisagem reencontrada acolhe a casa de barro circundada de *bichos, homens, enchentes, nuvens, canoas, solidão* e uma dimensão que permanece insistentemente *obscura*. O que estava distante, quem sabe esquecido, torna-se o mais íntimo, abolidas as fronteiras. Não se trata de ser levado apenas a Campo Grande nem a Corumbá, Pantanal Mato-grossense, mas, sobretudo, a um não-lugar de fundamentação que, transpassando todos os lugares, não se esgota em geografias: uma morada originária mostrando-se e se escondendo com toda graça²¹ possível, e que é, como o mar, *natureza* que dissolve o poeta.

Por tentador que possa ser para alguns incautos, manter uma simples contraposição entre urbano e *natureza* é de pouco vigor:

Urbanos ou não, é certo, estamos ligados fisiologicamente à mãe-terra. (...) O poeta se escura em natureza. E será um escravo da terra, fisiologicamente. Sendo essa uma escravidão redentora²².

A primeira coisa a observar é o uso indistinto entre *natureza* e *terra*. Outra, é a compreensão destes dois termos como algo que fundamenta inclusive o mundo urbano, pela potência do *escuro* que subjuga e liberta o poeta, doando-lhe seu ser. *Natureza* é trabalhada insistentemente por Manoel de Barros por ser, primordialmente, lugar que resguarda a potência obscura na qual todos nos movemos, dizendo respeito tanto a quem mora no mato ou nas praias como aos que vivem nas metrópoles mais devastadas de recursos naturais.

Qual o *pathos* que dispõe, ao poeta, a *natureza* em seu fundamento? De que forma ela determina uma poesia? Como se justifica o título do poema, *A voz de meu pai*? Que *voz* é esta, a do *pai*? Eis a passagem que pode ajudar:

Logo sinto fluir em mim
Como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra,
A imagem de meu pai.
Ouço bem seu chamado.
Sinto bem sua presença.
E reconheço o timbre de sua voz:
- Venha, meu filho,
Vamos a ver os bois no campo e as canas amadurecendo ao sol,
Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta,
Vamos ouvi-la e vê-la:
(...)
Venha ver que beleza!²³

Surge algo no poeta, à sua revelia: cerne que faz o poema ser. A maneira do que eclode aparecer é *como um veio de água saindo dos flancos de uma pedra*. Na pedra existe um ponto acessível à nossa visibilidade, por onde, nascendo, mostra-se um veio de água. Onde nasce, não vemos, enigma sensível que, no se esconder do socavão, é o de toda fonte. No começo da passagem que delimita a importância do poema, há um retorno àquilo que já foi dito:

Poesia está sempre no escuro regaço das fontes²⁴.

O que flui de Manoel de Barros resguarda, invariavelmente, uma *obscuridade* que é inerente ao seu trabalho: inerente à sua compreensão de *poesia, linguagem, homem, natureza*.

Evidencia-se a maneira pela qual surge isto que vai surgindo. Seguindo as linhas, descobre-se que o poeta não tem a menor dúvida deste aparecimento:

Ouço bem o seu chamado.

Sinto bem sua presença.

Só não se sabe o que surge. Sem a menor hesitação, isto também é concedido: *A imagem de meu pai*; linha que, sendo uma variação do título *A voz de meu pai*, indica, por intra-relacionamento, a copertinência entre *imagem* e *voz*. *Imagem* que se oferece, justa e principalmente, por uma *voz* que o poeta logo reconhece. A importância de *voz* é total, a ponto de se constituir título do poema. Não será *voz* (palavra dita), conjugada com *imagem*, a matéria da poesia? Numa das determinações acerca de poesia, Manoel de Barros diz:

é a ocupação da imagem pelo Ser²⁵.

No verso *A imagem de meu pai*, seria por demais ingênuo entender o aparecimento como sendo o do capataz de fazenda que se tornou fazendeiro, Seu João Venceslau Barros, pai biológico do poeta, que lhe teria deixado as fazendas como herança. Não se pode contentar com incutir uma subjetividade pessoal em um escritor que se caracteriza pela superação de qualquer identidade subjetiva. É necessário transfazer o biológico. Ele mesmo indica:

Nunca fiz poema diretamente falando de mim, na primeira pessoa²⁶.

Quase todas entrevistas do poeta são escritas, constituindo-se como continuação direta de seu ofício, mantendo o mesmo cuidado com o trato das palavras que seus poemas. É ele quem afirma, numa nota manuscrita à margem da página onde me enviou as respostas de uma entrevista que realizei com ele:

Acho que respondi sem responder, irresponsavelmente. Não sei responder nada senão fazendo literatura. Tenho fastio das coisas reais (...)²⁷.

Se Manoel de Barros pode trabalhar elementos que, de alguma maneira, dizem respeito à sua vida pessoal, é apenas porque esta já aparece enquanto realização do que é essencial: a *literatura*, compreendida com toda carga do pensar que desponta do fundamento de sua poesia. Aqui, o homem se encontra atravessado por forças que o determinam e, minado em sua subjetividade pré-estabelecida, desconhece também o plano da objetividade. A poesia não é do sujeito com nome registrado em cartório, nem a do objeto facilmente apreensível por qualquer conceitualização ou pelo que quer que seja.

Voltando ao poema, *Pai* há de ser interpretado como aquele que gera o poeta, como aquele que o deixa existir enquanto poeta, possibilitando sua competência no labor com as palavras. *Pai* é a própria voz, a própria linguagem, feita *imagem*, fundamento da poesia em questão; é mais do que isto, posto que *voz*, a *voz de meu pai*, no poema, quer ser: *essa poderosa voz da terra com que está me chamando*. *Pai* e *voz* se irmanam a *terra*, que é assimilada, num primeiro momento, enquanto o desenrolar de todos os acontecimentos que se expõem à luz do dia ou sob a lua: *os bois no campo, as canas amadurecendo, a umidade da terra, os potros ariscos, as cacimbas* etc. Além disso, *terra* é o próprio dia e a própria lua.

O que, efetivamente, diz essa *voz*? O que, basicamente, mostra esta *imagem*? O que, radicalmente, indica esta *terra*? A que convida, essencialmente, este *pai-natureza*? Certamente, como já foi dito, a compartilhar as vicissitudes que se manifestam por todos os lados. O convite continua, direcionado, agora, a uma instância mais originária que determina o *pathos* que dispõe, ao poeta, a *natureza* em seu fundamento:

– Venha, meu filho,

(...)

Ver a força obscura da terra que os frutos alimenta.

Assim, *terra*: a *força obscura* que se manifesta em todos esses acontecimentos e que, neles mesmos, se oculta. *Terra* é, necessariamente, a disposição desde a qual e na qual o homem se encontra sempre lançado: origem, fonte, natureza, poesia, linguagem, fundamento primeiro do próprio homem. E a voz do pai, voz poética por excelência, pode, então, convidar o leitor: *Venha ver que beleza!* Convite que, num outro poema do mesmo livro, é feito pela *terra* - o que vem confirmar o vínculo que há entre esta e o *pai*:

São mil coisas impressentidas
Que me escutam:
(...)
Tuas mãos que descobrem o convite da terra
E o poema como ilhas submersas...²⁸.

Este percurso através do poema oferece um início de familiaridade com a respectiva poesia. Neste começo de investigação, termos como *escureza*, *fonte*, *origem*, *natureza*, *terra*, *mar*, *linguagem*, *imagem* e *voz*, fazendo parte do grupo lexical que determina o pensamento do escritor, não podem jamais ser esquecidos nem dissociados. É necessário que sejam aprofundados.

5. NATUREZA: MANOEL DE BARROS E HERÁCLITO.

Na entrevista mencionada, concedida a mim, Manoel de Barros fala de sua relação com os gregos:

Li Parmênides vai pra 50 anos e o que me restou dele foram 5 ou 3 emoções. Não sei grego. Com poetas gregos convivi em traduções. Se existe em minha linguagem alguma experimentação à maneira dos poetas gregos, há de ser porque a poesia tem a mesma fonte: a natureza. E criar sempre começa no desconhecer²⁹.

No começo da resposta, o poeta tenta menosprezar sua relação com os pensadores originários e outros gregos. Afirma não saber a respectiva língua e ter lido Parmênides há tanto tempo que já esqueceu o que, nele, seria fundamental. Sobraram apenas alguns ecos distantes, desfazendo-se, gradualmente. Apesar do que diz, apesar de sua tentativa de evasão, não devemos menosprezar este convívio. Ao invés de ter sido inconseqüente, o encontro parece ter deixado marcas decisivas.

Explicitadas pelo próprio poeta ao longo de seus escritos, algumas destas marcas deixam-se expostas. O *Livro de pré-coisas*, de 1985, tem por epígrafe o fragmento 11 de Heráclito, que, na tradução de Emmanuel Carneiro Leão (a utilizada por Manoel de Barros), afirma: *Tudo, pois, que rasteja, partilha da terra*³⁰. Aparecendo no frontispício de um livro, uma epígrafe é uma frase se lançando para o futuro, dando o tom de tudo o que virá a seguir. Por si só, no princípio de um percurso, ela demarca a característica principal

das palavras que começarão a ser lidas. Por um lado, é uma homenagem a algum escritor com o qual o que se escreve mantém uma intimidade que quer ser manifesta. Por outro, movimentando-se de fora para dentro do livro, atravessando-o, ela ajuda a dar sentido às palavras que, com ela, necessariamente, estão comprometidas. Se, em 1985, Manoel de Barros colocou uma epígrafe de Heráclito em seu livro, é fato que, pelo menos, não pode fazer cinquenta anos que o poeta não mantém contato com pensadores gregos, nem que estes não lhe deixaram marcas.

Outro dado significativo: em uma entrevista à revista *Bric a Brac*, em 1989 (quatro anos, portanto, após a epígrafe citada), republicada em *Poesia quase toda* sob o título de *Pedras aprendem silêncio nele*, o poeta menciona Homero duas vezes, Hesíodo uma vez e cita uma passagem de Aristóteles para expressar algo que ele mesmo, no momento, quer dizer. Não apenas isto. Menciona Hesíodo como exemplo de quem, de tão próximo, *habita à minha beira*, e chama Aristóteles, carinhosa e reverenciosamente, designando sua importância e a intimidade que com ele se relaciona, de: *mestre Aristóteles*⁵¹. Se, em um intervalo de quatro anos, Manoel de Barros menciona freqüentemente os gregos (a espinha dorsal do pensamento grego, com Homero, Hesíodo, Heráclito e Aristóteles - faltando apenas Platão), infere-se, a partir disto, que sua freqüentação de tais textos se dá com uma pungência que requer ser assinalada. Sobretudo, por aparecer de maneira tão intensa, estruturando ou, pelo menos, se harmonizando com o pensamento do poeta.

É o que deixa ver, também, a segunda parte da resposta sobre sua relação com os gregos. Se, na primeira, a tentativa foi de desmerecer, equívoca ou estrategicamente, a força dos gregos antigos em sua poesia, na segunda, tal presença se faz de modo ainda mais veemente. Vamos a ela: *Se existe em minha linguagem alguma experimentação à maneira dos poetas gregos, há de ser porque a poesia tem a mesma fonte: a natureza. E criar sempre começa no desconhecer*. Ainda reticente no início e utilizando o condicional (*se existe em minha linguagem alguma experimentação à maneira dos poetas gregos...*), a possível relação que verá entre si e aqueles está no fundamento de toda a poesia, de todo o pensamento. A mudança de tom é significativa: o que antes titubeava, transforma-se na origem não só de sua poesia mas de todas possíveis. Relutando em aceitar a relação, acaba por admiti-la. Mais do que isto: pensando esta relação, oferta uma das mais importantes definições de poesia. A *fonte* de toda a poesia, a unidade capaz do estabelecimento da poesia, para ele: *a natureza. E criar sempre começa no desconhecer*. Vale salientar, de imediato, que *fonte, natureza e criação*, para o poeta, estão dizendo o mesmo movimento, fato demarcado desde o princípio desta intervenção.

Entendo a frase *e criar sempre começa no desconhecer* como desdobramento do que foi denominado por *natureza*, como o pensamento que designa o que tal palavra quer dizer. Por estar deslocando esta passagem do resto da resposta, para mostrar melhor a interpretação do que é poesia para o poeta, gostaria de transformá-la em sua pontuação. Diria ele, assinalando a *fonte* de toda poesia: *natureza: criar sempre começa no desconhecer*. A manifestação do que é a natureza enquanto fundamento de toda a poesia pode ser lida de duas formas, com duas respirações distintas: 1) *criar sempre* começa no desconhecer; 2) *criar sempre começa* no desconhecer.

Tal ambigüidade já é outro ponto de contato direto com Heráclito. Em certo momento, Aristóteles³² criticou o efésio em sua maneira de pontuar a frase, o que, para aquele, criava uma dificuldade de leitura, tornando-a obscura. Certamente, Aristóteles também teria criticado Manoel de Barros, pelos mesmos motivos. A semelhança de procedimentos, entretanto, que chega a ser impressionante, é ainda maior. No fragmento 1 de Heráclito, o uso criticado refere-se a uma indecisão a respeito do advérbio *aei*, *sempre*: ligar-se-ia a *logos* ou aos *homens*? Esta mesma palavra, *sempre*, na resposta do poeta, está sendo empregada com a mesma ambigüidade, criando a indecisão a respeito de como deve ser lida. Estaria ela ligada a *criar* (*criar sempre*) ou a *começar* (*sempre começa*)? Sim, é isto mesmo o que se passa! A semelhança é dupla: diz respeito tanto ao procedimento quanto à própria palavra empregada em tal procedimento.

Como em Heráclito, penso que tal ambigüidade seja digna de louvor, intensificando o pensamento e possibilitando aberturas de sentidos. Pelos mesmos motivos, vale demarcar a sutileza aqui presente, privilegiando as duas possibilidades: “natureza: criar *sempre sempre* começa no desconhecer”. Desta maneira, outra semelhança entre ambos os pensadores ainda é traçada: podemos relacionar o *criar sempre*, de Manoel de Barros, ao *aeidzoon* (o que sempre vive) do fragmento 30 de Heráclito. Isto porque, como mostra Heidegger, o que *sempre vive* é o que *sempre surge*, o que *sempre se desvela*³³, em última instância, a *physis*, que sempre cria a partir de sua ambiência obscura.

Força é compararmos tal resposta de Manoel de Barros com outro fragmento de Heráclito. A semelhança não me deixa passar em vão sobre mais um fato que merece ser ressaltado na tradução já mencionada: *Surgimento já tende ao encobrimento*³⁴. Levando-a de volta ao grego, para que se possa entendê-la melhor e seu relacionamento com a frase manoelina: *physis kryptesthai philei*. Em uma tradução ao pé da letra: *a natureza ama esconder-se*. Hoje em dia, entretanto, o senso-comum entende por *natureza* aquilo que abarca o somatório de tudo o que é *natural*, de tudo o que nasceu por motor próprio e existe no mundo, como se ela fosse um invólucro que cede lugar a tudo o que existe. Além do mais,

dizer que a natureza *ama esconder-se* pode soar como uma brincadeira infantil de esconde-esconde, em que ora a criança aparece, ora se oculta, em momentos distintos da diversão. Não se pensa mais a natureza como a pensa Heráclito ou Manoel de Barros (que recria uma compreensão de tal termo). O que está sendo dito na frase, portanto, não é *a natureza ama esconder-se*, mas *surgimento já tende ao encobrimento*, conforme a tradução mencionada, ou, *physis kryptesthai philei*.

A palavra grega *physis*, traduzida normalmente por *natureza*, designa o que merece ser pensado no pensamento - aquilo que lhe dá o caráter originário. Todos os escritos dos pensadores originários tinham o seguinte título: *peri physeos, acerca da physis*. Neste contexto, tal palavra quer dizer surgimento, aparecimento, desocultação, desvelamento, criação: trazendo para a luz o que se encontra escondido no obscurecimento, faz tudo o que aparece aparecer. Abolindo contradições, o fragmento de Heráclito exige uma força de pensamento incomum. Ele vai dizer: “Criação (o movimento que, trazendo para a luz o que se encontra escondido no obscurecimento, faz tudo o que aparece aparecer) já se dispõe ao encobrimento”. Aqui, não está sendo dito, tão somente, que a criação faz aparecer, dando à luz, aquilo que estava obscurecido. Não diz, tampouco, apenas que criar é fazer existir o que não existia antes. Ele afirma mais do que isto: no próprio ato de trazer à luz, dando à existência, a criação já se dispõe ao encobrimento, que insiste. Iluminar e obscurecer, para Heráclito, são um e o mesmo. Assim como para Manoel de Barros: *há certas frases que se iluminam pelo opaco*³⁵.

Em suas respectivas frases, tanto Heráclito quanto Manoel de Barros acenam para uma *negatividade* (*encobrimento*, no primeiro, e, no segundo, *desconhecer*) que se mantém, ainda que enquanto *negatividade*, na *physis*, na natureza entendida enquanto criação. A relação entre a *physis* e esta “negatividade” é de pura inerência, de pura imanência. Importante lembrar que o *encobrimento*, mesmo quando algo dele se desvela para o reino da existência, sempre continuará com sua ambiência resguardada: pois é desta e nesta ambiência de ocultação que surge e se mantém vigendo tudo o que nasce. Da mesma maneira, temos que observar que o *desconhecer*, tal como o referido por Manoel de Barros, não é algo de que hoje a ciência, por exemplo, não pode dar conta, mas que amanhã, quem sabe, poderá alcançar seu conhecimento. Uma das possibilidades da negatividade do real, o desconhecimento será para sempre desconhecimento: continuará a existir, mesmo que a ciência evolua em sua potencialidade máxima.

Esta negatividade, ou, se preferirmos manter as palavras do poeta, este *desconhecer*, esta *escuridão*, este *mistério*, esta *obscuridade*, será o encontro incessantemente assinalado.

É exatamente nela que tudo brilha: *Só o obscuro nos cintila*³⁶. Sendo aquele que, a partir do obscuro, tem a possibilidade de criar, de iluminar, o homem é simultaneamente o único ente que tem acesso, pelas palavras, à criação, ao obscuro, o único *cintilado* pelo obscuro. Afirmando o desconhecimento como estrutural, o *Livro das ignoranças*, por exemplo, trabalha muitas destas possibilidades do negativo:

Ocupo muito de mim com o meu desconhecer.

O meu vazio é cheio de inerências.

Só sei o nada aumentado.

Ando muito completo de vazios.

É tudo tão repleto de nadeiras.

As coisas me ampliaram para menos.³⁷

Desta maneira, começando por menosprezar sua relação com os gregos e terminando por mostrá-la, a resposta de Manoel de Barros é, praticamente, ainda que talvez de modo involuntário, uma tradução do fragmento ressaltado de Heráclito. Ao pensar a *physis*, este afirma: *Surgimento já tende ao encobrimento* ou, como traduzi, *Criação (o movimento que, trazendo para a luz o que se encontra escondido no obscurecimento, faz tudo o que aparece aparecer) já se dispõe ao encobrimento*. Enquanto que, na resposta-*tradução* manoelina, na tentativa de pensar a *physis*, que ele denomina por natureza, pensando esta palavra originariamente, é dito: *Criar sempre começa no desconhecer*.

6. NATUREZA-SER X NATURAL.

Se dos arquissemas gerais do poeta, apenas um é uma palavra citadina (*parede*), sendo os outros termos como *árvores*, *sapo*, *lesma*, *musgo*, *boca*, *rã*, *água*, *pedra*, *caracol* etc., não é aí que se encontra o vínculo principal entre Manoel de Barros e a *natureza*. É ele próprio quem adverte os jovens poetas sul-mato-grossenses:

Que se afastem de dois perigos: a necroverbose dos acadêmicos e a exuberância de nossa natureza. (Não fosse aqui o Pantanal) Da necroverbose, basta evitar contactos. E da exuberância da natureza basta ter cuidado para não se afogar em tanto *natural*. Quero dizer: é preciso evitar o grave perigo de uma degustação contemplativa dessa natureza, sem a menor comunhão do ente com o ser. Há o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda

transfiguração epifânica. A simples enumeração dos bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc.) não transmitem a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos³⁸.

O maior perigo é se deixar cair na tentação do *natural*. Mesmo que tivesse uma dicção fundamentalmente urbana, Manoel de Barros continuaria a ser um poeta relacionado à *natureza* - desde que se esteja apto a entender sua compreensão deste termo.

Dentro da distinção entre *natural*, como o *superficial fotográfico* que enxerga no Pantanal um mero *exótico* para *só se ver e bater chapa*³⁹, e *natureza*, como a *essência* reservada aos poetas transmitirem, está lançada a base para uma *surda transfiguração epifânica*. Esta distinção enxerga o perigo na tematização apenas do *ente*, da mera aparência, acentuando que a importância fundamental recai em sua comunhão com o *ser*. Poder-se-ia dizer que, aqui, se quer acenar para o movimento do aparecimento de todas as coisas que aparecem, ou seja, para a manutenção de um fundo obscuro que, emergindo na aparência e dela se ocultando, resguarda sempre uma ambiência de *origem* que se apresenta na força transfiguradora do poeta.

Seguindo este caminho, para uma compreensão mais radical do que *natureza* vem a ser, o poeta diz:

As coisas que não existem são mais bonitas⁴⁰.

Quero enxergar as coisas sem feito⁴¹.

Conforme mostrado acima, *natureza* diz respeito à comunhão do *ente* com o *ser*. Em *O Guardador de Águas*, uma das obras de maior vigor criativo que a literatura tem produzido, é escrito:

— Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser⁴².

Até o momento, o poeta falava em *escuridade*, *origem*, *natureza*; agora, na explicitação do que é *poesia*, em *Ser*. Ao se perguntar sobre o *quem*, a pergunta se descobre como acerca de *escuridade*, *origem*, *natureza*, *terra*, *criação* e, por fim, acerca do *Ser* de todas as coisas. *Ser* que não é negado pelo não-ser, pelo nada, mas que permanece com ele na mesma conjunção.

Eles enverdam jia nas auroras.
São vivos do ermo. Sujeitos
Que magnificam moscas - e que oram
Devante uma procissão de formigas...
São vezeiros de brenhas e gravanhas.
São donos de nadifúndios.
Nadifúndio é lugar em que nada
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes emprenhados na boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios não alude ao infinito
menor
de *ninguém*.
Nem ao *Néant* de Sartre.
E nem mesmo ao que dizem os dicionários: *coisa que
não existe*.
O nada destes nadifúndios existe e se escreve com
letra
minúscula.
Se trata de um tratal.
(...) ⁴³

O “não-ser”, o *nada*, passa a ganhar uma dimensão que se situa entre o seu não-palpável habitual e o palpável, ligado que está, semanticamente, a latifúndio. *Nadifúndio* é o lugar *em que nada*, onde nos tornamos *nada* e, ambigualmente, o lugar em que nadamos, em que vivemos. Como indica o poeta, o *nada* não é alheio a todo o resto; a sua característica primordial é justamente o seu poder insistir, ainda que enquanto *nada*. Ele diz: *Eu fiz o nada aparecer*⁴⁴. *Nadifúndio* é uma imensidão, onde nascem as coisas e as frases. Nesta insistência, o *nada aperfeiçoa*⁴⁵ as pessoas; perdê-lo é *um empobrecimento*⁴⁶. Quando o poeta diz *Ser* está dizendo conjuntamente *nada*, mantendo aberta uma dimensão do real que é inefável, inexplicável, inexprimível, insondável, mas que insiste enquanto tal. A realidade se caracteriza enquanto ambiência disposta na impossibilidade de escolha entre ser e não-ser: a tensão conjunta dessas forças se impõe, insolucionavelmente, concomitantemente. Por *não ter limites*, o pantanal é o lugar privilegiado do se dar essencial de mundo:

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o pantanal não tem limites.⁴⁷

Assim, *pantanal* e *ser-nada* dizem a mesma coisa:

E aquelas permanências nos relentos faziam-me alcançar os deslimites do ser.⁴⁸

Desta ambiência, lugar de desnudamento, a linguagem não pode dar conta referencialmente: é o espaço do obscuro, da mudez que se inventa e que, apenas se desdobrando, torna-se exprimível. Esta região calca a pertinência da palavra na invenção (*tudo que não invento é falso*⁴⁹), o que será da maior importância para a criação da *Oficina de Transfazer a Natureza*:

Tenho que transfazer a natureza. À força de nudez o ser inventa.⁵⁰

Não é possível enquadrar o poeta em nenhum dos rótulos habituais, como, por exemplo, no de *metafísico*. Trabalhando a encruzilhada entre *ser-nada*, ele mesmo nos adverte:

(Mas isso não tem metafísica - como fechar um rio com trinco)⁵¹.

Por *metafísica*, entende-se uma vertente hegemônica de nossa tradição que, praticamente desde o início, tratou o *não-ser* como o outro isolado do *ser*, criando uma alteridade contraditória entre os contrários e, com isto, demarcando as dicotomias que constituem nossa maneira moderna habitual de pensar. Não se filiando à metafísica, o poeta recoloca a questão do *ser*, buscando, na origem que se perpetua, a dinâmica latente do que não ganhou voz na história do pensamento. Não sendo o nada *existencial* nem *metafísico*, como indicado no *Pretexto* de *O livro sobre nada*, seu nada *é um alarme para o silêncio*⁵². Tocar o silêncio com a linguagem, deixá-lo, nela, aparecer! Mais tarde, esta possibilidade será abordada. Por enquanto, os termos que fundam seu pensamento ainda requerem trabalho.

7. INOMINADO, PRÉ-

O direcionamento de Manoel de Barros não se volta, primeiramente, para o ente revelado, já dado. A atenção do poeta recai:

(...) sobre as coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos (...) ⁵³,

ou, como indica o próprio título do respectivo livro, nestas *Pré-Coisas* de poesia. Demarcando o eixo-pensante da poesia de Manoel de Barros, tanto o *inominado* como o *pré-* se presentificam em várias ocasiões:

Nos resíduos das primeiras falas eu cisco
meus versos
A partir do inominado
e do insignificante
é que eu canto
O som inaugural é tatibitati e vento
(...) ⁵⁴

É o que também acontece no belo poema chamado *Prefácio*, que, é importante ressaltar, não é prefácio (como comumente entendido) de livro nenhum, mas que se situa na determinação poética do *pré-*, levando-nos, assim, para dentro da mais radical concepção do que poesia, em sua origem, vem a ser. Vamos ao poema:

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) -
sem nome.
Depois é que veio a harpa e a fêmea em pé.
Insetos errados de cor caíam no mar.
A voz se estendeu na direção da boca.
Caranguejos apertavam mangues.
Vendo que havia na terra
dependimentos demais
E tarefas muitas –
Os homens começaram a roer unhas.
Ficou certo pois não
Que as moscas iriam iluminar
o silêncio das coisas anônimas.
Porém, vendo o Homem
Que as moscas não davam conta de iluminar o

silêncio
das coisas anônimas –
Passaram essa tarefa para os poetas.⁵⁵

Este cerne da poética de Manoel de Barros (o da *origem*, o do *escuro*, o do *ser-nada*, o da *natureza*, o do *Pré-*, o do *inominado*, o do *silêncio* – todos configurando o mesmo aspecto do real) bastaria para mostrar a importância de seu trabalho poético-pensante.

8. SILÊNCIO E POESIA.

Determinante na poética contemporânea, o vínculo entre *silêncio* e poesia é feito de maneira tão pessoal por Manoel de Barros que marca uma superação das utilizações comuns em outros poetas. Um dos pontos que Haroldo de Campos enaltece em Mallarmé e em outros arautos da modernidade é:

Dessa verdadeira rosácea verbal que é o *Un Coup de Dés* emerge, como elemento primordial de organização rítmica, o silêncio, aquele silêncio que é, para Sartre, “um momento da linguagem” e que, “como a pausa, em música, recebe seu sentido dos grupos de notas que o cercam”, permitindo-nos dizer da poesia o que Pierre Boulez afirmou da música em “Homenagem a Webern”: “é uma verdade das mais difíceis de pôr em evidência que a música não é somente a *arte dos sons*, mas que ela se define melhor por um contraponto do som e do silêncio”⁵⁶.

Da mesma forma que Manoel de Barros tinha marcado sua diferença em relação a Sartre, clarificando que sua utilização do *nada*, *nadifúndio*, era dissimilar do *Néant* do pensador francês, aqui, mais uma vez, o *silêncio* (desdobramento lingüístico da afirmatividade do *nada*) vem se distanciar da concepção do escritor de *O Ser e o Nada*. Não só da de Sartre, como também daquela de Mallarmé (pelo menos conforme anunciada na citação acima) e da dos músicos mencionados, todos eles participantes de uma modernidade vigorosamente plasmada pelo paideuma dos poetas-concretos.

Silêncio (e conseqüentemente o que foi chamado de *origem*, *escuridão*, *nada*), para o poeta, não é algo entre as palavras, um espaço em branco que serviria de *contraponto* para a sonoridade; nem, tampouco, um intervalo espacial entre as palavras - como o privilegiado pelos poetas-concretos. Assim como o *nada*, o *silêncio* é um fundo que aparece na superfície das palavras, inerente a elas e às coisas.

Para uns, o silêncio constitui-se enquanto limite intransponível, e qualquer discurso acerca dele há de ser traidor. Falar seria romper com o que não pode ser dito: qualquer palavra, medida; o silêncio, desmedida que escapa ao atrevimento de quem fala. O vocábulo *silêncio* expressar-se-ia melhor quando não-dito, quando oculto ou calado, a modo de indicação de uma realidade inatingível. Para o poeta sul-mato-grossense, entretanto, *silêncio* acena para isso que, sendo inerente à concretude de todas as coisas, sem nela se esgotar, a linguagem deve manifestar: não apenas à maneira de indicação de algo que permanece exterior a ela, mas trazendo-o em seu próprio dizer. Generosa, a palavra apresenta o silêncio a quem dispuser sua atenção voltada para ela. Esta é uma das grandes determinações da poesia de Manoel de Barros: a de promover o silêncio à condição de linguagem. Para este poeta,

não tem margens a palavra⁵⁷,

de maneira que o *pré*, do *pré-dito do pensamento*, não se diferencia mais do *dito*, podendo, inclusive, ser apenas revelado neste último.

9. A OFICINA DE TRANSFAZER A NATUREZA.

Manoel de Barros utiliza-se de imagens *coisais*. Frequentando sua *Oficina de Transfazer a Natureza*, ao criar *as coisas que não existem*, coloca, em primeiro lugar, as imagens em um movimento de desobjetificação da realidade:

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma⁵⁸.

Aí, habita a primeira experiência própria da arte, sua primeira singularidade. Dentro deste processo de desobjetificação, de desfuncionalização, fazer com que o antigo objeto alcance a possibilidade intensiva de uma pura disponibilidade, que acate inúmeros novos

devires. Valorizando esta *disposição*, deixando-a manifesta na linguagem através de palavras que *ainda não tenham idioma*, a necessidade do velamento pela imagem leva Manoel de Barros a dar mais um passo: fazer um ofício imagístico a partir do silêncio. O poeta não tece uma linguagem sobre o silêncio; ele permite que este se apresente em suas linhas, criando imagens possíveis apenas dentro do universo lingüístico.

Se a realidade, tal qual a percebemos na imediaticidade de nosso cotidiano, é sempre o que aparece no reino das coisas dadas com as quais lidamos, o poético caminha para a destruição desta maneira de experienciar a vida. A arte não se subjugua a nada de exterior a ela, a nenhuma das coisas que se encontram estabelecidas à nossa frente. O poético é o caminho, por excelência, que permite a desobjetificação provocada pela primeira consequência da criação tal qual a exercida pela autodidática do poeta: *preciso de atrapalhar as significâncias*⁵⁹. É o solo do pensamento, dando o que pensar: na fala, aparece aquilo que escapa a todo poder de falar, o próprio silêncio; na fala, aparece aquilo que escapa a todo poder de ser, o próprio não-ser de todas as coisas, que propiciará a segunda consequência da tarefa poética: a criação das *coisas que não existem*⁶⁰.

Voltando a uma terminologia já utilizada, a arte, pelo menos em seu encontro com o pensamento, é o lugar em que o mundo se mostra em sua origem, no instante pleno de seu movimento incessante de criação. Não se faz apenas uma recriação das coisas dadas, provocando nelas possíveis transformações, pequenos enxertos ou verrugas nas costas do mundo, mas uma criação dos elementos primeiros da *natureza*. Se a arte imita a *natureza* é porque ambas estão na dinâmica de criação das singularidades que, partindo da obscuridade, acontecem no mundo. Pois o mesmo é *natureza* e arte, tal qual entende nosso poeta, desguarnecendo a fronteira entre poesia e pensamento.

Poético passa a ser criar, do *nada-originário*, através de imagens, o que não existia antes nem poderá existir (fora das palavras) depois, e que, assim, mantém a potência obscura inerente a tudo o que existe. O que se estabelece é um desdobramento de universos que se descortinam nas construções que apenas as palavras tornam possíveis.

Se o *Ser-nada* é o ponto de onde parte seu trabalho, a linguagem é sua desveladora:

Notei que descobrir novos lados de uma palavra
era o mesmo que descobrir novos lados do Ser⁶¹.

A gente é cria de frases⁶².

Em Manoel de Barros, a utilização da imagem submete-se a um esforço para deixar transparecer o silêncio em linguagem. Assim, ele poeta:

A quinze metros do arco-íris o sol é cheiroso⁶.

Esta frase não faz sentido algum, ou melhor, destruindo a lógica do mundo aparente à nossa frente, cria um sentido capaz de, *descobrimo novos lados do Ser*, intensificar a radicalidade da poética brasileira e mundial neste começo de século em que vivemos.

NOTAS

¹ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.260.

² Id. Ibid. p.318.

³ Ibid. p.327.

⁴ Ibid. p.211.

⁵ Ibid. p.298.

⁶ Fernando Pessoa, num apontamento publicado postumamente como Nota Preliminar ao livro *Mensagem*, coloca a *simpatia* como uma das cinco qualidades ou condições para o *entendimento dos símbolos e dos rituais (simbólicos)*: *A primeira é a simpatia; não direi a primeira em tempo, mas a primeira conforme vou citando, e cito por graus de simplicidade. Tem o intérprete que sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar. A atitude cauta, a irônica, a deslocada - todas elas privam o intérprete da primeira condição para poder interpretar. (In: Fernando Pessoa; Obra poética. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p.3)*

⁷ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.117.

⁸ Id. Ibid. p. 171, 171, 253, 261, 324 e 324, respectivamente.

⁹ BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.35.

¹⁰ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p. 51 e 61, respectivamente.

¹¹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 15, 63 e 79, respectivamente.

¹² Id. Ibid. p.47.

¹³ ROSA, João Guimarães. *In:Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.123.

¹⁴ Id. Ibid.

¹⁵ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p.79.

¹⁶ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.171 e 325.

¹⁷ Id. Ibid. p.103.

¹⁸ Ibid. p.90.

¹⁹ Muitas vezes, o mar está ligado à dissolução do sujeito e à sua incorporação nas águas que o transformam em um ser aquoso: “Para ouvir o sussurro/ do mar/ o homem de lata/ se inscreve no mar/ (...)/ Caído na beira/ do mar/ é um tronco rugoso/ e cria limo/ na boca”. Manoel de Barros (Ibid. p.160 e 161).

²⁰ Ibid. p.94.

²¹ Acerca da compreensão da palavra grega *charis*, *graça*, Heidegger esclarece-a, dizendo-a ser “o processo de morar na proximidade da origem” (*Existence and Being*. Introduction and analysis by Werner Brock. Washington, D.C.:Gateway Editions, 1988. p.260-261). Em *Aletria e Hermenêutica*, Guimarães Rosa também valoriza a mesma palavra, dizendo que “nem será sem razão que a palavra *graça* guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo”. (Guimarães Rosa. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994. 2v. V.2. p.519).

²² BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.319.

²³ Id. Ibid. p.106.

²⁴ Ibid. p.318.

²⁵ Ibid. p.296.

²⁶ BARROS, Manoel de. *O murmúrio das palavras*. Entrevista a Eliane Lobato. Jornal *O Globo*, *Segundo Caderno*, p.1, em 7/11/1990.

²⁷ BARROS, Manoel de. *As coisas que não existem são mais bonitas*. Entrevista a Alberto Pucheu. *Cadernos culturais e pedagógicos*, do *Centro Educacional de Niterói*. v.3, n.1, Janeiro/Junho 1994. p.193-195.

- ²⁸ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.76.
- ²⁹ BARROS, Manoel de. *As coisas que não existem são mais bonitas*. Entrevista a Alberto Pucheu. *Cadernos culturais e pedagógicos*, do Centro Educacional de Niterói. v.3, n.1, Janeiro/Junho 1994. p.193-195.
- ³⁰ HERÁCLITO. *In:Os pensadores originários*. Trad. por Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991. p.61.
- ³¹ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.333 e 324, respectivamente.
- ³² ARISTÓTELES. *Rbétorique*. 1.407b. Trad. Charles-Émile Ruelle. Paris: Le Livre du Poche, 1991. p. 316.
- ³³ HEIDEGGER, M. *Heráclito*. Trad. por Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. p.103-109.
- ³⁴ HERÁCLITO. *In:Os pensadores originários*. Trad. por Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991. p.91.
- ³⁵ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.25.
- ³⁶ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 15.
- ³⁷ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 29, 43, 49, 57, 67 e 69, respectivamente.
- ³⁸ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.314-315.
- ³⁹ Id. *Ibid*. p.341.
- ⁴⁰ BARROS, Manoel de. *As coisas que não existem são mais bonitas*. Entrevista a Alberto Pucheu. *Cadernos culturais e pedagógicos*, do Centro Educacional de Niterói. v.3, n.1, Janeiro/Junho 1994. p.193-195.
- ⁴¹ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.65.
- ⁴² BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.296.
- ⁴³ Id. *Ibid*. p.278.
- ⁴⁴ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.63.
- ⁴⁵ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.283.

- ⁴⁶ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.63.
- ⁴⁷ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.237.
- ⁴⁸ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.103.
- ⁴⁹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 7.
- ⁵⁰ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.245.
- ⁵¹ Id. Ibid. p.283.
- ⁵² BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.7.
- ⁵³ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.240.
- ⁵⁴ Id. Ibid. p.214.
- ⁵⁵ BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.48.
- ⁵⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.36.
- ⁵⁷ BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.203.
- ⁵⁸ BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993. p.13.
- ⁵⁹ BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p.43.
- ⁶⁰ BARROS, Manoel de. *As coisas que não existem são mais bonitas*. Entrevista a Alberto Puche. *Cadernos culturais e pedagógicos*, do Centro Educacional de Niterói. v.3, n.1, Janeiro/Junho 1994. p.193-195.
- ⁶¹ BARROS, Manoel de. *Concerto a céu aberto para solos de ave*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.28.
- ⁶² BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990. p.211.
- ⁶³ Id. Ibid. p.290.

A literatura
e seus entornos interventivos

O BRILHO DOS DESTROÇOS DE UM NAUFRÁGIO ESQUECIDOS DO MAR (GIORGIO AGAMBEN E MACHADO DE ASSIS: DA LINGUAGEM DA EXPERIÊNCIA À EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM) - Publicado na revista *Outra Travessia*, da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 5, p. 65-81, 2005, ISSN/ISBN: 18075002, e a primeira parte dele, sob o título *Giorgio Agamben: da linguagem da experiência à experiência da linguagem*, no livro *Leituras do Mundo*, organizado por Acylene Maria Cabral Ferreira, Quarteto Editora, 2006, v. 1, p. 35-54, ISBN: 8587243594.

A POESIA E SEUS ENTORNOS INTERVENTIVOS (UMA TETRALOGIA PARA O ÍON, DE PLATÃO) -Publicado com os títulos *Dois movimentos para o Íon, de Platão*, revista *Comum*, da Facha, v. 10, número 23, p. 27-62, 2004, ISSN: 0101305X, e *Mais Dois Movimentos para O Íon, de Platão*, revista *Comum*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 23, p. 25-57, 2005, ISSN: 0101305X. Um dos ensaios que compõem a tetralogia foi publicado sob o título *Platão e as Questões da Arte: A Poesia e seus entornos Interventivos* no livro *A Arte em Questão: As Questões da Arte*, organizado por Manuel Antonio de Castro, Ed. 7 Letras, 2005, v. 1, p. 85-106, ISBN: 857577-250.

QUALQUER DIA, UM CENTAURO (EM TORNO DE *UM LIVRO IMPOSSÍVEL* DE F. NIETZSCHE) - Publicado na Alceu (Revista de Comunicação, Cultura e Política), da PUC-RJ, v. 4, n. 8, p. 115-127, 2004. ISSN/ISBN: 1518728, e no livro *O labirinto finissecular e as idéias do esteta (ensaios críticos)*, organizado por Luis Edmundo Bouças Coutinho, Ed. 7 Letras/UFRJ, 2004, p. 118-134, ISBN: 8515771566.

O brilho dos destroços de um naufrágio esquecidos do mar (Giorgio Agamben e Machado de Assis: da linguagem da experiência à experiência da linguagem)

Sonhar, com amigos escritores, uma revista não torna ninguém um editor consumado. Para que isto ocorra, é preciso uma ou mais publicações que busquem intervir no presente. O mesmo sonho não transforma, tampouco, alguém em um escritor efetivo. Nem mesmo quando, entre os sonhadores, estão Giorgio Agamben e Ítalo Calvino, que, conjuntamente, sonharam uma revista sem jamais publicá-la. Uma das características de quem escreve é, entretanto, escrever sem ter porquê, escrever apesar de todos os apesares. Quando, apesar de a edição de uma revista ter fracassado, quando, apesar dela jamais ter vindo a público, quando, apesar dela ter perdido seu desejo material de futuro, se escreve um programa, póstumo, para ela, apresenta-se, então, em sua plena forma, o escritor obsessivo: ocupado não mais com a revista em seu futuro, morto, mas com a escrita vital de seu programa, agora fictício, que voa sem um solo prévio a lhe dar consistência.

Neste caso, ao invés de uma inconsistência, o que se tem é uma nova consistência que deixa de vir de uma falta (a da revista), para se estabelecer naquilo que, excessivo, a partir do sonho, desde si próprio, vem à tona. Nasce, assim, um segundo sonho – cujo realce não se dá em algo alheio a si –, que se impõe por sobre o primeiro, apagando-o, tomando o seu lugar, colocando futuros abertos onde já não eram vislumbrados. O passado da revista se transforma numa virtualidade abissal a instigar o porvir do pensamento. A escrita é um resto de um irrealizado que a atíça, a legibilidade de um ilegível que a impele, a possibilidade de um impossível que a incita, o articulado de uma desarticulação pressuposta, o liame de uma desconexão, um rosto visível do vento na superfície da água. Ao mesmo tempo, poderia dizer que, desde sempre, o que houve, de fato, ainda que previamente imperfeita, foi a escrita, que o sonho, desde o princípio, já era sonho de escrita, que o sonho já era, ele mesmo, escrita, e que, naquele momento, iniciava-se um programa de uma revista que – ela sim, se realizada –, viria a ser um resto de tal sonho escritural.

De qualquer modo, de um jeito ou de outro, *toda obra escrita pode ser considerada como o prólogo (ou melhor, como a cera perdida) de uma obra jamais escrita, que permanece necessariamente como tal, pois, relativamente a ela, as obras sucessivas (por sua vez prelúdios ou decalques de outras obras ausentes) não representam mais do que estilbas ou máscaras mortuárias*¹. Na tensão inerente entre a obra escrita e a jamais escrita, aquela se manifesta como uma prega perceptível do inestético desta última, como uma experiência dos limites tangíveis da linguagem, a linguagem experimentada na instauração perplexa do dizível em sua matéria robusta tendo o não-dito por borda ameaçadoramente constitutiva. Borda esta oferecida, para nós, na própria escrita e que, de sua ameaça, faz com que a obra, no vazio sobre o qual, colocando-se, ela mesma se constrói, se imponha como força erguida sem nenhum fundamento exterior a ela. A experiência da linguagem, que a escrita alavanca, é um modo privilegiado de nos equilibrarmos no fio do pensamento que nos sustém.

Nesta zona limítrofe do pensamento, estamos sustentados, suspensos pela linguagem: é na experiência da linguagem, apreendida pela da escrita intensificadora, que a força recai. Não à toa, a obra não escrita, que alimentou as outras enquanto prólogos rabiscados, intitular-se-ia, segundo uma nota, *A voz humana* ou, então, *Ética ou da voz*. Num de seus rascunhos preparatórios, é dito:

Existe uma voz humana, uma voz que seja voz do homem como o fretenir é a voz da cigarra ou o zurro é a voz do jumento? E, caso exista, é esta voz a linguagem? Qual a relação entre voz e linguagem, entre *phoné* e *logos*? E se algo como uma voz humana não existe, em que sentido o homem pode ainda ser definido como o vivente que possui linguagem? Tais questões, que aqui formulamos, delimitam uma interrogação filosófica. Segundo uma antiga tradição, o problema da voz e de sua articulação era, na realidade, um problema filosófico por excelência. *De vocis memo magis quam philosophi tractant*, lê-se em Sêrvio, e, para os Estóicos, que deram o impulso decisivo à reflexão ocidental sobre a linguagem, a voz era a *arché* da dialética. Entretanto, a filosofia quase nunca colocou tematicamente o problema da voz...²

Colocar o problema da voz, estabelecendo a diferença entre ela e a linguagem como determinação da possibilidade ética, era o projeto da experiência transcendental, diferenciadora do ser humano, da obra não escrita. Se tal inescrito estimulou muito do que Agamben escreveu, um pequeno texto, chamado *La Fine del Pensiero*³, é uma porção incontornável de sua realização. Com forte condensação, a um só tempo conceitual, musical e imagética, que

o faz ser, parece-me, um dos escritos mais instigantes das últimas décadas, ele instaura uma zona perfeita de indiscernibilidade entre filosofia e literatura. Veja-se seu incrível começo:

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.⁴

Entrar no bosque (ou no mundo) significa adentrar a matéria lenhosa em que voz e linguagem, em que voz e pensamento, aparentemente embrenhados, ganham distinções, mantendo-nos livres das representações estabelecidas. Significa, portanto, entrar no que está dado nos dizeres pré-determinados para, sabendo sair daí, aprofundando a diferença entre animal e homem, introduzir-se, de fato, no hiato tensivo entre voz e linguagem. Afastando-se da voz (da voz animal), a linguagem é o que experimentamos enquanto potência e ato na presentificação do pensamento, isto que nos priva de um som imediata e exclusivamente corporal. No momento em que pensamos, ainda percebemos o burburinho da voz em retirada, que, com seus vestígios se movendo por algum lugar de nosso corpo, impõe-nos o incômodo, a coceira de sermos híbridos.

Mas, enquanto a linguagem humana tem, inegavelmente, algo de genético ou biológico, algo entranhado no corpo, sem sombra de dúvidas, ela porta, sobretudo, uma força exosomática. Se a voz animal se sustenta na interioridade do corpo sensível que a emite e determina, o corpo humano mostra sua insustentabilidade na exterioridade da linguagem indeterminada. Nela, pensando, ele se acha perdido, suspenso num fora de si que o pensa. Aquiescendo por necessidade à imposição desta fenda – projétil lançado para fora do lugar onde se encontra em direção a um total desconhecido –, pensar é estar atormentado, é estar, a um só tempo, dentro e, principalmente, fora, aparentemente num encontro consigo e, certamente, numa perdição violenta que obriga qualquer um e todos a, suspensos, pensar. Se o animal não pensa, é por não poder viver na rachadura, por ser, exclusivamente, íntimo de si, por receber sua determinação da prescrição biológica, por ser adeso à interioridade indivisa de seu corpo que, sustentando-o, se explicita na pura voz que, sem linguagem nem pensamento, diretamente emite.

Algumas vezes, como no caso das abelhas, a voz animal se confunde de tal modo com seu corpo que, no lugar de emissão vocal, a expressão comunicativa se dá pela exclusividade

somática da dança sem som. Por essa redução exemplar da voz ao corpo, o caso da abelha se torna paradigmático do que é a voz – voz é a manifestação expressiva de uma redutibilidade ao corpo em seus aspectos exclusivamente endógenos. Apesar de a abelha, com sua complexidade, estar num lugar especial entre os animais, com seus indivíduos podendo comunicar, informar ou transmitir, aos outros membros de sua comunidade, a mensagem de seus achados alimentares, indicando com precisão as direções e distâncias a que se encontram, não se pode dizer que elas possuem uma linguagem, como a humana, ainda que em estado minimamente desenvolvido. Dentre as muitas diferenças que, em seu *Comunicação Animal e Linguagem Humana*⁵, Benveniste traça entre o modo de comunicação das abelhas, denominado de um código de sinais, e a linguagem humana, uma se sobressai: *na linguagem humana, o símbolo em geral não configura os dados das experiências, no sentido de que não há relação necessária entre a referência objetiva e a forma lingüística*⁶. Poderia ser acrescentado que a linguagem humana não decalca nenhum referente no qual ela se ancoraria, seja ele objetivo ou subjetivo, mas instaura, nela mesma, auto-referencialmente, no pipocar de sua robusteza, estas e outras movências nas quais o homem se mantém suspenso, sem chão.

Sendo a expressão exata do indivíduo ou da espécie que a lança de si, a voz, não podendo se movimentar em direção a um fora qualquer, não trazendo em si a possibilidade de nenhum outro, é sempre endógena, idêntica a si mesma. E, se nós pensamos, é nosso corpo que se transforma num recôndito que, de tão remoto, nos torna seres completamente insustentáveis, os únicos, entre todos, afônicos, cuja linguagem é um contínuo transbordar-se que a leva – e nós com ela – a um fora de si que a faz, a todo instante, expandir-se. Sem bússolas nem guias, rachados no abismo de nós mesmos, somos, tanto em nossa suposta clareza quanto em nosso escuro, sem fundo. Se, como animais, ainda que em constante fuga que só nos permite perceber suas pegadas, há algo de endógeno em nós, há, sobretudo, como uma outra série principal que nos compõe, a força primeira de um exógeno, fazendo com que estejamos sempre com tudo por se fazer. Contrabalançando o fechado do animal, o homem é o lugar da linguagem que instaura e faz ressoar a coexistência cindida, irremediável, entre o rastro do endógeno e a imposição do exógeno, a bidimensionalidade dos vestígios do fechado perdido e da compulsoriedade dada do aberto, tendo por tarefa singular a apropriação desta fratura exposta pela própria linguagem.

Pensar, diz Agamben, *é a pendência da voz na linguagem*⁷, sendo que, no primeiro substantivo desta citação, tem de ser recuperado tanto o seu significado de conflito ou de disputa quanto o de simpatia e inclinação. A voz se inclina para a linguagem, encontrando,

na disputa com ela, apenas o abismo do rompimento insuperável, o rasgo desta disjunção. Percorrer, sem freio nem bridão, um caminho no dorso das palavras é perceber, a cada pensamento, a voz – nossa voz animal – fugindo... fugindo na absoluta recusa do pensamento. Acreditar que um dia a voz há de encontrar a linguagem pode ser, às vezes, a esperança do pensamento, cuja ética, entretanto, se manifesta no modo de lidar com o problema da pendência da voz na linguagem. A ética é o jeito filosófico que temos, a mostrar, na fuga da voz, como habitamos a linguagem que através de nós se constrói, como a experienciamos, como falamos, enfim, como, rachados, somos constituídos por um modo diferenciado, promovendo-o, buscando intensificá-lo. Se é na fenda tensiva e intransponível entre voz e linguagem, se é bem no meio deste intervalo, que se dá o pensamento e, conseqüentemente, a ética, pensar é mergulhar numa impossibilidade de onde estamos sempre partindo, é nos apropriarmos de um impossível que nos constitui, é aceitar o fato de que, decididamente, a sutura não é uma experiência que nos cabe fazer. Em nós, a aprendizagem da ética se confunde com a aprendizagem esgarçada do próprio falar.

Habitar a linguagem em seus limites é fazer a experiência do que, nela, além de um indizível e aquém de um suposto dizível para além dos nomes, é sua matéria, desassentada num vazio que os poetas e os filósofos teimam em fazer aparecer. Dizer, portanto, os nomes, na caravana da sintaxe que cruza a solidão desértica do mundo com a vã esperança de lhe dar um sentido. Ou, sobretudo, dizer sem a esperança de dar um sentido último ao mundo, dizer, desesperada e inesperadamente, o vazio robusto da matéria da linguagem. Aqui, a poesia, a filosofia e suas fronteiras desguarnecidas se realizam quando elas não têm mais nada a contar, senão a força do narrar – a pura potência da linguagem a cada vez presentificada. Seja estilha ou máscara, autopropulsionadora, a experiência da linguagem instaura o pensamento no vigor impositivo de sua *ilalência*⁸, no qual, submetido, o homem habita.

Assumindo a responsabilidade de sua autoridade necessária – assumindo a responsabilidade da autoridade necessária de toda e qualquer fala –, o programa existente da revista inexistida lança adiante a necessidade de se dar conta da existência da linguagem com seu peso distintivo nela mesma, que rasura o referente que, supostamente, está sendo dito. Este processo de supressão dos entes empíricos pelos nomes articulados, que faz com que a realidade em si mesma e para si mesma seja muda, Agamben chama de linguagem. O anacronismo sobre o qual se poderia inferir seria o de falar, como quase sempre no cotidiano, em proveito das coisas, esquecendo-se que a diferença da linguagem a partir, sobretudo, do século XIX, evocando o remoto insuperável de tudo o que existe e concernindo apenas a si própria, é ser distal, sem poder se referir a qualquer centro fora dela mesma. Não se

caracterizando por nenhum tipo de conversibilidade, a palavra não traz em si a possibilidade de ser um substituto – redundante – para qualquer coisa, mas é, sempre, uma antecessora, uma precedente, um suplemento, um excesso, um a+. O mistério não é um exterior que, quando quer, adentra a linguagem, mas o próprio fato de existir linguagem enquanto um fora, um fora do corpo. A exclamação com a potência da linguagem, o espanto com o fato de sua existência suspensiva, Agamben denomina: *filologia*.

Ao longo de nossa história habitualmente ocupada com o vínculo entre verdade e sua transmissão na linguagem enquanto saber, *à filologia foi sempre confiada a tarefa de garantir a genuinidade e a continuidade da tradição cultural*⁹. Desde o princípio, sua função se estabeleceu predominantemente no camuflar da distância insuperável entre a coisa e o que dela se diz. Tal dissimulação é condição básica para o mito, que, sem ela, sem a experiência de que, de fato, ele é presença natural, sem a vivência de uma apropriação completa do mito pela natureza, já não seria o que é. No ponto máximo da vitória mítica, seja nos ditirambos, na épica, na lírica ou na tragédia, estes poemas, para os quais não há intervalo disjuntivo entre o que é e o que, do ser, se diz, determinam diretamente a própria natureza. Nestes casos, a poesia é, imediatamente, natureza, ela é a Voz da natureza em sua totalidade – esta poesia é a pura Voz da natureza que traz consigo, mais do que apenas um silêncio sem palavras e menos do que simplesmente um sentido qualquer, um ainda não-sentido, um ritmo, uma harmonia, um murmúrio, um sussurro, um rumor, um grunhido, um sopro, um estrondo, um estrépito, como indicação radical prévia da existência da futura estância da linguagem. Ao invés de adentrar apenas a inteligência, esta Voz poética adentra mesmo o corpo, através dos olhos, dos ouvidos, dos poros, misturando-se ao sangue e às vísceras – ela é a Voz unânime por excelência.

Nos poemas ditirâmbicos gregos, porta-vozes do todo da natureza em sua abundância através de seus cantos sibilantes primaveris, estimulados pelos uivos das ninfas e pelo clamar musical, Dionísio é chamado de *Bromios*, o Barulhento, o Estrondoso, o Estrepitoso, ou de *Eriboas*, o Grande Gritador. Gritar, fazer barulho: uma Voz primeira da natureza, das poucas, talvez, capazes de, de alguma maneira, dar conta de sua totalidade, manifestando-a a cada momento. Por serem impressionantes, vale citar os dois únicos ditirambos, de Píndaro, que chegaram, completos, até nós¹⁰. Escrito para as Grandes Dionísias de Atenas, o primeiro foi executado na Grande Praça da Ágora, perto do altar dos 12 deuses:

Tournez les yeux vers le chœur, Olympiens,
et envoyez-lui votre grâce insigne, dieux

qui, avec la foule qui se presse autour de l'autel, nombril de la ville,
dans la sainte Athènes,
pantez, parmi les chefs-d'oeuvre, cette place fameuse,
hour qu'il y cueille les couronnes de violettes
des chants printaniers.
Après Zeus, avec la parure
de me chants, voyez como je me dirige ensuite
vers le dieu qui nous donne le lierre,
vers le Bruyant, vers le Grand Crieur
comme nous l'appelons, nous mortels.
C'est la postérité de pères sublimes
et des femmes cadméennes que je suis venu chanter,
fidèle au souvenir d'un Clair oracle [? Texte et sens douteux]
lorsque, au moment où les Hôrai
aux voiles de pourpre ouvre leur chambre,
la végétation qui distille le néctar amène le printemps parfumé,
Alors c'est la profusion, alors sur la terre divine
ce sont les belles touffes de violettes et les roses se mêlent aux chevelures
et s'élèvent les voix des cantiques parmi les sons de la flûte
et se dirigent, vers Sémélé couronnée du diadème, les choeurs.

E o segundo foi escrito para Tebas:

Jadis se traînait, como um long câble, le chant des dithyrambes
et ce maudit s sortait
de la bouche des gens.
Mais voici qu'aujourd'hui s'ouvrent des portes
nouvelles pour les rondes sacrées... sachant
quelle liturgie (teletê) du Bruyant,
près du sceptre de Zeus, les Ouranides,
célèbrent dans leur château. Au côté de l'Auguste
et Grande Mère préludent les disques des cymbales
et crépitent les castagnettes et la torche ardente
sous la blonde résine.

Et s'émeuvent les rauques hurlements des Naiades
et les cris de délire et l'alléluia avec le rejet
qui désarticule la nuque.
Et entrent en mouvement le foudre tout-puissant
qui crache le feu et la lance d'Enyalios
et la vaillante égide de Pallas
bruissante des clameurs de dix mille serpents.
Agile voici qu'accourt Artémis la solitaire
qui, dans l'orgie bachique, attelle
la race des lions [sauvages pour le Bruyant].
Car il se plaît à voir danser même les troupes
de fauves. Moi, c'est em qualité
de héraut, élu pour faire entendre des vers savants,
que la Muse m'a suscité pour prier
pour la prospérité de la Hellade amie des beaux choeurs et pour Thèbes aux lourds
chariots.
C'est ici que jadis Cadmos dans sa haute sagesse
obtient por épouse, dit l'histoire, l'illustre Harmonia.
Elle écoute la voix de Zeus
Et enfanta une illustre postérité.

Ao mesmo tempo em que não se contentaria com um som qualquer, como, por exemplo, o de uma árvore caindo (pura ausência de sentido), nem com certos tipos de sentido, como, por exemplo, o de uma redação de jornal (necessidade de representação demasiada do sentido) ou de uma reunião institucional (autoridade excessiva do sentido), a poesia mítica demarca uma Voz originária anterior a toda e qualquer significação e posterior à sua completa ausência, ou seja, num rumor, ela delimita a eclosão mesma do processo significativo. A Voz é a confirmação da potência que, animando-a, a possibilita. No desejo de significação, articulada por um processo diferencial específico, ela já não é voz animal e, como Voz do todo da natureza, como seu grito, gargalhada ou hálito delicado, é anterior à linguagem: não sendo voz animal nem linguagem, nessa dupla negação, a Voz mítica da poesia é uma Voz Diferencial, uma Outra Voz, uma Voz Natural, uma Voz com maiúscula ou uma protolinguagem logogênica que demarca a passagem possível tanto, por um lado, para o mais absoluto selvagem quanto, por outro, ao urbano mais cosmopolita.

Nesta porosidade, a articulação permissiva da passagem estonteante que desliza entre o selvagem e o urbano, entre a natureza e a cidade, entre o agreste e o cultivado, entre o cataclismo e o terrorismo, entre a *physis* e o *logos*, é a mesma aquiescente da membrana interruptiva, epidérmica, da indiscernibilidade de tais termos.

Neste entre um e outro, neste limite permeável que os une e separa, a poesia instaura a possibilidade da ética humana. Eis o motivo de, através dos tempos, invariavelmente, ela resguardar uma estranheza absoluta de toda intimidade, fazendo com que diga respeito a qualquer tipo de vida humana: a poesia é o lugar de nascimento e renascimento inevitável e constante da fala humana a partir da abertura concedente de sua eclosão, que ela mesma, enquanto poema, faz perceber, dá a pensar. Giorgio Agamben afirma que, nos trovadores, por exemplo, *trovar torna-se, assim, fazer a experiência da razão, do acontecimento da linguagem, como de um inalcançável, de um puro nada* (dreyt nien) [...] e os poetas, que se lançam a este desafio, experimentam o acontecimento da linguagem como uma convocação a falar a partir do nada e a responder ao nada¹¹.

Pela expressão imediata da totalidade da natureza em sua Voz, aqueles que lidam com a poesia (sejam poetas, rapsodos, atores, espectadores, leitores...), desde o começo e quase sempre, estiveram vinculados ao entusiasmo, à inspiração, às musas, a Apolo, a Dionísio, que parecem ser os vários modos gregos da pressão decisiva para o salto dado, no homem, para que, ainda que provisoriamente, ele tenha a experiência de uma Voz no misterioso desejo de dizer da natureza em sua totalidade que o atravessa. Porque esta Voz não pode ser jamais uma pura voz animal, ainda é comum escutarmos belas frases que dizem ser o poeta o coração do mundo e a poesia, o arpejo da natureza. A Voz poética é o cataclismo da natureza em sua totalidade, uma tsunami, um maremoto, um vulcão, um terremoto... Se o animal tem sua voz ancorada em seu próprio corpo, em sua própria genética, a Voz mítica da poesia em sua origem não é a de nenhuma individualidade específica, mas a da própria natureza como um todo que, por isso mesmo, esfaceladas as individualidades, como *um fundamento ontológico negativo*¹², exige do homem o entusiasmo articulador da voz e da linguagem na protolinguagem logogênica que abre a possibilidade do sentido. A força mítica da poesia – Voz original da natureza primeira –, é a da evidência permanente desta abertura que o poema, ponto de ebulição da natureza, instaura.

Schiller nos diz que, na arte *ingênua, a descoberta de que se trata de imitação aniquilária totalmente o sentimento de que se fala aqui*¹³; em sua esteira, pensando a poesia homérica como o *artístico mundo intermédio dos olímpicos* que se sobrepõe ao chamado mundo empírico, confundindo-se a ele e o transformando, Nietzsche dá à arte

determinações como a de *filtro mágico, espelho transfigurador*¹⁴ etc. Se esta experiência da abertura poemática, predominante no mundo grego, é poética por excelência, ela também gera o pensamento pré-socrático e os novos nascimentos da tradição na poesia vertiginosamente filosófica de Platão. Apesar de longa, por ser, na obra do filósofo italiano, retornante, é preciso reler a passagem abaixo, deixando-a reabrir caminhos desde sempre abertos na tradição do pensamento ocidental:

A “oposição” sempre ocorrida entre poesia e filosofia é, então, muito mais do que uma simples rivalidade: todas as duas procuram apreender este lugar originário inacessível da fala, em relação ao qual, para o homem falante, decorre seu próprio fundamento e sua própria salvação. Todas as duas, entretanto, fiéis à sua própria inspiração “musical”, *mostram*, ao fim, este lugar como *inalcançável*. A filosofia, que nasce precisamente como tentativa de liberar a poesia de sua “inspiração”, chega, ao fim, a apreender a própria Musa, fazendo dela sua própria motivação como “espírito”; mas este espírito (*Geist*) é, precisamente, o negativo (*das Negative*) e a “voz mais bela” (*kallisten phonen, Fedro 259d*), que, segundo Platão, é a da Musa dos filósofos, uma voz silenciosa. (Por isso, sem dúvida, nem a poesia nem a filosofia, nem o *verso* nem a *prosa* poderão jamais realizar sozinhos seu empreendimento milenar. Apenas uma fala em que, em algum momento, a pura prosa da filosofia interviesse para quebrar o verso da fala poética, e em que o verso do poema sobreviesse para dobrar a prosa da filosofia, seria a verdadeira fala humana).¹⁵

A partir da perspectiva comum entre filosofia (amiga da Voz da totalidade da natureza) e poesia (Voz da totalidade da natureza), em que ambas procuram apreender o originário inacessível da fala, para dizer a prática filosófica e poética da modernidade, Agamben assinala uma *morte definitiva da Voz*¹⁶, que altera a vida do homem lhe emprestando uma característica dos novos tempos. Agora, o que nos concerne é uma linguagem sem Voz, desnaturada, através da qual a totalidade da natureza já não se manifesta. No lugar do cataclismo da natureza em sua totalidade, nasce uma linguagem-bomba... Explodindo as imagens naturais totalizantes, ao mostrar que elas nada mais eram do que criações da força virótica da própria linguagem, a linguagem é terrorista. Se, em nossa pobreza adquirida, perdemos a natureza, nossa riqueza passa a consistir numa autocolocação poética que responde ao chamado da linguagem, tornada o próprio acontecimento a partir do qual algo se inicia. No privilégio desta linguagem sem Voz, não se trata, obviamente, de uma negação, de uma renúncia, seja do mundo ou da vida pessoal de quem fala ou escreve. Na poesia e na filosofia,

nada é recusado. Trata-se antes de saber que nelas, modernamente, seja mundo ou vida biográfica, tudo está suspenso, pendente, indecيدido, na linguagem. É na autoficção e na alter-ficção da linguagem, em sua omni-ficção, que, impulsionado por ela, como barco em alto-mar ou partida decisiva em final de campeonato, tudo está sendo jogado. O jogar ao qual nos lançamos é o das potências languageiras, que, suspendendo tudo e fazendo de todos nós seres insustentáveis, nos obrigam a pensar.

Para dizer esta linguagem sem Voz, Agamben retoma a palavra filologia em um novo sentido, chamando-a de *mitologia crítica*¹⁷ e propondo para ela uma nova tipologia, contemporânea, que faz a experiência maior do pensamento desde o abismo com a inconciliabilidade das margens ou desde o divórcio sem acordos entre verdade e transmissibilidade. Com uma espécie de imperativo da opacidade, esta nova filologia enla-meia a transparência do mundo e de tudo que o concerne. Arruinando a antiga unidade entre mundo e linguagem, característica da Voz poética da natureza em sua totalidade, instaurando uma duplicidade original intranspassavelmente fendida, ela é o lugar de tal cisão, a desvinculação da palavra em relação às coisas, às ações e a toda subjetividade. Nesta recíproca incompatibilidade, os possíveis entre a linguagem e o seu exterior não são os encontros, mas os encontrões, estabelecadores de jogos de força caracterizados pelo desajustamento. Aqui, nenhuma referência se manifesta: esta linguagem sem Voz revela toda a inconveniência de uma decepção com o que lhe é exterior e, em contrapartida, um sucesso abrupto a partir de sua própria inerência – simultaneamente, ruína e construção, esquecimento e invenção, perda e fatalidade.

No lugar de um plano epistemológico, esta mútua liberdade da descontinuidade entre as palavras e as coisas, não permitindo a feitura da representação, estabelece entre elas um plano de disjunção interventiva no qual a linguagem é simultaneamente intransitiva (não transmite um fora dela) e transitiva (afeta ou violenta tudo que lhe é exterior). Esta dupla faceta da linguagem impede de se pleitear uma linguagem pela linguagem nos mesmos moldes em que se fala de uma arte pela arte. Além deste bifrontismo, há um outro que caracteriza a linguagem, que é, agora, toda ela, criadora. Ao invés de uma arte pela arte, a linguagem poética é sempre uma arte pela não-arte. É da linguagem tida como não-artística, estereotipada e cotidiana, das formulações esquecidas de que já são criações, das palavras simples e comuns, que parte todo poema, que, mesmo quando arranjado em seu modo especial ou diferenciado, resguarda o suposto não-poético das palavras como intrínseco de si, como inerente a si mesmo. Compreende-se habitualmente o contrário do poético como o prosaico, mas o contrário do poético é o próprio poético quando, previamente

estabelecido, mesmo cansado, quer se reproduzir. A arte traz, necessariamente, o não-artístico nela mesma, ou melhor, a arte, nela mesma, também é não-artística. Assumir tal corda de funâmbulo, explorando-a ao máximo, é tarefa dos grandes artistas.

Na impossibilidade de dizer o ser, na dispersão provocada pela respectiva clivagem, em seu puro acontecimento linguageiro, suplementar, assinalando o caminho que leva da tradicional salvação à moderna perdição do homem, a nova filologia ressalta o vácuo que separa a linguagem do ser e o fato dela se constituir como o agente de poderosos vírus letrais que, à força, se embatem com o que há de exclusivamente genético nos hospedeiros ou na coisa, sem que, com isto, o abismo entre a linguagem e o ser seja diminuído. Apalpando esta ferida para, esgarçando-a, fazê-la doer, esta nova filologia leva a poesia de a Voz da natureza à sua condição de linguagem, consciente da ruptura com o real, da rachadura com o ser, do fosso com a natureza em sua totalidade, da quebradura com uma verdade precedente... Mesmo que os esbarros sejam de mão dupla, com a linguagem afetando o que lhe é exterior e este impactando-a, há a forte presença do negativo a alimentar a afirmação de uma linguagem que deseja garantir justamente a força refratária, ajudando o suposto objeto – inapreensível – a escapar.

Um duplo movimento de exterioridade concerne à linguagem. Primeiramente, ela se lança para dizer um referente, mas este, sem acolhê-la, expele-a para uma ambiência que também é exterior a ele, para uma região do impróprio do referente, em que este, de fato, nunca é proferido. Essa segunda exterioridade da linguagem a obriga a retornar a si, descobrindo que seu impulso jamais foi em direção a um objeto qualquer, mas à superação de seus próprios limites lingüísticos, dos limites dos sentidos arraigados. A região do impróprio e a da linguagem, confundindo-se, se tornam uma e a mesma, ao mesmo tempo em que ela retoma o seu próprio. O duplo movimento de exterioridade da linguagem, que a lança em busca de seu fora, mantendo-o como espaço constantemente aberto e atrativo, a leva a ser uma experiência da linguagem em expansão, da que foi expropriada de nosso percurso histórico e que, agora, se torna, para nós, apropriável. Ao invés de uma ocupação com o ser isolado nele mesmo, o que se tem é o ser-dito, o ser, aqui, na linguagem, o ser exemplar, paradigmático ou ideal, que fundamenta a totalidade de suas possibilidades sem que essa totalidade possa ser representada por qualquer condição específica, ou, como diz o próprio Agamben:

Não é o ser-vermelho, mas o ser-dito-vermelho, não é o ser Jakob, mas o ser-dito-Jakob que define o exemplo. Daí, sua ambigüidade, quando se decide levá-lo verdadeiramente a

*sério. O ser-dito – a propriedade que funda todas as pertencas possíveis (ser-dito francês, cão, comunista) – é, de fato, igualmente isto que as pode recolocar radicalmente em questão.*¹⁸

Enquanto intensidade, o ser recai, agora, na própria linguagem em sua ambiência dizível, escritural, audível. Diz-se o ser, mas o ser é o dito que esbarra no que, ainda que afetado, não o absorve enquanto si mesmo. Gerando uma completa metamorfose na antiga topologia, nasce uma logotopia: é o lugar da linguagem que delimita e abre todo e qualquer lugar. Numa nova funcionalidade e arrumação poéticas entre os órgãos corporais, a boca e o ouvido se intrometem entre o olhar e as coisas, enquanto o ver já é mediado pelas palavras: vê-se, mas, primeiramente, uma miração dada pela antecipação poética; vê-se, mas, primeiramente, arranjos alucinógenos de frases que flutuam por sobre e por entre as coisas, por sobre e por entre os sujeitos e objetos, por sobre e por entre as ações, bombardeando-os. Afastando-se completamente do estado das coisas, a filologia, a filosofia, a poesia e suas múltiplas intercessões se tornam o próprio ato de criação da linguagem, na linguagem, repetindo, nela, a cada vez, o seu vigor. Pois é na linguagem que sempre pode ocorrer novas potencialidades. No lugar de desvelar ou representar a natureza, aquelas manifestações privilegiadas da linguagem servem às suas próprias necessidades de devir, que as impedem de se estancar.

Nem conceito estático nem imagem paralisada nem metáfora imóvel: em seus fluxos incessantes de novos arranjos, a linguagem se exhibe como pura criação – fluidismo. Determinando a importância maior do processo artístico sobre seu fim, ou da finalidade moribunda transformada em processo descolado, a obra filológica passa a ganhar sua importância da alavanca em que se transforma para outras obras, deixando claro que o que lhe interessa é o movimento ininterrupto da criação, já que, agora, recaindo o ser na própria linguagem, tudo é criação. Deste deslocamento da obra, considerada enquanto um monólito fundamental, para o que, na obra, é potência criadora que se presentifica a cada vez e quer se disseminar, tem-se a exigência da linguagem como criação, a partir da qual tudo o que lhe está supostamente próximo ou distante, sendo expelido, estremece, retornando para uma zona insondável, cuja inabordabilidade realça a efetivação da linguagem. No meio da confusão imperscrutável, no entrevero silencioso, porém eferescente, de tudo o que existe, no reino do entre, emerge a linguagem como o dispositivo transcendental, arejador.

Habitar, portanto, a linguagem, sentir-se, nela, pendido, em flutuação, obrigado às suas imposições... Como dizia Novalis, ser *um arrebatado da linguagem*¹⁹ é a vocação primeira do escritor, que, assumindo a força que a linguagem lhe oferta no obrar, aquiesce

a ela, dela, apropriando-se e participando interessadamente. A linguagem passa a ser o filosofema privilegiado de certa modernidade: um problema aberto que, incansavelmente, desde dentro e a partir dela mesma, nos instiga, vetando-nos qualquer repouso. Ela é a ação de uma infixidez que não nos permite nenhuma preguiça de pensamento, nenhuma lassidão de escrita, nenhum acatamento definitivo de um esgotamento vital. Consistindo, antes de tudo, em linguagem, o homem tem, nela, seu excesso, sua exceção, sua excepcionalidade característica. Em nossos tempos, o homem é o transbordamento da linguagem que se impõe por ela mesma enquanto linguagem, diferenciando-se da Voz da natureza que o atravessava. Agora, o que o atravessa é uma linguagem desancorada, desnaturada – uma linguagem abissal, sem qualquer fundamento fora dela mesma: uma linguagem louca, com línguas que se encontram com outras línguas tão loucas quanto as primeiras, criando um emaranhado lingüístico cuja multiplicidade ensandecida migra de um pólo a outro afetando absolutamente tudo, ainda que nada de exterior a ela seja manifestado.

A linguagem nos faz realizar a potência de todas e quaisquer manifestações, inclusive, de todas e quaisquer línguas, que atualizam em si aquela potência, já sendo, elas mesmas (se é que são algo unificado), instabilidades flutuantemente criativas e seletivas de determinadas possibilidades. Toda língua é uma atualização em movimento a partir da potência da linguagem, e toda fala, um dialeto, um jargão, uma gíria, um calão, um patoá, uma geringonça, uma algaraviada, gerados pela potência da linguagem que se mantém, enquanto potência, em toda e qualquer língua, em toda e qualquer fala, ainda que irreduzível a elas. A potência da língua faz com que a língua suposta só fale através do ser-humano enquanto dialeto, jargão, gíria... enquanto uma língua, a cada vez dita, necessariamente menor, enquanto uma língua que, menor – calão, gíria ou patoá –, se desdobre em diferenças contínuas impostas pela potência da linguagem e, conseqüentemente, da própria língua. Em suas derivações menores, as línguas são intermediárias ou porta-vozes da potência da linguagem que, mesmo que por gagueiras, difemias, soluços, exclamações, risos ou gagues, fala através delas, atualizando-se, contraditoriamente, enquanto potência que é. Modos interjetivos por excelência, a literatura e a filosofia desguarnecem a fronteira entre potência e atualização, entre linguagem e línguas, entre línguas e patoás, entre patoás e linguagem.

O desdobramento político de se colocar uma poética da linguagem potencial como enfoque privilegiado do ser-humano leva a uma das prioridades do pensamento agambeniano: a de desarticular a noção central de nossa cultura política predominante que relaciona povo à língua como se fossem conceitos facilmente apreensíveis que praticamente

se explicitam um pelo outro. Com a potência linguageira como fundamento dinâmico que, avançando ao primeiro plano, produz todas as línguas em suas diferenças mantendo-se, ainda e a cada vez, nelas, é a idéia de povo que sai enfraquecida: tanto a noção de povo quanto aquela à qual ela era vinculada enquanto essência de sua realidade – a língua – passam a ganhar sua substância, ainda que completamente esvaziada, da identidade estatal que precisa de tal liame como suporte para sua própria existência, gerando o que é chamado de *mistura viciosa de língua, povo e Estado*²⁰. O que se queria fundamento é descoberto como efeito de uma força maior que o antecede, como o relevo de um plano de fundo que o constitui. Assim, todo povo já é um bando, uma tribo, e toda língua, menor, em seus encaminhamentos porosos que os liberam, por exemplo, de sua nacionalidade estatal ou gramaticalidade, em direção à potência comum (poética, filosófica ou, agora, sim, política) de onde provêm e na qual, ainda que sem saber, sempre estão – a da experiência da linguagem.

A língua de um povo ou fala individual de cada um de nós arrasta, em si, a potência da linguagem, e a nossa ética é, em primeira instância, através da língua menor que falamos em sua diferença dialetal, aquiescer a ela, assumi-la, suportá-la. A força das palavras articuladas está em deixar que a potência se apresente enquanto potência, que ela se mostre em sua nudez. No que se refere à linguagem, estar vestido, ou seja, falar, é um modo privilegiado de expor a própria nudez que nunca se mostra exclusivamente por si mesma. As línguas menores são os travestimentos imediatos da nudez da linguagem que a conseguem expor. A tarefa tanto da filosofia quanto da literatura é deixar a potência da linguagem aparecer em qualquer fala, em qualquer escrita, possibilitando o surgimento da emergência constitutiva da linguagem enquanto potência. A capacidade maior que, com seus infinitos dialetos e especificidades individuais, as línguas têm é a de, em suas superfícies explícitas, apresentarem a própria potência linguageira como constitutiva e ventiladora deste móvel que é o homem. Se importa a diferença da língua em que habitamos, importa, muito mais, o simples fato de que a linguagem existe e de os homens falarem.

Para dizer o falar não importa em que língua, mas o próprio fato, pressuposto, de falar, para dizer a *experiência da pura existência da linguagem*²¹, Agamben traz do latim a expressão *factum loquendi*²². Este fato de falar atua como o *Comum* que, enquanto um ponto de indiferença entre a experiência de apropriação da linguagem, que devemos fazer, e a de expropriação (que nos formou ao longo da história culminando em nossos dias), dá aos homens em suas falas a dinâmica ética, política, poética. Para além de qualquer negação da expropriação em nome de uma pura radicalização da apropriação (perigo de todo totalitarismo), um deslizamento entre as duas experiências, propiciando a emergência de uma zona

de indiscernibilidade entre elas. Por todos os cantos, sempre, o que se evidencia é a dimensão espantosa deste ser carregado pela linguagem que ele suporta, deste ser pendido na linguagem que o suspende, deste ser suspenso na linguagem que o pensa. Deste ser que, mesmo agora, traz em si a possibilidade de experimentação daquilo que fundamentalmente o constitui enquanto um Comum. Enquanto linguagem ou potência do pensamento, o Comum desloca o eixo anterior que, como pressuposto do comunitário, tomava a ancoragem em nações, línguas impotentes e religiões, misturando conteúdos específicos ou determinadas proposições significantes com o acontecimento da linguagem, confundindo objetivações da linguagem com o fato, este, sim, essencial, de que se fala. Se já pôde ser dito que, impotente, a língua é fascista, cabe, agora, afirmar que, potente, a linguagem é libertadora. O que está em questão, finalmente, é mostrar o irreduzível do homem enquanto ser (suspenso, pendido) na linguagem (que o pensa). Não há lugar, primordialmente, para sujeitos nem para objetos, mas para o fato, primeiro, de que a linguagem existe em sua pura exterioridade.

Fazer a experiência desta linguagem sem Voz, desta linguagem desnaturada que caracteriza nosso tempo, é a força maior de nossa fragilidade. Na bela passagem de um texto em homenagem a Guy Debord, Giorgio Agamben escreve:

Antes mesmo da necessidade econômica e do desenvolvimento tecnológico, isto que move as nações da terra em direção a um destino comum é a alienação do ser lingüístico, o desenraizamento de cada povo de sua morada vital na língua. Por essa mesma razão, entretanto, a época em que nós vivemos é igualmente a em que, pela primeira vez, torna-se possível aos homens fazerem a experiência de sua própria essência lingüística – não de tal ou qual conteúdo de linguagem, mas da linguagem mesma, não de tal ou qual proposição verdadeira, mas do fato mesmo de que falamos. A política contemporânea é este *experimentum linguae* devastador, que desarticula e esvazia as tradições e crenças, ideologias e religiões, identidades e comunidades do conjunto do planeta.

Apenas aqueles que conseguirem ir até o fim, sem permitirem que o que se revela no espetáculo permaneça velado no nada que ele desvela, mas que tragam à linguagem a própria linguagem, se transformarão nos primeiros cidadãos de uma comunidade sem pressupostos nem Estado, em que o poder aniquilador e determinante do que é comum será apaziguado [...].²³

A poética do acontecimento da linguagem em Giorgio Agamben é a experiência de onde parte o homem contemporâneo, na unificação necessária do literário, do filosófico, do político e do ético, para a situação de uma comunidade que vem. Para conseguir escapar da

apreensão do Estado e dos pressupostos habituais, a ética assume a potência da linguagem em cada língua falada e, mesmo, em cada dizer, liberando, em todo ato vivido, inúmeras possibilidades não vividas. A ética da linguagem faz com que o homem não confunda o estado de coisas com o acontecimento e a situação, que liberam a potência aprisionada. Se nem os deuses, nem a natureza, nem o ser, nem o mundo, nem o revelado, nem nada de exterior à linguagem se manifesta nos ditos da época – nihilista – do espetáculo, faz-se, então, a experiência afirmadora da potência da linguagem autônoma, levando-a às últimas conseqüências. Ao assumir a linguagem e, a partir dela, o pensamento e a vida enquanto puras potências a cada vez atualizadas, e que, em suas atualizações, mantêm toda a dinâmica potencial, o que era risco de decadência se transforma em risco de emergência. Aqui, vida e formas de vida, linguagem e múltiplas línguas, encontram uma zona de indiscernibilidade em que não se desagregam uma da outra. Esta imanência unitária é o ponto em que política, poética e filosofia encontram uma ética comum do homem.

Poética, porém não mítica, mais do que simultaneamente saudosa e esperançosa, afirmadora do esquecimento criador de seu devir atual, esta nova filologia, sem a tentação de nenhum desejo consolador, se ainda é capaz de lidar com um saber, não o trata como possibilidade de um acúmulo qualquer: aquiescendo à perda inevitável e ao vigor de sua auto-imposição, no conhecimento de que mesmo que quisesse se lançar ao objeto perdido encontraria apenas, na falta, a fissura com a conseqüente perdição, seu saber se transforma em intervenções provocadoras de esbarros geradores do novo. Esbarros que são propiciadores de afetações a provocarem deslocamentos, inclusive no saber, que, não dizendo respeito a nenhum objeto exterior, passa a ser compreendido como pura criação poética. A escrita de Giorgio Agamben é escafandrista – uma prosa teórica inventiva nadando na latência do poético. Em sua filologia de teórico-poeta, inteiramente interdisciplinar, injetando variações onde antes havia apenas continuidade identitária, as disciplinas crítico-filológicas e a poesia, mesmo quando não desguarnecem completamente suas fronteiras em indiscernibilidades estilísticas, como acontece, muitas vezes, com o pensador italiano, estariam rigorosamente no mesmo plano:

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 filólogos 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.²⁴

No lugar de perpetuar, automatizadamente, de maneira impensada, a cisão histórica entre poesia e filosofia, que, ainda em nossos dias, leva a grande maioria dos ensaístas a uma escrita estereotipada que afeta imediatamente a qualidade de seus pensamentos (inexistentes fora das articulações apresentadas), o filósofo inventa, a cada instante, diversas gradações: desde a consciência, crítica, do recalque até a realização máxima de um estilo inteiramente hibridizado. Moderna por excelência, a hibridização realizada a partir do ensaio pode levá-lo a acatar uma narrativa romanesca, com a qual aprende a força de desdobramento de seus temas, uma fraseologia e uma artrologia poéticas, que, mostrando-o como escrita ou estilo, como ritmo, harmonia e imagética, o fazem ter uma pregnância no corpo e no pensamento do leitor, e uma fabricação conceitual, na qual se entrevê o construtivismo fluido do pensamento. Em *Infância e História*, além da ficção teórica de um programa para uma revista inexistente e das páginas introdutórias, muitas passagens se configuram como a de uma prosa teórico-poético-romanesca de altíssima voltagem. Neste e em outros sentidos, no ensaio homônimo ao livro, a passagem abaixo, poderia ser tirada, por exemplo, de um romance, de um conto ou de uma novela contemporânea:

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto, nenhum deles se tornou experiência²⁵.

Toda ênfase à linguagem poético-filosófica contemporânea como eminentemente criadora mostra que o *Programa para uma Revista* assinala um *experimentum linguae*²⁶, que não se mistura, em hipótese alguma, a uma outra postura, que privilegiaria algo como uma *lingua experimenti*, uma linguagem da experiência. Uma passagem de Campos de

Carvalho se afina com o dito: [...] *é uma experiência que não tem nada a ver com a experiência: uma experimentação ou tentativa que, quanto menos estribada na realidade, maiores frutos poderá sentir* [...] ²⁷. O respectivo projeto de pensamento se efetiva exatamente neste divórcio entre linguagem e experiência, entre experimentação e realidade, não sendo em vão que seus arquiconceitos sejam os da intransmissibilidade: *interrupção, quebra, fratura, separação, desconexão, descolamento, defasagem*, entre outros.

Sendo de dentro desta interrupção que Giorgio Agamben traça tanto sua consciência crítica acerca da relação entre poesia e filosofia quanto o respectivo hibridismo em sua intensidade maior, como ainda articula diversas nuances possíveis entre uma e outro, a mesma fratura se faz presente quando realiza uma abordagem explícita diretamente a partir do poema. Acatando o poema como linguagem – não como Voz –, sua teoria consegue iluminar, como poucas, um aspecto da inteligência material poemática inerente à dinâmica rítmico-semântico-sintática, tal qual um dia requisitado por Roberto Corrêa dos Santos ²⁸. Efetivar, portanto, um investimento teórico a partir do poema, que flagre, potencializando-o, um dos atos pensantes a regê-lo em sua materialidade através de procedimentos que a organizam, é uma tarefa considerável para que possamos fruir os exuberantes detalhes poéticos, evidenciando-os como dinâmica do poema.

Visando estender a frase de Valéry apropriada por Jakobson, que diz ser o poema *a hesitação prolongada entre o som e o sentido*, em dois textos que tratam de definir *instituto[s] poético[s]* ²⁹ decisivo[s], os conceitos utilizados por Agamben para determinar o *enjambement* estão em inteira consonância com os do *Programa para uma Revista*, mostrando a força coesiva do pensamento do filósofo italiano: *hesitação, não-coincidência, cisma, disjunção, antagonismo, oposição, contraste, desacordo, deslocamento* etc. Visto 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... A compreensão do verso provém de seu habitar, pelo menos virtualmente, neste cisma, de seu morar, ainda que virtual, nesta hesitação. Para Agamben, o discurso eminentemente prosaico é o que em hipótese alguma acata tal possibilidade, enquanto poético é aquele que, mais uma vez, pelo menos virtualmente, reside no traço distintivo do *enjambement*.

É o fim do verso que governa a linha (sulco pelo qual o poema semeia sua beleza e pensamento), vindo, daí, sua importância decisiva, que define, inclusive, o próprio verso. No fim do verso, flagra-se um tempo de interrupção sonora e um lugar de interrupção plástica

que não condizem obrigatoriamente com uma cessação sintática da frase. Em latim, apropriado originalmente nestes textos na mesma medida em que esquecido pelos tratados de métrica, o termo *versura* diz o lugar e o momento exatos em que, suspendendo temporariamente a relha para, em seguida, no início do novo sulco, devolvê-la à terra, o arado faz meia-volta ao fim do *versus* recém-aberto, enquanto se prepara para, no retorno que o caracteriza, se lançar ao próximo. Na respectiva teoria do poema, *versura* é o abismo do *enjambement*, o momento decisivo em que, na tensão entre o sintático (que continua) e o sonoro ou plástico (que se interrompe), lançando-se simultaneamente para trás (*versus*) e para frente (*pro-versa*), neste entre acolhedor de intensidades ainda desconhecidas, tudo está suspenso. Esta suspensão do *enjambement* na *versura* é a potência pela qual o verso se interrompe e salta (*enjambe*). Seu acontecimento no poema é similar ao da paradinha das baterias das escolas no samba ou ao modo de bater pênalti inaugurado por Pelé. Em tal suspensão, se realiza um dos maiores jogos de pensamento do poema, seu suspense, que flagra a potência da linguagem neste vazio no qual o verso salta. Nestes dois exemplos de Drummond, o *enjambement* faz com que o 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. [...] ³⁰

No momento em que tal poema foi feito, e ainda hoje, quem poderia esperar tal complemento, de um inusitado – porque do mais cotidiano e rasteiro – romantismo? Escreve-se o nome da pessoa amada não com caneta, lápis ou, mesmo, sangue, mas com as letrinhas de macarrão. Ou, então, no poema *Igreja*:

[...] O padre falou do inferno
sem nunca ter ido lá. [...] ³¹

Como alguém pode acreditar saber alguma coisa de uma experiência sem nunca ter sido capaz de experimentá-la? Nestes exemplos, poderia dizer que o *enjambement* é o lugar mais eficaz da ironia poética, onde ela desmonta o que vinha se consolidando numa aporia também cara à poesia. Mas tal ironia aporética aparece com toda sua grandeza em dois outros poemas de Drummond, respectivamente *Lanterna Mágica* e *A Flor e A Náusea*:

[...] Meus amigos todos estão satisfeitos
com a vida dos outros. [...] ³²

[...] Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado. [...] ³³

Nestes dois *enjambements* exemplares, paradigmáticos, no momento suspensivo e irônico do salto sobre o abismo, a reversão do sentido é total, fazendo com que o segundo verso completamente exatamente com o contrário do que, no anterior, era afirmado. Achamos que os amigos estão satisfeitos, mas, se é apenas com a vida dos outros, somos levados a imaginar sua insatisfação com as próprias vidas; achamos também que se 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 se está é repleto tanto de problemas insolúveis quanto de outros que, incomodando, nem conseguiram ainda ganhar formulação. Por esse traço irônico próprio do poema, Giorgio Agamben afirma que *este suspense, esta sublime hesitação entre o som e o sentido, é a herança poética que o pensamento deve assumir até o fim* ³⁴.

Como exemplo dessa assunção, capaz de misturar poema e prosa, poesia e filosofia, o italiano, seguindo Aristóteles, menciona Platão, cuja escrita, ultrapassando as formas tradicionais, é o meio termo entre poesia e prosa. Poderíamos citar, por exemplo, entre nós, Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com suas frases que, mesmo sem a forma explícita do *enjambement*, conseguem, magistralmente, formular uma suspensão implícita 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 possibilitadas pelo *enjambement*: *gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela; Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; ei-lo que [Marcela] me interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas; com isto iam-se passando os anos, não a beleza, porque não a tivera nunca* [sobre D. Plácida]. Seja em um ou em outro, com todas as diferenças que lhes cabem, em Platão ou em Machado, quem sai sempre vencendo é o estopim do pensamento.

Para o motivo deste ensaio, o que importa é salientar que Giorgio Agamben traça sua reflexão sobre o poema na linguagem atuando enquanto linguagem, num artifício poético, não em um vínculo naturalizador da poesia. E, na Modernidade, tanto no que diz respeito à historiografia literária, à verdade, ao mundo objetivo, à existência subjetiva

quanto no que concerne a toda e qualquer tradição, a todo e qualquer patrimônio cultural histórico, o evento original se forma no inacessível irremediável provocado pelo corte entre a coisa e o que supostamente a representaria. A linguagem se torna afirmação dos destroços de um naufrágio esquecidos do mar, das ferragens de um acidente esquecidas da estrada, dos restos de uma terra devastada, já que, agora, sem fundamento externo, encontrando sua potência apenas em si mesma, ela já não repousa sobre o mar nem sobre a estrada nem sobre a terra das coisas. No ressaltado de sua estranheza e abandono solitários, se dá a última de suas metamorfoses, que, do retraimento do mar, da estrada ou da terra, impõe a prosperidade venturosa de um ex-destroço que passa a colocar, como seu próprio lugar, o ônus de suas ferragens por sobre o vazio interruptivo da fenda incontornável; da falta à força da presença, longe da possibilidade ferruginosa, brilha, então, o esplendor de sua lataria.

*

Se uma destruição, necessária, da tradição pode estar implicada no projeto da revista, é apenas em uma segunda instância, não como rebeldia, mas como conseqüência da impossibilidade de sua transmissibilidade do passado. Mais do que um desejo de destruição da tradição, ocorre uma constatação de que ela já se deu, constituindo-se como algo inevitável, irreversível. Como se presencia em Machado de Assis, sobretudo a partir do século XIX, mas mesmo de antes, tal *lingua experimenti*, que vincula a tradição ao presente num alinhamento coletivo, já não se faz possível. Se a perpetuação da experiência declina, e, com ela, a pregnância do passado, bárbaro é quem, estando fora da tradição, fala uma outra língua que não a de sua repetição. Uma outra língua que não a da tradição, uma outra língua que não a da experiência, uma outra língua que não a da autenticidade, para assumir a dignidade de uma maneira recente de lidar com o passado, com o presente e com o futuro, que assume a perda total de todo projeto de viabilização de qualquer experiência, encontrando nela uma libertação afirmadora do tempo presente prenhe de equivocidades. Cada coisa habita em sua própria alteridade constitutiva, morando, assim, fora de si. Nada mais se mantém estável no idêntico a si mesmo que autoriza algo a ser o que, suposta e essencialmente, é. Nada mais propaga a duração da tradição: ao invés da herança, surge a incomunicabilidade, no lugar do transmissor, surge a figura do construtor, caracterizando o jogo do pensamento na lida com o tempo enquanto um construtivismo fabricante e elogiador da renovação de tudo que existe, existiu e existirá:

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta? Foram construtores³⁵.

O que se tem é a solidificação da passagem de uma linguagem da experiência para uma experiência da linguagem, renovadamente criadora. Na disjuntura entre experiência e linguagem, a linguagem da experiência perde força para a experiência da linguagem, que, deixando para trás tanto a ancoragem factual quanto a imobilidade assertiva das convicções, se coloca numa fluidez dinâmica que, a cada instante improvisada, sem nenhum fundamento fora dela mesma, não se deixa estancar. Se, por um lado, seguindo o pensamento, a prática da experiência é uma instância do conhecimento, por outro, ela é a ação perpetuadora do possível desse mesmo conhecimento na carne, a busca de comprovação de sua exatidão na marca que um saber deixa no corpo cotidiano e quer comunicar. Ela não precisa nem mesmo de um esforço da memória, já que, com sua força impositiva, a experiência tradicional encontra passagem mesmo que à revelia da lembrança individual de cada um; esquecida de seu caráter inventado, ela se impõe praticamente como natureza aos próprios corpos. A linguagem da experiência quer transmitir a outrem o exercício prático de um saber que foi útil a um povo, instalando-o no mundo; em seu desejo de repetição, entretanto, ela é uma prática do conhecimento repassada como busca da verdade, como uma vida vivida que se lança ao futuro reduzindo as diferenças possíveis da vida por viver.

Totalmente outra é a experiência da linguagem, que, ao contrário, encontra o por viver mesmo no suposto vivido, descobrindo, também no passado, porvires não anunciados. Com arranjos que rearticulam relações antes estáveis produzindo novos mundos, a experiência da linguagem tem por eficácia um porvir, um por viver, um pró-viver, um pró-vir. Como, para ela, também o passado é uma construção narrativa, já não faz sentido uma oposição a ele, uma busca de uma destruição da tradição que se tornaria, paradoxalmente, ela mesma, tradição, mas, tão somente, uma *destruição da destruição*³⁶, ou seja, um deixar emergir a impossibilidade transmissora acarretando uma contínua deturpação inevitável do ocorrido, que, renunciando à cronologia, ao tempo linear e contínuo do progresso historicista, assume sua virtualidade apta a se atualizar de infinitas maneiras inventivas de modo a apagar a perpetuidade dos dogmas, das formas e dos conteúdos fixos.

A ruptura entre linguagem e experiência, ou entre o vínculo da linguagem com qualquer prévio ou exterior a ela, ou entre linguagem e acúmulo de saber transmissível, é,

certamente, uma das mais marcantes causadas pelo escritor brasileiro mencionado, que faz, de tal fissura, uma das audácias de seu pensamento, posicionando-se, com isto, no instigante portal daquilo que se põe a abrir o século XX e o XXI, adentrando-os e formando-os, até hoje, com força total. Ultrapassando um e outro caso particular, o texto de Machado de Assis é paradigmático. Figurações que fazem pensar, que bloqueiam nossos lugares-comuns (e mesmo os nem tão comuns assim), que nos obrigam constantemente a uma nova avaliação dos modos constitutivos da vida e do pensamento, seus personagens não se reduzem às amostras individualizadas, mas se ampliam aos exemplos que determinam, no agora, a dinâmica constitutiva, convergente e criadora do passado, do futuro e do presente. Se eles dizem respeito a toda uma época, são também atemporais, intempestivos, extemporâneos; se personificam vivências, elas deixam de ser exclusivamente privadas para se transformarem em algumas das mais fortes intensidades que atravessam toda humanidade. Uma abertura vigorosa imanente à escrita de Machado de Assis possibilita um constante devir interno, fazendo-a necessária ao trânsito dos mais diversos contingentes.

Mesmo que, muitas vezes, sejamos levados à pertinência de apreender nos personagens modos de fabricação ou de desconstrução da subjetividade, e que, nestes casos, tenhamos muito a receber com tal procedimento, na ficção machadiana, há inúmeras outras possibilidades exemplares. Quando, num conto, é perguntado *Quem diabo podia ser esse homem?*²³⁷, é com cuidado que devemos nos lançar a uma resposta à indagação que se posiciona como um dos vetores indicativos do pensamento do Bruxo do Cosme Velho. Seja nos romances ou nos contos, qualquer um de seus personagens é uma manifestação sensível querendo, por sua amostragem, responder afetiva e intelectualmente esta pergunta que, de maneira invariável, dizendo respeito a todos e a cada um de nós, nos conduz a um abismo que nos traga. Aprender a permanecer no relento do incomensurável, sem o chão apaziguador por debaixo, como os trapezistas mais atrevidos de nossa infância e juventude na hora exata do vôo intervalar entre um trapézio e outro, é a tarefa do leitor, obrigado ao risco de, desprendendo-se, jogar-se em um salto mortal que vira o mundo, velozmente, de pernas para o ar, e nós com ele. Perdendo a proteção que encontramos em nossa subjetividade e nas amarras que inventamos para o mundo, o salto mortal sobre nós mesmos e sobre tudo o que está previamente ordenado é um dos primeiros atos do encontro do poético ou literário com o filosófico, por meio do qual vida se mostra em sua íntima estranheza vivificadora.

No conto mencionado, bem ao gosto machadiano, com um enredo simples, porém inusitado, a pergunta pelo ser do homem que causa a maior estranheza a seu interlocutor requer investigação. Em primeiro lugar, no próprio corpo lingüístico da indagação, a palavra

diabo funciona como intensificador ou hiperbolizante do afeto desordenado que o personagem principal causa naquele com quem dialoga, no leitor e no próprio narrador. Do personagem, que causa medo e assombro, é dito ser: um *desconhecido*, um *sujeito doudo*, um *lunático*, um *homem forte e louco*, que *falava em termos polidos, apesar dos romances mórbidos*, uma *bela cabeça, no meio do desalinho próprio do estado*, uma pessoa de *maneiras*, que possuía *uma incoerência das idéias ou o assombro das invenções*, alguém passível de ter *um assomo de raiva, com um olhar ora mole e apagado, ora inquieto e centelhante*. Trazendo em si a simultaneidade paradoxal de tais multiplicidades, José Maria provoca admiração em Monsenhor Caldas, o padre com quem fala.

Se, agora, ressalta a importância da pergunta *Quem diabo podia ser esse homem?*, nesta frase, a aparição da palavra *diabo* ganha um novo sentido, ainda que, a princípio, aberto: o de um laço direto com o próprio personagem, ou seja, o ser deste homem traz, consigo, algo de diabólico, que o leva *ao sangue*. No conto, sangue não remete ao vínculo bíblico entre imanência e transcendência divina, que se dá, sobretudo, no sangue – de Cristo, destinado a propiciar a purificação, não mais, como Moisés, com o sangue selvagem dos animais, mas com o seu próprio. O sangue de Cristo é a Aliança expiatória na graça redentora da eucaristia:

De fato, se o sangue de bodes e de novilhos, e se a cinza da novilha, espalhada sobre os seres ritualmente impuros, os santifica purificando os seus corpos, quanto mais o sangue de Cristo que, por um Espírito eterno, se ofereceu a si mesmo a Deus como vítima sem mancha, há de purificar a nossa consciência das obras mortas para que prestemos um culto ao Deus vivo³⁸.

O sangue de Cristo quer ser a presentificação melhorada da tradição bíblica do Antigo Testamento, quando, com sua necessidade sacrificial de comunhão, a tecer a Aliança com a divindade, se confunde como uma imagem do pacto do homem com a sede do princípio vital unificador. O sangue marca a passagem do mundo humano ao divino, fazendo com que, pelo sacrifício, aquele vivencie este. Do Testamento arcaico ao Novo, a eficácia redentora do sangue, além de transmitida e comunicada, sendo aperfeiçoada, acredita receber um *upgrade*.

Em *A Segunda Vida*, é um ruído na comunicação, instaurador de uma ruptura na possibilidade transmissiva, que Machado de Assis aciona. O ruído é duplo. Por um lado, através do artifício irônico do percurso da alma à divindade, é exatamente a experiência do divino que já não pode ser transmitida de um homem a outro:

Não sou poeta, monsenhor; não ousou descrever-lhe as magnificências daquela estância divina. Poeta que fosse, não poderia, usando a linguagem humana, transmitir-lhe a emoção da grandeza, do deslumbramento, da felicidade, os êxtases, as melodias, os arrojos de luz e cores, uma cousa indefinível e incompreensível. Só vendo.

Quando a alma de José Maria chega à estância divina, ela é celebrada extraordinariamente por ser mais uma a formar um milhar, recebendo a prerrogativa, ou melhor, a necessidade imposta pela lei eterna, de voltar para a terra. Está construída a figuração da transmissibilidade do divino por intermédio do homem, que deseja, explícita e voluntariamente, recusar a continuidade divina. Em segundo lugar, dá-se, também, a intransmissibilidade da experiência humana. A partir dessa época, nenhuma força, nem mesmo militar, é capaz de interceptar o movimento moderno de intransmissibilidade de tudo o que é divino e de tudo o que é humano, de tudo o que há e o com o que podemos sonhar entre o céu e a terra.

Não é sem motivos que a narrativa se inaugura com o padre, interlocutor do personagem principal, convocando, através do preto velho que o serve, um comandante para livrá-lo de José Maria, considerado louco. Louco pela intransmissibilidade da experiência do divino. Louco pela intransmissibilidade da experiência humana. Louco pela interrupção e intransmissibilidade de toda e qualquer experiência. Louco pelo desejo, impossível, de, na Modernidade, ser um homem experiente. Louco... pela inexperiência a contragosto. E o oficial jamais chegará para apaziguar Monsenhor Caldas, primeiro sustentáculo dos valores autoritários de um velho mundo que, acreditando-se aprimorado ao longo do tempo, sob a justificativa de lhes melhorar a vida pelo conselho experiente, deseja ser comunicado aos mais jovens. O conto termina em pleno combate entre o passado e o presente, entre a dupla transmissão e seu duplo fracasso, que, se impondo, anuncia um novo futuro, com o protagonista investindo fervorosamente contra um padre já trêmulo e pálido que, com temor, recua e, acuado, continua recuando, enquanto nós, leitores, ainda escutamos o rumor duelístico de espadas e pés.

Se o padre é um dos símbolos da manutenção e fiscalização da Igreja por meio da suposta transmissão da experiência de Cristo, que, a partir dela, tomando-a como parâmetro, deseja melhorar ou, pelo menos, manter o passado, o outro personagem é a ferida por onde escorre um outro sangue, interruptivo, moderno, contemporâneo, renovador, diabólico. Além da associação comum entre o vermelho do sangue e o do diabo, sangue é a pura imanência da natureza sem a graça que conduz do Diabo a Deus. Ir, simplesmente, até o

sangue significa ir, diabolicamente, ao fundo da carne, por dentro dos ossos, à beira do tutano, quando o corpo, transformado pelo fervor da natureza, ganhando uma estridência de *olhos esbugalhados e têmporas latejantes*, vai até o fim do que pode, até o limite selvagem de sua força corporal. Se Deus é o nome por excelência da transcendência, o Diabo, no lugar de ser o transcendente opositor a Deus, é a força imanente que perambula a esmo pela terra, levando o corpo ao movimento de sua perdição. É o que se dá com o personagem que, ao longo da história, se mostra em direção à fronteira de si, como quando, pouco antes de findar a narração, preparando-nos para o desenlace final, nos conta o *caso do sangue*:

– Sonhei que o Diabo lia-me o Evangelho. Chegando ao ponto em que Jesus fala dos lírios do campo, o Diabo colheu alguns e deu-mos. “Toma, disse-me ele; são os lírios da Escritura; segundo ouviste, nem Salomão em toda a pompa pode ombrear com eles. Salomão é a sapiência. Sabes o que são estes lírios, José? São os teus vinte anos.” Fitei-os encantado; eram lindos como não imagina. O Diabo pegou deles, cheirou-os e disse-me que os cheirasse também. Não lhe digo nada; no momento de os chegar ao nariz, vi sair de dentro um réptil fedorento e torpe, dei um grito, e arrojé para longe as flores. Então, o Diabo, escancarando uma formidável gargalhada: “José Maria, são os teus vinte anos.” Era uma gargalhada assim: – cá, cá, cá, cá, cá...

Por entre as belas passagens de Marcos e Mateus, onde os lírios do campo aparecem como imagens da simplicidade para a vida humana em busca da aprendizagem da superação de qualquer pompa em nome do despojamento de uma entrega absoluta, o Diabo, fendendo a tradição, se interpõe e oferece a erva a José Maria, comparando-a aos 20 anos do protagonista. Se, pelos modelos antigos, a juventude devia ser linda e cheirosa como a planta metafórica, na do personagem, reside um torpe fedor de réptil. Interrompendo a tradição, há, em José Maria, algo de vil, ignóbil, indecoroso, infame, indecente, baixo como o solo em que pisa, algo, enfim, digno de uma gargalhada diabólica.

Além de diabolicamente sanguinário e demarcador de uma ruptura irreversível, da qual ainda não se sabe toda amplitude, quem é este homem que acata o paradoxo das variadas designações indicadas mais acima? De que ele é máscara ou apelido? O que seu corpo suporta? Levando em conta o inusitado do enredo (o fato de alguém poder estar, conscientemente, em sua segunda vida), algumas datas mencionadas, referentes ao personagem, são indicativas: é dito que, em sua primeira vida, ele morreu em 1860, com 68 anos;

seu nascimento, portanto, ocorrera em 1792. Também é avisado que, em sua segunda vida, renasceu em 05/01/1861 e que, no momento da narração, tem trinta e poucos anos. Deste modo, a atualidade do conto se dá entre 1892 e 1895, de oito a onze anos após sua publicação. Os dois extremos da dupla existência de José Maria, que demarcam a cronologia total que concerne diretamente ao movimento do conto, vão de 1792 a, um pouco mais, um pouco menos, 1893. Trata-se do percurso de um século, nascendo nos estertores do anterior e findando no momento em que sua própria bolsa d'água começa a se romper para que o seguinte venha a existir. Com suas diversas mortes (de Deus, do homem, da arte etc.) e renascimentos inevitáveis, é do século da viragem, com sua forte ruptura, que o conto trata, sendo José Maria a encarnação paradigmática do século XIX numa vida humana cuja individualidade, visível, o torna pensável.

O insólito irônico do enredo está na passagem de uma vida a outra, no fato de haver passagem e de haver duas vidas. Se há duas vidas que se confirmam em busca de continuidade, elas vão se mostrando privadas da ilusão anunciada, e, no lugar da passagem, o que se apresenta é um beco sem saída, uma completa intransmissibilidade de uma vida a outra. Onde havia a promessa, o nada se coloca, onde havia a esperança, o desespero emerge, onde havia a continuidade, a interrupção se interpõe. Onde havia experiência, surge, como os sem-teto atuais, os sem-experiência, os estrangeiros a toda e qualquer tradição, os desterrados, os errantes que precisam recomeçar, a cada vez, sem qualquer perspectiva de ancoragem. A perdição da ausência de experiência não é lamentada nem requer expiação: ela é a afirmação de uma entrega absoluta ao século em questão. Não se trata, claro, de jogar o passado fora, mas da impossibilidade de trazê-lo enquanto um teto protetor transmitido de uma geração a outra; trata-se de inventar novas possibilidades dentro do vazio aceitado. Dá-se, assim, o exemplo do que Machado de Assis pensa mais radicalmente de seu tempo. Que tempo é este, o século XIX, na individuação de seu personagem? Confundido à época que apresenta, José Maria afirma: *Sou um monstro*. O século XIX é a monstruosidade de uma agressividade necessária – forte e louca – contra a transmissibilidade da experiência tradicional enquanto saber e a favor da criação sem-experiência.

Dentro da lei eterna que obriga sua alma a retornar ao mundo corporal, uma escolha é dada ao espírito do personagem: a do que ele quer ser quando reencarnado. Príncipe ou condutor de ônibus, a eleição da preferência entre as possibilidades de veículos existentes está em suas mãos. Se, em nome da perpetuação da lei divina, não havia recusar o retorno, é sua a decisão quanto ao modo de continuidade da vida antiga para a vida nova. Após a figura do padre, entra em cena uma segunda, sinônima da anterior, representando, como a outra,

mais um sustentáculo da velhice com sua necessidade de comunicação da experiência: a do pai. Se a ilusão do padre é perpetuar a transmissão da experiência divina, a do pai, complementar a ela, é conservar a experiência humana adquirida. Depois de anunciar que, em sua primeira vida, fora *vítima da inexperiência*, e que, por isso, teve uma velhice ruim, José Maria, lembrando o lamento de seu pai aos rapazes (*Quem me dera aquela idade sabendo o que sei hoje!*), resolve que lhe era *indiferente nascer mendigo ou potentado, com a condição de nascer experiente*. Renascer experiente para evitar os sofrimentos decorrentes do primeiro nascimento, arrastar o saber conseqüente de anos de uma existência prévia já para o começo da seguinte, a fim de, evitando dores supostamente desnecessárias, viver melhor na segunda vida, é a demanda teimada e vencida por José Maria, apesar do riso universal que ela provoca, apesar do aviso de seu disparate.

Ao invés de ser vida nova, a segunda vida seria, portanto, uma vida velha, uma vida experiente, a repetição consentida de uma aprendizagem pré-estabelecida. Se o romancista carioca se utiliza dos hábitos de época herdados do passado, é como mera repetição a ser ridicularizada, como contribuição irônica para que sejam derrotados, até que a mobilidade do vazio apareça onde havia a solidez estereotipada. No século XIX, os muitos vestígios são vistos a partir de uma distância que os vão apagando, que os impede de serem rastreados. Importante lembrar que Machado de Assis responde à interrupção da experiência quase cinquenta anos antes de Walter Benjamin haver diagnosticado a *pobreza da experiência*³⁹ da modernidade, na qual o homem está *nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época*⁴⁰. Para o filósofo alemão, tal *pobreza da experiência* se impôs decisivamente, tornando-se perceptível enquanto sintoma primordial do século XX, a partir da Primeira Guerra Mundial:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e

em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.⁴¹

Se, ressaltando esta belíssima passagem, Giorgio Agamben assinala o importante fato de que, em nossos dias, para a destruição da experiência, uma catástrofe, como a guerra, a inflação econômica, a fome e a degradação ou a corrupção, não é mais necessária, e que *a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente*⁴², impressionante mesmo é verificar o fato de nosso ficcionista ter antecipado, em cinquenta anos, não apenas o dito de Walter Benjamin como também, em quase cem anos, o pensamento, atual, do filósofo italiano. Se, para este, é apenas nos dias de hoje, após a conceituação da catástrofe necessária para Benjamin, que a simples existência cotidiana em uma grande cidade torna a *pobreza da experiência* sentida, em Machado, a afirmação de tal miséria não precisa de nenhum artifício além do dia-a-dia de uma pessoa do século XIX para eclodir como paradigma da Modernidade. A completa miséria da experiência, a impossibilidade de sua manutenção de uma vida a outra que se inicia, não precisa de nenhum evento extraordinário para ser flagrada — é no mais ordinário dos mínimos afazeres do cotidiano que ela se mostra.

De fato, basta olhar para os lados e, mesmo com catarata, miopia ou buraco na mácula nos dois olhos, ver: nem a experiência mais cotidiana é transmitida. Nossos amigos são filhos de donos de padaria que se tornaram músicos eruditos, filhos de jogadores da bolsa que se tornaram promotores de eventos, filhos de advogados que se tornaram escritores, filhos de marceneiros que se tornaram filósofos, filhos de militares que se tornaram psicólogos, filhos de engenheiros que se tornaram criadores de cachorro, filhos de economistas que se tornaram jogadores de futebol, filhos de porteiros que se tornaram professores, filhos de professores que se tornaram arremessadores de martelos, filhos de médicos que não se tornaram nada... Nos melhores casos, aqueles que seguem uma carreira herdada estão, ainda que na mesma área de trabalho, buscando modos de afastamento do recebido em nome de uma singularização cada vez maior ou, quando não se arriscam nesse caminho, quase sempre, decaem em infelicidades sem fim. Com a impossibilidade de transmissão da experiência mais cotidiana, os filhos debandaram — já nem se sabe se a filiação é possível e, se o é, em que nível, ou se o parricídio e o matricídio foram, majoritariamente, cometidos.

Em literatura, por exemplo, não há discípulo a continuar um trabalho que lhe é anterior, além de ser impossível a figura de um escritor, quem quer que seja, reinando imperioso a unificar o modo literário de um país. Encontramo-nos num momento de propagação das

diferenças inventivas através de choques afetadores, não de passagens de heranças por gerações distintas. Até mesmo os conselhos, utilitários característicos de qualquer momento em que a transmissão da experiência é fundamental, perderam sua força. Há muito, essa privação da capacidade aconselhadora, seja através de um ensinamento moral, de uma sugestão prática, de um provérbio ou de uma norma de vida, está na boca do povo, que diz: *Se conselho fosse bom, não se dava, se vendia*; esta fórmula, popular entre nós, se estende como um paradoxo: rachado, fendido, é um conselho que, querendo ser transmissível, mostra a falência do próprio conselho e de sua transmissibilidade, é uma experiência da impossibilidade da experiência, é a transmissibilidade da aprendizagem do intransmissível.

José Maria renasce experiente, e a experiência passada da primeira vida, colocada como causa das decisões atuais, o leva à impossibilidade de viver a vida nova, conduzindo-o à negação de qualquer vivência específica da segunda vida. No lugar dos acertos que levariam sua vida a uma pura afirmação, no lugar de um sim irrestrito à nova vida, experiente por ser baseada na lembrança da vida passada, o que se tem é a descoberta da negação irrevogável que o leva a fugir do mais insignificante acontecimento: mamava pouco, para não ter as dores da cólica, chorava o menos que podia, para não apanhar pancada da mãe, não arriscava o andar, por medo de cair, não corria, não rolava, não subia nas árvores, não saltava os muros, não trocava murros em momentos rivalistas com amigos, por medo de contusão e sangue, não comia as boas comidas, para evitar indigestões, não dormia tarde, para não ter o sono atrasado, não dormia cedo, para não ter o sono excessivo, não levava o amor às mais óbvias conseqüências, porque as duas índoles podiam ser incompatíveis e por temor de perdê-lo, não casava, porque podiam vir crises, falta de dinheiro, penúria, doenças, *algumas dessas afeições espúrias que perturbam a paz doméstica*, não tinha filho, por medo de que nascesse cego, surdo-mudo, aleijado, tuberculoso ou assassino... *E, comparando as cabeças quebradas de outro tempo com o tédio de hoje, antes as cabeças quebradas.* Eis a mestria irônica de Machado, rindo das infundáveis negações, nadificando-as.

Se, no dizer de Agamben, na idade moderna, *a aventura se apresenta como o último refúgio da experiência*⁴³, como ela se manifesta no conto abordado? Em *A Segunda Vida*, ela (*a aventura que me traz aqui*) é o pretexto da história, o motivo do encontro entre o protagonista e o outro personagem, o que move a narrativa desde o começo, ou seja, sua dinâmica. No modo de vivenciá-la, recai a força do conto. Na figuração da aventura pelo amor por uma bela viúva de 26 anos, José Maria narra ao padre a impossibilidade de sua experiência; pelo fato de a suposta aventura se transformar em *situação tenebrosa, trágica, terrífica* – a da negação de sua experiência –, o personagem será tachado de louco. Assim

como, no começo do livro, descendo a montanha, Zaratustra se espanta ao constatar que o santo não sabe que Deus morreu, José Maria em breve constata que a teologia, ou o que quer que seja, do padre não pode explicar seu caso – o de que a experiência morreu, o da morte da experiência no século XIX. Constatação, vale lembrar, que o leva *ao sangue*.

Sem a aventura da experiência, José Maria, para dizer em duas palavras: não vivia. Ao invés de conduzi-lo a uma afirmação irrestrita, o eterno retorno na reencarnação o leva, antes, a uma negação incondicional geradora de uma vida cautelosa, às apalpadelas, desgostosa, desconfiada, aborrecida, tola, moleirona, entediante, retraída, de quem está fugindo de tudo. Uma vida que, nestes moldes, sob o contínuo terror de uma vida empulhada, não deseja ser vivida, muito menos ter sua intensidade revivida. Se, por si mesma, a mocidade é expansiva e impetuosa, na segunda vida do personagem, ela se revela *enfreada por uma experiência virtual e tradicional*, que o faz viver como *um pássaro batendo as asas e amarrado pelos pés* ou, de modo ainda muito pior, *atado ao próprio cadáver*.

Como procedimento típico de seus contos, ao provocar a regressão do personagem, que, da promessa da vitalidade maior, chega a uma vida cadavérica, Machado de Assis não se compraz nem se solidariza, é claro, com a impotência de uma vida marcada pela decrepitude da morte precoce, dos, como disse um poeta, cadáveres adiados que procriam: quando, pelo retrocesso, o leitor é levado a rir do refluxo desesperado através da perfeita utilização da ironia, Machado o instiga a ir adiante, em busca de uma potência vitalista. O fato é que, no século XIX, a vida calcada na experiência se torna um cadáver, a impossibilidade tanto da experiência quanto da vida. Prosseguir na *lingua experimenti* significa o equívoco de perpetuar uma antívida. A única alternativa passa a ser, então, o mergulho na experiência da linguagem, que une leitor e criador na descoberta de novas exclamações, de novas perplexidades potencializadoras. A experiência criadora do artista se propaga na única experiência possível de ser feita e de ter sua intensidade transmitida: a da força da linguagem enquanto, necessariamente, criação inexperiente. Tem-se assim um percurso que vai da *pobreza da experiência* à riqueza da linguagem, ou da estância divina e da estância humana para a estância da linguagem, habitação do homem em seu estar fora de si.

Ironizando a experiência com sua busca de comunicação e transmissibilidade de saber adquirido em moralidades, praticidades, aconselhamentos, máximas, provérbios e leis, Machado de Assis, com seu personagem, nos dá o ponto exato da fratura, mostrando o que mais tem a nos oferecer: no lugar da linguagem da experiência, um *experimentum linguae*, uma experiência da linguagem a mostrar a impossibilidade da linguagem da experiência,

uma experiência da narração nos sentidos abertos – interventivos – da própria narração, que vai se tornando cada vez *mais difusa, mais derramada, evidentemente mais delirante*. Sem resguardar uma experiência transferível de uma pessoa a outra nem tampouco propagar informações que, se fartamente transmissíveis, não fazem experiência, a experiência da linguagem, enquanto empatia poética sem teto nem chão pelo delírio narrativo, provoca, em quem quer que seja, esbarros alteradores de percursos para onde nem se sabe – no lugar da transmissão do telefone, o impacto dos bate-bates dos parques de diversão, quando, pelo caótico do trânsito, pelos entroncamentos reinventados a cada instante, as animadas batidas redirecionam vidas, jogando com elas sobre uma pista escorregadia.

O passado não insiste mais no presente, dando-lhe consistência, mas, agora, hesitante, desiste dele, permanecendo enquanto algo, efetivamente, passado, um intransmissível que, visto da atualidade, perdido o elo, se mantém disponível apenas a certa distância, inventiva, obrigatória de ser mantida. Pensando por saltos, transições, ebriedades, guinadas e solavancos, sem perseguir nenhuma juntura aparente, Brás Cubas afirma que *o presente expeliu o passado*.⁴⁴ Enquanto ponto de ruptura com a linearidade progressiva ou sucessiva, o presente é o lugar de expulsão do passado, de subversão e, portanto, da constante destruição e recriação do passado, fazendo com que o legado desarrazoe. A degeneração do passado é sua imersão num tempo irrecobrável, cuja recuperação se dá pela variação do devir que, instaurando uma nova invenção, afasta cada vez mais de si o passado enquanto passado, destruindo-o na irrecuperação, ou seja, na impossibilidade de perpetuação de uma identidade ao longo do tempo cronológico. Fazendo o jogo da destruição, a tradição participa do inevitável da construção que traz em si o vírus de sua destruição, fazendo o jogo do desaparecimento, ela realiza o jogo do aparecimento da diferença que traz em si o vírus de seu desaparecimento. No deslizamento constante entre a destruição e a construção, entre o desaparecimento e o aparecimento, a tradição jamais se estanca no passado – é desde o presente que ela se movimenta.

Desblindar o suposto ocorrido do passado, estilhaçando sua coesão pressuposta e sabendo-o provir de um delírio afirmativo do presente em sua potência, no qual a ênfase do tempo se dá, faz, de nosso momento, um tempo terrorista, que, encontrando brechas disseminadoras, adentrando-as, obriga a tradição a se livrar do que se tornou conformisticamente estereotipado. Um terrorismo, portanto, não-fundamentalista, já que, em nome da inexperiência do inautêntico assumido, em prol de sua ausência de rumo pré-determinado, extingue a própria noção de autenticidade, que se quer perpetuar com a experiência. Se se tem o passado enquanto história, é justamente por suas determinações não nos imporem

mais destinos — os laços se romperam, o cordão foi partido, a linearidade, rompida, a continuidade, fragmentada. As virtualidades heterogênicas do passado, que nunca o deixam se constituir enquanto completo ou finito, com suas atualizações desconhecidas a serem inventadas, nos são muito mais inerentes do que o que foi vivenciado, do que a suposta tradição experienciada e, outrora, transmitida.

A partir do século XIX, para citar poucos exemplos, seja em Machado de Assis, em Stéphane Mallarmé, em Arthur Rimbaud ou em Friedrich Nietzsche, desguarnecendo a fronteira entre literatura e filosofia, a linguagem saudavelmente delirante suprime a experiência, ofertando a estranheza do inexperenciável que irrompe no próprio cotidiano quando a maioria das pessoas ainda quer fazer experiência. No inexperenciável, o homem passa a, sem chão e sem teto, habitar, e, habitando no abismo, habita, mesmo, na ilatência delirante da linguagem, cuja obra não constrói seus mundos assinalando a força como inerente a um conteúdo experimentável nem a um referente objetivo ou subjetivo, mas ao próprio princípio criador da linguagem enquanto fato lingüístico. Como, na mesma época, também pensou Melville, trata-se de deixar que *a fantasia ocupe o lugar da memória*⁴⁵, posicionando-se contra um passado fixo e a favor de uma nova criação delirante cujo devir linguageiro — a abertura do futuro no hoje — é capaz de juntar o mais profundo com a mais rasa superfície. Esta maneira delirante e cetácea da linguagem é a marca mais radical de um pensamento simultaneamente crepuscular e matinal a abrir o século XX e, ainda, o XXI.

NOTAS

¹ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.9. Vale lembrar a frase de Walter Benjamin com a qual esta belíssima introdução de Agamben, tardia ao livro, parece, implicitamente, dialogar: *A obra é a máscara mortuária da concepção*. A frase é a décima terceira tese de *A técnica do escritor em treze teses*, no livro *Walter Benjamin; Obras Escolhidas II, Rua de Mão Única*, traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, da Editora Brasiliense, 2000, p. 31.

² Ibid. p. 10.

³ AGAMBEN, Giorgio. *O Fim do Pensamento. In: Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, número 11, 2004. Tradução Alberto Pucheu. p.157-159.

⁴ Id. Ibid. p.157.

⁵ BENVENISTE. *Comunicação Animal e Linguagem Humana. In: Problemas de Lingüística Geral I*. Trad. por Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas: Pontes, 2005. p. 60-67.

⁶ Id. Ibid. p. 66.

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O Fim do Pensamento. In: Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, número 11, 2004. Tradução Alberto Pucheu. p.157.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 17. Tradução de Giorgio Agamben para a *aletheia* grega, via o alemão *Unverborghenheit*, de Heidegger, querendo dizer a experiência da verdade como desocultação, desvelamento, desencobrimento.

⁹ Id. Ibid. p.164.

¹⁰ JEANMAIRE, Henri. *Dionysos; histoire du culte de Bacchus*. Paris: Éditions Payot, 1991. p. 238-240.

¹¹ AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991. p. 125 e 130.

¹² Id. Ibid. p.82.

¹³ SCHILLER. Poesia Ingênua e Sentimental. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 43.

¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 36 e 37.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991. p. 140.

¹⁶ Id. Ibid. p. 169.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.165.

¹⁸ AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient; théorie de la singularité quelqu'en-que*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Éditions du Seuil, 1990. p.17.

¹⁹ NOVALIS. *Pólen; fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 196.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Les langues et les peuples. In: Moyens sans fin ; notes sur la politique*. Traduction de Danièle Valin et autres. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1995. p.77.

- ²¹ Id. Ibid. p.76 e 80.
- ²² Id. Ibid. p.76.
- ²³ Id. Ibid. p.76 e 96.
- ²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 166.
- ²⁵ Id. Ibid. p. 21-22;
- ²⁶ Ibid. p. 11.
- ²⁷ CARVALHO, Campos de. *O Púcaro Búlgaro*. In: *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora. p.367.
- ²⁸ SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Poema – Proposições Mediciniais*. 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. 11-16.
- ²⁹ 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. E *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 foi traduzido para o português por Sérgio Alcides e publicado na revista Cacto, em agosto de 2002. p. 142-149.
- ³⁰ ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992. p. 14.
- ³¹ Id. Ibid. p. 15.
- ³² Ibid. p. 9.
- ³³ Ibid. p. 97.
- ³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. p.24.
- ³⁵ BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Obras Escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 116.
- ³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 163.
- ³⁷ ASSIS, Machado. *A Segunda Vida*. Conto do livro *Histórias sem Data*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 volumes. Volume 2. p.440-446.
- ³⁸ *A Bíblia de Jerusalém, Hebreus, 9, 13-14*. São Paulo: Edições Paulina, 1973. p. 1250-1251.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza. In:Obras Escolhidas, magia e técnica, arte e política.* Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. p. 115.

⁴⁰ Id. Ibid. p. 116.

⁴¹ Ibid. p. 115.

⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história.* Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 21.

⁴³ Id. Ibid. p.39.

⁴⁴ ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas. In:Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3 volumes. Volume 1. p.519.

⁴⁵ MELVILLE, Herman. *Moby Dick.* Tradução de Berencie Xavier. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 505.

A poesia e seus entornos interventivos¹ (Uma tetralogia para o *Íon*, de Platão)

a Carmen Lucia Magalhães Paes,
que me ensinou tudo o que não sei dos gregos

[...]

pois o que pareceu
desmedido e cruel
terá sido sempre

veemência

(do poema *Nomeado Íon*,
de Roberto Corrêa dos Santos)

1. PLATÃO, GOETHE E O *ÍON*

Em Platão, a polêmica: o encontro e o embate: entre o poético e o filosófico, por exemplo. A tensão. A disputa. O combate como alavanca para uma individuação dos termos e, ao mesmo tempo, como fusão, como confusão, como a simultaneidade entre o que se diferencia e o mergulho na indiferença viva, inquietantemente trêmula. Como estilo. Que aproveita, renovando-as, todas as possibilidades do pensamento presentes anteriormente na tradição, muitas delas, inclusive, como a epopéia, a tragédia, a comédia, o ditirambo, a lírica e o epigrama, já experimentadas, na juventude, por ele. Em um de seus últimos livros, mesmo que criticamente, é Nietzsche quem salienta o que admiro: *Platão mistura confusamente todas as formas do estilo*²; mas, desde sua primeira publicação, isto já se mostra, claramente:

Se a tragédia havia absorvido em si todos os gêneros de arte anteriores, cabe dizer o mesmo, por sua vez, do diálogo platônico, o qual nascido, por mistura, de todos os estilos e formas

precedentes, paira no meio, entre narrativa, lírica e drama, entre prosa e poesia, e com isso infringe igualmente a severa lei antiga da unidade da forma lingüística³.

Tal *mistura* é vista, então, elogiosamente, como possibilidade de salvaguarda da poesia no novo tempo, dito socrático: *O diálogo platônico foi, por assim dizer, o bote em que a velha poesia naufragante se salvou com todos os seus filhos*⁴. Ou, ainda: *Na realidade, Platão proporcionou a toda a posteridade o protótipo de uma nova forma de arte, o protótipo do romance*⁵. Esta posição miscigenadora não era alheia ao mundo grego, como observa Diôgenes de Laértios: *Aristóteles diz que a forma de seus escritos ficava entre a poesia e a prosa*⁶, acrescentando, ainda, que alguns autores diziam que o nome Platão fora dado a Aristoclés (seu nome de nascimento) possivelmente por causa da robustez de seu estilo⁷. Desinteressado por uma distinção entre gêneros, Platão inaugura uma nova maneira de pensar, um novo hibridismo, constantemente interrogativo, – os diálogos –, que mantém a conexão constante entre o poético e sua mais nova derivação, o filosófico, mostrando-o enquanto abertura para um renovamento de seu modo de realização. À poesia, foi intrinsecamente necessário um obrar, uma aprovação de variações inclusivas. Nascendo da poesia, e continuando com uma intimidade agonística, impossível de ser superada, com ela, a filosofia, e, nessa intimidade, tentando conquistar algumas diferenças, ela se arrisca – estranha. Uma íntima estranheza, esta, entre poesia e filosofia, tornando a disputa – acolhimento. Os diálogos: um saque em um fundo da tradição jamais, por impossível de ser, inteiramente explorado, a extensão do poético na composição explícita do poético-filosófico. Os diálogos: um risco, um traço... Uma inscrição no traçado de um hífen.

*

No jogo do mesmo e da diferença, os acolhimentos jamais permitem a nulificação de uma das possibilidades, mas, justamente, sua incorporação através de uma escrita, ambígua, que não nos deixa apreendê-la em sua totalidade. Lemos fragmentos que se constroem acatando diferenças, uma pluralidade de vozes, de pensamentos que se entrecocam, diálogos que equivocam, e não monólogos que buscam qualquer tipo de unificação. A única unificação: um caminho, sem saída, para transitá-lo, em suas próprias aporias. Esbarros que são a assinatura de uma tal polifonia: os arranjos platônicos do pensamento, nos quais a hierarquia das vozes, das exclamações, das indagações, dos personagens, não é estanque

nem unívoca. Edificação infinita, a proposta. Platão-poeta, Platão-filósofo, Platão-sofista, Platão-geômetra, Platão-erótico, Platão-político, Platão-... Estas palavras não deixam de soar. Platão: o nome da filosofia, não-sistemática, em seu princípio. Que se inaugura como filosofia-poesia, filosofia-sofística, filosofia-geometria, filosofia-erótica, filosofia-política... Platão aproveita, renovando-as, todas as possibilidades do pensamento presentes anteriormente na tradição e nas ruas: a narrativa mítica, o cantar lírico, o drama musical trágico, a comédia, a sofística, as expressões religiosas, a, ainda que artificializada e reinventada no contexto das necessidades internas dos diálogos, conversação diária etc. Se, para os gregos, origem não é apenas o momento volátil, que logo se apaga, em que algo se inicia, mas, sobretudo, aquilo que permanece enquanto motor do que nasce em todo o seu processo duradouro, a filosofia, grega que é, enquanto durar, há de se fundamentar pela recepção a outras áreas, e não pela tentativa de excluí-las. Uma filosofia constantemente aberta ao que, convencionalmente, não é tido por filosófico. Uma filosofia artística, sem exclusões, impossibilitada de qualquer redução e inauguradora de novas aventuras, trazendo, sempre, para si, a importância do hipotético não-filosófico. Desde sua nascença, uma filosofia indiscernível de sua suposta alteridade, aberta a seu fora, uma filosofia cuja identidade, vazada, se faz no movimento inestancável de se outrar, no desguarnecimento de qualquer fronteira imaginada.

*

Apesar disto, insistem: Platão contra a poesia. O *Livro X da República* condensaria as atitudes da exclusão: *Assim teremos uma primeira razão que justifica não o admitirmos numa cidade que vai ser governada por boas leis*⁸; (...) *para me justificar de haver precedentemente banido uma arte tão frívola de nossa cidade*⁹. Esta exclusão, respectivamente, a do poeta e a da poesia, para muitos, inaugurada por Platão. O próprio Sócrates previne, entretanto, para que não o acusem de rígido, rude, rústico, por travar esta luta. Ela faz parte da tradição grega, agonística: *é antigo o diferendo entre a filosofia e a poesia*¹⁰; *é antigo o antagonismo entre elas*¹¹. Não foi Sócrates, personagem de Platão, quem teria causado o exílio ou o banimento, mas o próprio percurso do pensamento grego, desde seus primórdios. Mais um problema.

*

Para quem, pela expulsão dos poetas da cidade, continuar julgando o filósofo como o motivo da divergência, pode causar mais surpresa ainda o fato de o texto mostrar, como justificativa de tal contrariedade, os ataques desferidos pelos poetas antes mesmo da escrita do respectivo diálogo: para eles, os filósofos seriam *cadelas que ganem contra seus donos, o homem superior em tolas tagarelices, o bando que quer se assenborear de Zeus, pensadores que, de tão pobres, cortam as idéias em quatro*¹². Com tais frases, além do desacordo, parece se redirecionar o horizonte de tal oposição, impossibilitando quem quer que seja de o pensar unilateralmente, ou seja, de ver no filósofo o censor e no poeta a vítima. A manter a diferença de denominação, os poetas, em Platão, demarcam, antes mesmo dos filósofos, alguma discordância. Neste começo de tratamento, o jogo de forças se faz proporcional e a tensão, recíproca. Trata-se, ao menos, de uma disputa, onde as intensidades se equiparam. Privilegiando as disputas e suas aporias, Platão: um dos maiores mestres agonísticos gregos. Platão-atleta, Platão-guerreiro, Platão-conquistador-de-prêmio-de-bravura, Platão competindo com Xenofonte, Platão, *o primeiro a opor-se a quase todos os seus predecessores*¹³. Ou, então, de novo, Nietzsche:

Nos diálogos platônicos, o que é de especial importância artística constitui-se como resultado de uma disputa com a arte dos oradores, dos sofistas e dos dramaturgos de sua época; disputa inventada para que Platão possa, por fim, dizer: “Olhem, também posso fazer o que meus grandes rivais fazem; na verdade, posso fazer ainda melhor do que eles. Protágoras nenhum inventou mitos tão belos quanto os meus; nenhum dramaturgo criou uma atmosfera tão vívida e cativante quanto a de meu Banquete; nenhum orador escreveu orações como aquelas de meu Górgias - agora, eu repudio todos eles, e condeno toda a arte imitativa. Apenas a disputa fez-me poeta, sofista, orador”. Que problema abre-se diante de nós quando inquirimos a relação da disputa com a concepção do trabalho de arte!¹⁴

Platão, o último grande combatente, que, através da confusão das rixas, assinala, sem perfazê-las, as individualizações, seja a filosófica, a poética, a sofística, a política...: e elas, as individualizações, sem completarem suas diferenças, através da potência de uma zona de entretencimento, teimam em se indiferenciar, confundindo-se, obscuramente. Platão, o último Homero, entretanto paradoxal, ambíguo, enigmático, como o poeta de Quios conciliado ao pensador de Éfeso?

*

Em todo caso, na *República*, quais são os filósofos injuriados pelos poetas? Quem são os poetas que insultam os filósofos? Em quem Platão está pensando, já que, na tradição, não há indícios de que estes termos sejam excludentes entre si, já que, na tradição, a própria palavra – filosofia – é recentíssima? Teria Platão tirado tais passagens de versos que não chegaram até nós? Ou poderiam ser as citações dos poetas, desconhecidas, mais uma invenção de Platão para promover a ambigüidade da problemática? E, assim, o lance do passado do divórcio seria mais uma invenção platônica. Procedimento que se adequaria perfeitamente ao modo de escrita do ateniense, privilegiador, acima de tudo, das aporias dialógicas que, tensivamente, sendo ruas que não levam a lugar algum que não seja o emaranhado surgido do próprio percurso, instigam, dando o que pensar com seu poético-filosófico, obrigando o leitor a participar, criativamente, do fluxo das idéias, refecundá-las, tornando-o – o leitor – mais um personagem ativo dos diálogos, ao invés de responderem na imobilidade última do suposto pensamento sistemático, conclusivo, de mão única.

*

Neste ponto, Schleiermacher estava certo: *Faz parte do interior e da essência da forma platônica tudo aquilo que resulta da intenção de obrigar a alma do leitor à produção de idéias próprias*¹⁵. Para isto, comendo a primazia da arte dialógica – na qual, as personagens, ao invés de representarem indivíduos empíricos, são figurações de vetores exclamativos do pensamento transformados numa dinâmica de questões representada por eles em suas conversas –, o mítico, o imagético, o proverbial, o oracular, o divinatório, o demonstrativo, o conceitual, o discursivo, o metafórico, o dramático, a encenação, os cenários, todo um universo sensível das aparências e muitos outros procedimentos poético-filosóficos se descobrem à disposição do pensador para uma pertinência cada vez maior com as necessidades incipientes. O próprio ponto de vista cênico, habitualmente pouco avaliado como filosófico, já foi, em outros tempos, usado como elemento primordial de distinção e classificação dos arranjos dialógicos platônicos¹⁶. O privilégio quanto ao modo de escrever se dá pela escolha calcada na extensão do limite daquilo que se quer atingir; quanto mais largo este limite, mais os recursos a serem utilizados têm de acompanhá-lo. Faz-se necessário um tipo de uso da linguagem que, resguardado em seu limite, permita o contato com o ilimitado, beirando-o a cada instante. Tudo isto em nome da própria criação e de uma pedagogia, ou de uma política, do pensamento que se quer direta e imediatamente extensiva aos seus leitores, exigindo que eles se transformem, necessariamente, em intérpretes de uma maneira de escrever e pensar até então imprevisita.

*

Além de suas tensões com a separação, com a diferenciação, essa atitude de miscigenação, de indiferenciação, era tarefa comum entre os gregos dessa época. Na *Metafísica*, Aristóteles também chama de *filósofos*, de *os mais antigos filósofos*¹⁷, boa parte dos pensadores anteriores a ele, incluindo Hesíodo; Protágoras, no diálogo homônimo escrito por Platão, relaciona Hesíodo, Homero e Simônides, dentre outros, com a sofística¹⁸. Se levarmos em conta Aristóteles, o Sócrates da *Politéia* e o Protágoras do diálogo, Hesíodo, por exemplo, aparece como filósofo, poeta e sofista: a encruzilhada do pensamento grego, no mesmo instante, em uma só pessoa. Três experiências do pensamento entrelaçadas entre si, indiferenciadas, confundidas, difíceis de serem distinguidas. Posteriormente, Diôgenes de Laértios lembrou: *Outro nome para os sábios era sofista, e não somente para os filósofos, mas também para os poetas - Crátinos, ao elogiar Homero e Hesíodo em sua peça Arquíloco, dá-lhes esse nome*¹⁹. Sábio, sofista, filósofo, poeta (aos quais ainda poderia juntar, pelo menos, os rapsodos, os sacerdotes, os adivinhos e os políticos): uma confusão virtuosa a ser difundida. O mesmo Diôgenes afirma que a filosofia, grega que é em sua origem, teria começado com o poeta Musaios, o primeiro a compor uma teogonia, ou com um outro, Lino, que teria escrito um poema cosmogônico²⁰. A força do entrelaçamento e, a um só tempo, a alternativa da separação se fazem perceptíveis, obrigando-nos a não abrir mão de uma nem de outra. Distinguir, mantendo a fusão – um dos paradoxos, uma das mais fortes aporias, um dos motores mais potentes do pensamento platônico.

*

Sempre difícil ler Platão. A movência contínua de seus sentidos leva, muitas vezes, contraditoriamente, os leitores a cristalizações interpretativas, fixidades pouco aventurosas, caricaturas monstruosas e arrogantes, obviamente muito menos de Platão que de seus exegetas, ou melhor, apenas de seus exegetas. Chega a ser inacreditável o número de professores universitários que, hoje, parecem se julgar superiores a Platão, criticando-o, ao contrário de Nietzsche, em nome de tolices que não fazem avançar o pensamento, em nome de clichês, de estereótipos, que acabam, tola e equivocadamente, por fixar o próprio pensamento nietzschiano e sua relação com Platão, intensamente admirativa, se lida com atenção e cuidado. Retomando a famosa frase nietzschiana que diz que *o cristianismo é um platonismo para o povo*, Jorge Mario Mejia Toro, bem-humoradamente, chama tal equívoco acerca de

Platão de um *nietzscheísmo para el pueblo*²¹. A partir de Nietzsche e, depois, de Heidegger, criticar Platão se tornou o senso-comum, o mais convencional, ao passo que o necessário, agora, é justamente o ler à luz das transformações nietzschianas, kierkegaardianas, heideggerianas, deleuzianas, lacanianas, derridianas ou quaisquer outras. Lê-lo, portanto, sabendo que, a cada leitura de um diálogo, uma outra cópia, do mesmo diálogo, se mantém ilegível, alimentando todas as leituras presentes e futuras, que inventarão novas legibilidades sem jamais prescindir daquela cópia, ideal, que, de algum modo, permanecerá para sempre ilegível, ou legível apenas parcialmente, configurando todas as que lemos. Platão passa incólume por todas as caricaturas feitas dele. Assim, a inesgotabilidade de todo grande escritor.

*

Desconfio que, no *Íon*, de Platão, por exemplo – diálogo que, muitas vezes, foi tido por apócrifo, comumente visto como um escrito de juventude e, portanto, menor, repleto de interpolações etc. –, lê-se, na maioria dos casos, a cópia lida por Goethe, a partir da qual, desde 1826, data da publicação de seu texto, escrito em 1797, sobre o respectivo diálogo, se fazem as leituras da modernidade até a maioria das de nossos dias. Lê-se, portanto, o simulacro do diálogo platônico. Com raríssimas exceções, ainda não se conseguiu superar completamente essas três poucas e escassas páginas, não se afundou em uma nova ilegibilidade necessária que traçasse a possibilidade virtuosa de uma outra interpretação. Quando um poeta – e, em todos os sentidos, um pensador – do porte de Goethe afirma que o diálogo, que se quer sobre o poético e fora escrito por um filósofo, não tem *absolutamente nada a ver com a poesia*²², pode-se solidificar, enrijecendo-a, uma caricatura: a da filosofia contra a poesia, em busca de sua hegemonia. E, em contrapartida vingativa, a da poesia contra a filosofia.

*

Não se pode esquecer, entretanto, as circunstâncias e motivações que levaram o poeta alemão a escrever o ensaio *Platão como Uma Festa para A Revelação Cristã*. Em 1795, o poeta e jurista Friedrich Stolberg, um outrora conhecido de Goethe que, posteriormente, se converteu ao cristianismo, publicara uma seleção dos diálogos platônicos com um prefácio afetadamente religioso. Ainda que tardio em relação à edição dos diálogos, o texto de Goethe tem um caráter interventivo, combativo, agonístico, polêmico, contra a tentativa de se fazer de Platão um pensador cristão: *Mesmo Platão fora antes louvado por*

ter sido vinculado à revelação cristã, e é nesse papel que ele nos é apresentado na respectiva tradução²³. Contra uma vaga edificação, inconsistente em todos os níveis, Goethe clama por uma apresentação clara e crítica das circunstâncias e motivações da escrita platônica, que nos levaria a pensar Platão não como ele parece ter sido aos caprichos de quem quer que seja, obrigando-nos a uma leitura equivocada e redutora, mas, para que possamos avaliá-lo como ele realmente foi: grego. Ler grego onde se lia cristão – no que concerne Platão, eis a exigência, de fundo, goethiana... Ainda que este – grego – tenha de ser, a cada instante, reinventado.

*

Se o breve ensaio é um libelo contra a cristianização caricata de Platão, Goethe, óbvia e simultaneamente, se coloca em guerra contra a canonização do *Íon*, pretendida por Stolberg:

Como pode, por exemplo, o *Íon* ser oferecido como obra canônica quando esse pequeno diálogo é apenas uma zombaria! Provavelmente, por haver, no fim, menção à inspiração divina! Infelizmente, entretanto, aqui como em vários outros lugares, Sócrates está apenas falando ironicamente²⁴.

Para desfazer a mistificadora leitura cristã, apenas a partir desse solo, desse projeto, o poeta ironiza a própria ironia supostamente socrática, zomba da própria zombaria supostamente platônica. Assumindo as máscaras da ironia socrática e do humor platônico, Goethe re-intitula o diálogo, chamando-o de *Íon, O Rapsodo Humilhado*, e, afastando Platão da santidade atribuída a ele por Stolberg, leva-o a dialogar ironicamente com a comédia, como mais uma das dissoluções de fronteiras habituais do filósofo grego, associando-o a Aristófanes, ao dizer que, se essa terra platônica é santa, até o teatro de Aristófanes é solo sagrado! Em nome de Platão e do resguardo de uma potência afirmativa, grega, de seu pensamento, uma possível santidade platônica se torna ilegítima, inteiramente jocosa, burlesca. Numa galeria de espelhos abissais, enaltecendo o ritual fálico onde antes era louvado o cristianismo com sua cruz, o poeta-ensaísta alemão realiza o mesmo procedimento que ele vê Sócrates efetuar no respectivo diálogo.

*

Poderia aprazer a Goethe a idéia de Trasilos de Alexandria (morto em 36 d.C.), astrólogo de Tibério, que deu a cada um dos diálogos platônicos um título, tirado do nome de um dos interlocutores da obra, e um subtítulo, extraído do assunto abordado, até hoje, habitualmente utilizados, como se originalmente de Platão:

Trasilos diz que Platão publicou seus diálogos em tetralogias, à semelhança dos poetas trágicos, que participavam com quatro peças das competições dramáticas – as Dionísias, as Lênaias, as Panatenaias e o festival dos Quítroi. A última das quatro peças era um drama satírico, e as quatro juntas chamavam-se uma tetralogia²⁵.

O *Íon*, como o último arranjo de uma das tetralogias platônicas, como um drama satírico filosófico? Talvez Goethe gostasse desta idéia, que nos mostra, mais uma vez, explicitamente, um dos fortes vínculos com os quais a antiguidade juntava Platão e a poesia, Platão e o drama. Platão, como artista. Do pensamento. Como poeta. Filosófico.

*

Com seu humor habitual, também Nietzsche encontra uma maneira de vincular Platão à comédia:

[...] – nada me fez refletir mais sobre a reserva e a natureza esfíngica de Platão do que esse *petit fait* [pequeno fato], felizmente conservado: que sob o travesseiro do seu leito de morte não se encontrou nenhuma “Bíblia”, nada egípcio, pitagórico, platônico, - mas sim Aristófanes.²⁶

Talvez Goethe gostasse, igualmente, dessa anedota.

*

Sob o signo da chacota ou da galhofa, por causa de seus poucos conhecimentos dos poetas e, finalmente, por ter sido convencido de ser apenas o recipiente da inspiração divina, e não o agente de um artifício, de uma *techne*, Íon, o famoso rapsodo laureado, mais ou menos como o Penteu das Bacantes, é travestido em um rapsodo aturdido, atordoado, confundido, envergonhado, zozzo, grato por ter sido feito de tolo, uma pessoa extremamente limitada, com toda sua fraqueza exposta, favorecida, talvez, por uma aparência atraente,

uma boa voz e um coração receptivo, um talento natural, meramente performático, recebido através de uma prática possivelmente familiar, um rapsodo que nunca pensou sua arte nem a arte em geral, que conseguia, quando muito, ao invés de explicar os poetas, apenas parafraseá-los, um rapsodo, afinal, que não tinha o menor brilho de conhecimento poético. No talentoso, mas tolo, Íon, ter-se-ia a antecipação merecida de um poeta exilado.

*

Na mesma época em que Goethe escreve e publica seu texto, as palavras de Schleiermacher acenam um caminho similar ao indicado logo acima. Dando a entender que Platão teria feito Sócrates dialogar com o rapsodo por uma facilitação – como se o poeta-filósofo precisasse de tal artifício! – tomada para atacar, de fato, os poetas, que seriam o verdadeiro núcleo do diálogo, sobre os rapsodos gregos de uma maneira geral, que obviamente inclui Íon de Éfeso, ele diz:

[Os rapsodos] constituíam uma classe bastante subordinada de artistas e, em grande parte, direcionando-se às categorias inferiores do povo, não gozavam de influência significativa sobre os costumes e a educação da juventude de nível superior. Por isso, Platão os tomou como objeto de sua atenção e finalidade de sua ironia.²⁷

Se essa passagem reverbera a pergunta que Xenofonte, em seu *Banquete*, leva Antístenes a fazer (*Você conhece alguma raça mais tola do que a dos rapsodos?*²⁸), ela se afasta completamente do que é manifesto no diálogo platônico, que indica uma posição completamente outra²⁹. Não é apenas o personagem que, na virada do século XVIII para o XIX, merece a desconfiança aparentemente coletiva; ninguém menos que o próprio Schleiermacher mais do que insinua que o mesmo diálogo é apócrifo. Em 1805, publicando sua tradução do *Íon*, na introdução escrita para a ocasião, ele afirma a ambigüidade deste *pequeno diálogo com muitos traços tão suspeitos e sem conteúdo filosófico próprio*³⁰, obrigando-o, tradutor-exegeta, a, assim, ter seu *juízo sacudido de um lado a outro e a balança oscilada com incerteza sem pender decisivamente para qualquer lado*³¹. Seu pêndulo ganha outras palavras para se manifestar:

Muitos detalhes estão de tal maneira de acordo com o espírito característico de Platão e seu método mais autêntico, que pensamos reconhecê-lo [o *Íon*], com certeza, apenas como seu; mas, mais uma vez, logo se manifesta tanto fraquezas das quais nós não podemos creditá-lo

capaz nem mesmo na sua primeira época quanto a falta de verossimilhança de outras passagens, que as faz parecer imitações infelizes.³²

Algumas suposições nada lisonjeiras nascem desta desconfiança, fazendo a balança pender para o lado da inautenticidade. Eis as possibilidades que ele resguarda ao diálogo: 1) depois de um esboço superficial do mestre, com passagens fortemente marcadas, ou, pelo menos, com indicações e assertivas de Platão por guias, um discípulo teria composto o *Íon*, o que explicaria, segundo Schleiermacher, tanto o agenciamento obscuro do todo quanto a qualidade desigual dos detalhes; 2) o diálogo proviria mesmo de Platão, mas simplesmente enquanto executado superficialmente, tornando difícil supor que ele o corrigira até dar sua última demão, ou seja, Platão poderia ter executado este pequeno exercício, mas sem consagrar um zelo particular a cada detalhe; 3) o *Íon* deveria ser um tipo de prelúdio a uma obra de importância bem maior, que não chegou a ser executada, sobre a natureza da arte poética; 4) Platão não visava nada além de um desenvolvimento jocoso e polêmico de algumas afirmações específicas do Fedro; 5) sua execução e divulgação foram, para não dizer involuntárias, precipitadas em função de um estímulo externo qualquer.

No começo do século XIX, a sorte do *Íon* não era das maiores. Se às desconfianças de Schleiermacher juntar-se uma leitura parcial, e, por isso mesmo, equivocada, do texto de Goethe, algumas das detrações do diálogo realizadas ainda no século XX devem-se mais a um sintoma caricato dos comentadores ecoando-se entre si do que à exploração de possibilidades inauditas do texto platônico.

*

Voltando à leitura goethiana, a princípio, aparentemente, de poeta, ficaria Platão – o filósofo, suposto criador de personagens estúpidos com o intuito de enfatizar a verdadeira sabedoria socrática – também desmerecido, merecendo o exílio da República de Weimar? Parece-me que não. Mais uma vez, é importante lembrar ser Stolberg, e não Platão, o alvo de Goethe. Aqui, de novo, o jogo de espelhos, o pôr-se em abismos, faz-se presente: afirmando que, mesmo quando pouco perceptível, em todos os escritos filosóficos há um desafio polêmico, Goethe, o poeta, faz de seu pensamento uma polêmica contra o tradutor alemão, transformando-se, pelo encampamento de uma polêmica do pensamento, em filósofo, um símile de Platão. Um alemão que, num devir grego, pensa insuflado pela disputa. Goethe-Platão, um agenciamento fabricado pela força da disputa. Tentar exilar a introdução feita

pelo tradutor aos diálogos platônicos, eis o desafio filosófico do poeta Goethe. Por isso, ou seja, por causa da interpretação cristã de Platão, ele minimiza a inspiração divina, para ele, mistificadora, em nome de uma interpretação científica, psicológica, da inspiração, que se afaste de *milagres e das operações de poderes estranhos*. Ou seja, onde, em Stolberg, ao invés de grego, lê-se cristão, em Goethe, ao invés de grego, lê-se moderno. Por isso, por sua briga não ser com Platão, ao dizer que, no *Íon*, Sócrates está falando apenas ironicamente, não precisa investigar aquilo que ele próprio requer ao fim de seu texto: *Certamente, se alguém distinguisse para nós o que homens como Platão disseram seriamente, ironicamente ou semi-ironicamente, seja por convicção ou por necessidades de argumentação, nos renderia um serviço extraordinário e contribuiria imensamente para nossa educação*³³. Mais uma vez: se o próprio Goethe não se lança nesta aventura, é por sua preocupação ser momentânea, polêmica, querendo tão somente conter a possível propagação da interpretação stolbergiana do diálogo.

*

Cito, de novo: *Aqui, como em vários outros lugares, Sócrates está apenas falando ironicamente*³⁴. A inspiração vista pela lente da ironia? É o que Goethe quis; e, nele, a presença da ironia não só acerca da inspiração, mas, constantemente, em múltiplas passagens de cada um dos diálogos, persistindo, inclusive, em tudo aquilo que, neles, apela à multiplicidade heterogênea. Ao longo da modernidade, na esteira goethiana, tal maximização da ironia se transformou num rolo compressor que, em nome da uniformidade socrático-platônica, contra a ficcionalização de Sócrates, contra os outros personagens que também compõem a poesia dramático-filosófica, contra sua intrínseca agonística, contra, enfim, a sutileza da filosofia com suas tensões manifestas e latentes, ao invés de instigar o fecundo pensamento plurívoco, acabou sendo a justificativa para a desatenção em relação a inúmeras passagens – sérias, não risíveis, difíceis, das conversações e conflitos criados por Platão: contraditoriamente, a ironia se opôs à aporia, ao invés de ser o seu motor. Ao invés de a ironia ajudar a dar visibilidade à complexidade do texto como um todo, ao jogo filosófico-dramático de criações de impasses, saídas possíveis e novas dificuldades, chamando demasiada atenção para si, ela acabou sendo vista como a única dimensão, uniforme, do diálogo, ocultando tudo aquilo que, nele, dela, escapa. No *Íon*, Maria Cristina Franco Ferraz, por exemplo, afirma haver uma *sobrecarga de ironia*³⁵, desdobrada, por ela, em dois níveis: explicitamente, quanto à caricatura do rapsodo, e, implicitamente, em relação ao poeta. Assim, no diálogo, tudo seria

irônico, inclusive os elogios socráticos à rapsódia³⁶; mas, apesar de o diálogo ser basicamente avaliado por sua suposta *sobrecarga* irônica, curiosamente, em nenhum momento é explicitado o que se entende por ironia. Parece que a ironia é confundida com uma pura galhofa.

*

Cito, de novo, Goethe: *Certamente, se alguém distinguisse para nós o que homens como Platão disseram seriamente, ironicamente ou semi-ironicamente, seja por convicção ou por necessidades de argumentação, nos renderia um serviço extraordinário e contribuiria imensamente para nossa educação*³⁷. Ao invés da permeabilidade da ironia por tudo (quando, justamente por isso, sua especificidade se torna ilegível), faz-se necessário demarcá-la, contribuindo, desta maneira, para uma melhor compreensão do texto platônico. Como, entretanto, distingi-la, se nem mesmo se sabe o que ela, ironia, é? O que é a ironia socrática presente nos diálogos platônicos? Talvez seja Kierkegaard quem melhor pensa esta questão, pois o faz com sua habitual radicalidade filosófica. Para ele, o método irônico consiste em alavancar as perguntas de tal modo que seu interesse não repouse sobre o futuro de uma resposta conquistada, mas *na exaustão de um conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio*³⁸. Ao invés de para clarificar e saber alguma coisa, perguntar para, em nome de um não-saber, cuja disposição se faz simultaneamente fraterna e combativa com o saber³⁹, em nome desta tal de filosofia que exala todo o frescor de um recém-nascido aliado às forças inabituais do que se quer renovar... perguntar, portanto, para confundir, para estarrecer, para levar o interlocutor a, desfazendo-se de suas certezas habituais, se perder, para conduzi-lo, do concreto empírico cotidiano que o cerca, à abstração sem conteúdo de um vazio aporético, no qual o filósofo, aventureiro, se insere, sem jamais sair completamente dele e tragando seus interlocutores para esta não-ambiência. O filósofo não mede forças: com as palavras, sem querer abandonar o ringue nem por um segundo, obstinada e apaixonadamente, ele agarra seu interlocutor pelo pescoço e, obrigando-o a, incauto, participar da perigosa luta das perguntas, constrange-o à nudez total. Só, então, tendo atravessado todos os riscos, sofrendo em seu corpo as dores mais intensas, o antes não-iniciado está apto a ir embora, mas já é tarde: agora, desnudo, ele se encontra contaminado pela terrível doença deste peso-pesado da conversação pensativa, tendo de admitir, da existência, o que suas mãos não conseguem segurar. Aporética, a ironia é a Musa socrática por excelência – o percurso abissal de um itinerário impossível de ser levado a termo; a ironia é o próprio caminho da aporia, possibilitando mostrar que, desde o

primeiro passo, desde a primeira indagação, o que sempre se quer é deixar a admiração, espantosa, aparecer. Trocar o ponto de interrogação pelo de exclamação – eis o objetivo da ironia questionadora e aporética, o ponto onde o filósofo e o poeta, sem roteiros, se encontram. É o que o pensador dinamarquês parece dizer:

Mas esta senhora não é ninguém menos do que a ironia total que, depois que as pequenas batalhas foram combatidas até o fim, depois que todas as elevações foram arrasadas, percorre com o olhar o nada total, toma consciência de que nada mais restou, ou melhor, que só restou o nada⁴⁰.

Neste momento da eclosão do vazio ou do nada que conduz os conversadores a, sem saída, mergulharem nele, só lhes restaria uma possibilidade: de dentro do vazio, do nada, maravilhosos, tornarem-se um novo tipo de poeta, aquele que, mais uma vez, do nada, do vazio, do silêncio, criando, produz – pensamento. Um tipo de pensamento que, no caso, socrático, confundindo as palavras e o silêncio, quer justamente ofertar-se ao interlocutor. Oferecer o silêncio que não se pode possuir, eis a ironia, a aporia, a dialética... Eis Platão, e o Sócrates platônico. A ironia é, portanto, o movimento das origens, dos princípios. Acontece que quem se sentirá impelido a realizar este movimento silenciador e produtor não é ninguém menos do que o leitor, o rosto escondido em todo e qualquer diálogo platônico.

*

De Kierkegaard a Lacan e, deste, a Derrida, uma rede, virtuosamente rota, estendida sobre o abismo, para minimamente crivar a vertigem de um Sócrates não como Nietzsche o pensou, mas de um Sócrates efetivamente nietzschiano, dionisíaco. Em um *Seminário* do psicanalista, pode-se ler:

Convém aqui nos referirmos ao que Platão explica no *Fedro*, a respeito dos estados superiores, se podemos dizer, da inspiração, tais como são produzidos para além do franqueamento da beleza. Existem diversas formas desse franqueamento, que não vou retomar aqui. Dentre os meios utilizados por aqueles que são *deomenous*, que têm necessidade dos deuses e das iniciações, há a embriaguez engendrada por uma certa música, que produz um estado a que se chama possessão. É, nem mais nem menos, a esse estado que Alcebíades se refere, quando diz que é isso o que Sócrates produz mediante palavras. Ainda que suas palavras sejam sem acompanhamento, sem instrumento, ele produz exatamente o mesmo efeito.

Quando nos acontece ouvir um orador, diz ele, mesmo que seja um orador de primeira ordem, isso somente nos causa um certo efeito. Ao contrário, quando é você que se ouve, ou mesmo suas palavras relatadas por um outro, ainda que quem as relate seja *Pamu pbaulos*, justamente, um homenzinho de nada, o ouvinte, seja ele mulher, homem ou adolescente, fica perturbado, como que atingido por um golpe, e, para falar propriamente *katekbometa* – somos possuídos por isso.⁴¹

E, nesta maneira de ver Sócrates, de Lacan a Derrida, uma caminhada no mesmo lugar:

O *phármakon* socrático também age como um veneno, um tóxico, uma picada de víbora. E a picada socrática é pior que aquela das víboras, pois seu rastro invade a alma. O que há de comum, em todo caso, entre a fala socrática e a poção venenosa é que elas penetram, para se apossar, na interioridade a mais oculta da alma e do corpo. A fala demoníaca desse taumaturgo arrasta para a *mania* filosófica e para os transportes dionisíacos. E quando não age como o veneno da víbora, o sortilégio farmacêutico de Sócrates provoca uma espécie de *narcese*, entorpece e paralisa na aporia, como a descarga do torpedo (*nárke*):

MENON: Sócrates, aprendi por ouvir-dizer, antes mesmo de te conhecer, que tu não fazias outra coisa senão encontrar dificuldades por todo canto e fazê-las encontrar aos outros. Agora mesmo, vejo perfeitamente, por não sei qual magia e quais drogas, por teus encantamentos, me enfeitastes tão bem que tenho a cabeça repleta de dúvidas. Ousaria dizer, se me permites uma brincadeira, que me pareces semelhante absolutamente, pelo aspecto e por todo o resto, ao grande peixe do mar chamado torpedo (*nárke*). Este entorpece desde que alguém se aproxime e o toque; tu me fizestes experimentar um efeito semelhante, [tu me entorpeceste]. Sim, estou verdadeiramente entorpecido de corpo e alma, e sou incapaz de te responder [...]. Tens toda razão, crê-me, de não querer nem navegar nem viajar fora daqui: em uma cidade estrangeira, com uma tal conduta, não tardarias em ser detido como feiticeiro (80 a b).⁴²

E, finalmente, a própria passagem do *Banquete*, à qual Lacan se refere, do elogio de Alcebíades a Sócrates:

Louvar Sócrates, senhores, é assim que eu tentarei, através de imagens. Ele certamente pensará talvez que é para carregar no ridículo, mas será a imagem em vista da verdade, não do ridículo. Afirmo eu então que é ele muito semelhante a esses silenos colocados nas oficinas dos estatuários,

que os artistas representam com um pífre ou uma flauta, os quais, abertos ao meio, vê-se que têm em seu interior estatuetas de deuses. Por outro lado, digo também que ele se assemelha ao sátiro Mársias. Que na verdade, em teu aspecto pelo menos és semelhante a esses dois seres, ó Sócrates, nem mesmo tu sem dúvida poderias contestar; que porém também no mais tu te assemelhas, é o que depois disso tens de ouvir. És insolente! Não? Pois se não admitires, apresentarei testemunhas. Mas não és flautista? Sim! E muito mais maravilhoso que o sátiro. Este, pelo menos, era através de instrumentos que, com o poder de sua boca, encantava os homens como ainda agora o que toca as suas melodias pois as que Olimpo tocava são de Mársias, digo eu, por este ensinadas – as dele, então, quer as toque um bom flautista quer uma flautista ordinária, são as únicas que nos fazem possessos e revelam os que sentem falta dos deuses e das iniciações, porque são divinas. Tu porém dele diferes apenas nesse pequeno ponto, que sem instrumentos, com simples palavras, fazes o mesmo. Nós pelo menos, quando um outro ouvimos mesmo que seja um perfeito orador, a falar de outros assuntos, absolutamente por assim dizer ninguém se interessa; quando porém é a ti que alguém ouve, ou palavras tuas referidas por outro, ainda que seja inteiramente vulgar o que está falando, mulher, homem ou adolescente, ficamos aturdidos e somos empolgados.⁴³

*

Partindo de Goethe, com sua demanda pela demarcação do que Platão está dizendo séria ou ironicamente, esta trilha conduziu a Kierkegaard, com as duas modalidades filosóficas da pergunta platônica, que muito ajudam a flagrar os dois vetores do *íon*:

Pois a gente pode perguntar com a intenção de receber uma resposta que contém a satisfação desejada de modo que quanto mais se pergunta tanto mais a resposta se torna profunda e cheia de significação; ou se pode perguntar não no interesse da resposta, mas para, através da pergunta, exaurir o conteúdo aparente, deixando assim atrás de si um vazio. O primeiro método pressupõe naturalmente que há uma plenitude, e o segundo, que há uma vacuidade; o primeiro é especulativo, o segundo o *irônico*. Era este último o método que Sócrates praticava freqüentemente.⁴⁴

Usando a terminologia do pensador dinamarquês, o que agora, aqui, se tenta é rastrear o procedimento *irônico*, não o *especulativo*. No *íon*, ao invés de dizer respeito a absolutamente tudo, a ironia socrática se refere tão somente à possibilidade de a poesia e a rapsódia serem encaradas como *technai* ou *epistemai*. Contrariamente à Maria Cristina Franco

Ferraz, por exemplo, que afirma que a ironia socrática já se manifesta, de maneira evidente, *nos elogios à arte do rapsodo, que praticamente abrem o texto logo após um breve preâmbulo*⁴⁵, entendo que, se, por um lado, nesta passagem, começa a se esboçar a preparação da ironia socrática quanto à alternativa *técnica* (e somente em relação a ela!), por outro, os elogios à rapsódia, os motivos que fazem Sócrates invejar, admirando, os rapsodos, ou seja, tudo aquilo que, em progressão intensiva, aparece enquanto o *conveniente* e o *necessário* ao respectivo fazer, são inteiramente afirmativos, poderia dizer, *especulativo*. Eis o belíssimo trecho, que me provoca a sensação de que sair de uma importante passagem de Platão, lida em um português previamente estabelecido, para recomeçá-la em grego, é como abandonar um sapato demasiadamente apertado e vestir a pele velha do céu — é no infinito que nosso corpo se transforma, tentando, na nova tradução, expor sua medida adequada e habitualmente imperceptível:

Sócrates — Com efeito, Íon, muitas vezes, senti inveja admirativa dos rapsodos, de sua técnica. Pois, para sua técnica, assim como sempre é conveniente o cuidar do que diz respeito ao corpo e o mais belo aparecer, para ela, é necessário habitar nos muitos e excelentes poetas, principalmente em Homero — o de maior excelência e mais divino — e, além disso, decorar não apenas seus versos, mas isto que os vivifica [*dianoia*], isto, sim, é invejável. Pois ninguém verá nascer em si um bom rapsodo sem compreender o que o poeta diz. Pois o rapsodo é o intérprete do poeta para os ouvintes, a fim de que estes possam receber, no próprio corpo, celebrando-a, vida em sua vivificação [*dianoia*]. Sem celebrar, também em seu próprio corpo, o que os poetas dizem, os rapsodos são adinâmicos para poetarem belamente. Tudo isto é digno de inveja admirativa. [530 b,5]

No diálogo, há uma vertente pela qual muito do que é dito da poesia e da rapsódia tem um valor inteiramente afirmativo — de forte dose, raramente igualável, de compreensão do poético. À rapsódia e à poesia, está reservada outra pregnância, em nada menor do que a *técnica* ou a *epistêmica*, inteiramente afirmativa, plena, cuja primeira amostra, como já foi mencionado, se dá no trecho acima traduzido, através daquilo que é *conveniente* e, sobretudo, *necessário*, mas que, no momento, não vem ao caso, já que o que interessa ao âmbito deste primeiro ensaio é mostrar de que maneira a ironia socrática se manifesta no diálogo, para que não seja quantitativamente hiper-valorizada nem qualitativamente sub-valorizada e, com isto, tomada como o rolo compressor do filósofo passando por cima do poeta ou do rapsodo, esmagando-os.

Em vez de comentar toda a passagem citada, gostaria de, reafirmando, salientar tão somente que é apenas no que tange a suposta capacidade *técnica* da rapsódia, neste momento lançada estrategicamente por Sócrates e, logo em seguida, acatada por seu interlocutor, que o ateniense mostrará o não-saber do efésio; exclusivamente neste aspecto, descentrando-o, ele poderá o entorpecer, narcotizar, confundir. É como *técnico* que, conduzido por Sócrates, Íon mergulhará no vazio, perdendo o suposto conhecimento que hipoteticamente havia: *é evidente a todos que és incapaz de falar acerca de Homero em virtude de uma técnica e de uma ciência*⁴⁶ (*techne kai episteme*, 532 c), diz, mais à frente, Sócrates ao rapsodo. Num diálogo de mais ou menos 15 páginas, esta frase, ou alguma variação bastante próxima dela, é um autêntico refrão, retornando inúmeras vezes para insistir na única impossibilidade rapsódica ou poética que Sócrates deseja demarcar. Na imagem paradigmática da pedra heracléia, por quatro ou cinco vezes em menos de duas páginas, é dito que não é por *techne* que Íon fala de Homero, afirmação que, daí por diante, continuará a se repetir mais umas tantas vezes até o fim do texto. Por, no princípio da conversa ficcional, ter sido sugestionado a acreditar ser um *technikos* e, a partir de então, a levantar esta bandeira sem, entretanto, conseguir sustentá-la, Íon, ao fim do diálogo, é levado a aceitar ter sido injusto ou, melhor e definitivamente, a, aprendendo, assumir sua impossibilidade *técnica*.

Com esta parte negativa, irônica ou desconstrutiva, Sócrates faz a sua atopia, epidêmica, a sua excentricidade, virótica, contra as quais ninguém, nem mesmo nós, afastados de anos, estamos imunes; com elas, Sócrates nos contamina, deixando-nos sem chão, sem lugar, sem centro: no abismo. Se, ao invés de *sábio*, Sócrates é *átopos*⁴⁷, é porque a filosofia, ao invés de ser uma sabedoria, é um deslocamento em relação a ela. A filosofia é atópica – dissituada, deslocalizada, deslocada, desassentada, excêntrica, desnorteada, desorientada, inclassificável; para ela, ele quer conduzir seus interlocutores, e, mais do que isso, Platão, seus leitores. Resultando no verdadeiro equívoco do personagem, o que Íon não sabia da rapsódia e da poesia é que elas não são *techmai* nem *epistemai*, enquanto ele as acreditava como tais; desta crença, como já foi dito, Sócrates o conduz ao vazio, ao nada, de sua antiga opinião. Ao lugar nenhum. À não-ambiência. À aporia. À perplexidade. À exclamação de quem agora pode também aprender um fato ainda mais importante: o da não necessidade delas serem encaradas a partir da fundamentação daqueles elementos de um certo tipo de saber. Completando, portanto, o processo irônico, perfazendo-o, juntando o começo e o fim da conversa através de um dos objetivos alcançados, as derradeiras palavras do diálogo, através das quais Íon é obrigado a uma demolição de seu suposto saber, a freqüentar a vacuidade, são: [...] *kai me technikon peri Homerom epaineten: e não um louvador técnico de Homero*⁴⁸. Fim do diálogo.

*

Mesmo talvez desconhecendo o texto de Goethe, ou, se o conhecendo, não levando em conta o contexto de sua interpretação, os comentadores, com maior frequência, direta ou indiretamente, reproduzem apenas a caricatura de seu jogo: Platão – o filósofo contra o poeta, a filosofia contra a poesia. Ou, então, tão ruim quanto isto, talvez ainda pior, o diálogo, poético-filosófico, passa a não ter *absolutamente nada a ver com a poesia*, levando a um desmerecimento desta ou, conforme o caso, da própria filosofia, e, desta forma, para que se pense uma dinâmica poética, poético-filosófica ou mesmo filosófica, o diálogo não serviria, não mereceria ser levado em conta. Desta maneira, tudo o que se consegue é perder, de uma só vez, tanto Platão quanto Goethe, exatamente onde ambos se encontram: na união do poético com o filosófico. Até hoje, portanto, Íon, o personagem, é, o mais das vezes, tratado através de sua total falta de vivacidade e esperteza, como mero contraponto ao pensamento socrático, uma presa fácil que não oferece qualquer resistência, exibindo a parvoíce exemplar dos rapsodos, sempre de maneira enfatuada e desqualificada, sob suspeição, mostrando uma idiotice caricatural que o desmascararia... Dominada e controlada, a figura do rapsodo se expõe exemplarmente tola, vaidosa, degradada, merecedora de condenação, escarnecimento, ironia, ridicularização, humilhação, incriminação... O diálogo é recebido apenas através de seu personagem sendo zombado do começo ao fim, como um completo imbecil, quando seria totalmente desmoralizado e ridicularizado, deslegitimizando, por sua tolice caricatural e total imbecilidade, a possibilidade de um pensamento poético. Confundindo Sócrates, e suas opiniões supostamente de antemão vitoriosas, com um Platão racional que teria por estratégia o ataque acusatório a outros discursos, o escritor dos diálogos poético-filosóficos seria, finalmente, o criador de um dos maiores escândalos do pensamento, uma covardia má intencionada, uma má-fé em nome de um só movimento decisivo na história do Ocidente: a hegemonia da filosofia. Com suas novas vias condenatórias. Sua vitória. Sua exclusão. Sua ironia. Seu ardiloso golpe de mestre. Contra o poético ameaçador. Contra a incômoda aporia. Um Platão sistemático. Um Platão – não – dialógico! Um anti-Platão!?

*

Acontece que o próprio Goethe faz questão de caracterizar o Sócrates do diálogo como uma figura fictícia criada pelo teatro do pensamento platônico. Mostrando mais uma relação estabelecida entre o diálogo filosófico e a comédia ateniense, indicando, também com

isso, o caráter poético da filosofia, o poeta, indiscernível agora do filósofo, assinala que, assim como há um Sócrates de Aristófanes (a ocasião não exige que Goethe mencione o Sócrates de Xenofonte), existe um outro, platônico, ambos diferentes entre si e, sobretudo, inteiramente diversos de sua pessoa empírica. Sócrates, Goethe bem sabe, evidencia-se como uma ficção de Platão, livrando-nos do erro freqüente de subsumir este àquele, como se Platão expusesse suas idéias pela boca de Sócrates. Nunca é demasiado lembrar a deliciosa anedota contada por Diôgenes de Laértios, mencionando que Sócrates, o indivíduo empírico, ouvindo Platão ler o *Lísis*, teria exclamado: *Por Heraclés! Quantas mentiras esse rapaz me faz dizer!*⁴⁹ Mentir... Mascarar... O jogo ficcional dos diálogos poético-filosóficos platônicos.

*

Mas, se Platão não é Sócrates, quem é ele, afinal? Como adentrarmos seu pensamento? O próprio Goethe nos indica uma bela chave, não desenvolvida por ele mesmo:

Todos os escritos filosóficos são atravessados por um fio polêmico, mesmo quando pouco perceptível. Quem quer que filosofe se distancia dos modos de pensamento de seus predecessores e contemporâneos. Por isso, freqüentemente, os diálogos platônicos não se encaminham apenas em direção a algo, mas também contra algo. Seria de maior eficácia se o tradutor elucidasse esses dois *algos* e, num grau cada vez maior, os tornasse compreensíveis ao leitor alemão.⁵⁰

Ler Platão como o agenciador desses *dois algos*, o contra o que e o para onde o diálogo se encaminha, no caso: contra a possibilidade técnica e epistêmica da poesia e a favor de seu entusiasmo dianoético. Ler Platão como o criador de uma disputa, de um combate, de um teatro poético-filosófico do pensamento, onde tudo, personagens, conversas e idéias, incluindo seus enfrentamentos, é fictício. Lê-lo como um escritor agonístico, sem submetê-lo a algum personagem específico. Lê-lo, no legível do horizontal, no explícito das falas de todos os personagens, mas também nas virtualidades que, movediças, velozes, muitas inapreensíveis, insinuem um plano vertical, inaparente, de intensidades, onde ecoam as múltiplas tensões entre tudo o que é dito e o todo do indizível. Ler, sempre, Platão, como uma polêmica aporia. Lê-lo como quem tem muito a dizer tanto sobre a poesia quanto sobre a incipiente – e, desde então, permanente – filosofia e, sobretudo, quanto a seus possíveis entrelaçamentos. Lê-lo, simultaneamente, como poeta e como filósofo, como superador dos caminhos reconhecidos do pensamento, e, desta maneira, buscar, nele, o que é pensado da filosofia e o que é pensado

da poesia. Talvez, assim, pensando o aonde as forças do diálogo se encaminham e o contra o que essas forças se fabricam, pensando desde o próprio *agon*, desde sua insolúvel valorização, ao invés de termos o pensamento de Platão com enforcadores e coleiras, domesticado em nossos bolsos, possamos pensar em um Platão, enfim, perigoso, indomesticável, que, no fim das contas, nos obriga a pensar simplesmente – com ele, a partir dele. Por nossa conta.

2. O IDIOTA E O ENTUSIASMADO⁵¹ (DOS PERSONAGENS, DAS CIDADES... DA POESIA, DA FILOSOFIA...)

O idiota e o entusiasmo... Há muitas aproximações e distanciamentos entre estas duas palavras. Muitas reverberações. Como também figurações de cidades que elas evocam. É pelas cidades que começa o *Íon*, mas as cidades estão atreladas ao *idiota* e ao *entusiasmo*. Delas, eles não se distinguem, ou quase isto. Com elas, eles se confundem, ou praticamente assim. Das cidades, eles são aparências, apelidos, o suporte conceitual de toda uma geografia, de toda uma política, de toda uma pedagogia. Porque é na cidade que nasce este novo pensamento: a poesia filosófica de Platão, seu drama filosófico, o teatro do pensamento. Com Platão, inaugura-se a necessidade de uma escrita urbana, que acate os novos ruídos, a nova polifonia, as variações de múltiplas vozes. Que faça, deles, o elogio. E de uma vida que se confunde com a praça pública, com o esbarro do povo. Não apenas isto. É preciso que estes diálogos da cidade platônica se distingam das conversações diárias, apesar de, de alguma maneira, delas, manter o ritmo, ou melhor, aumentar muito mais suas velocidades habituais, acelerá-las, adensá-las. Igualmente para os diálogos, é necessário erguer muralhas que os protejam do cotidiano, criar uma suspensão do dia-a-dia, ter a força para acatar a forja do que poderia ter acontecido, mas não ocorreu, senão na própria trama da escrita desta nova cidade que obriga, então, a olhar o cotidiano a partir das lentes dos diálogos: olhar com olhos livres, olhar pela primeira vez.

O que se passa diariamente poucas vezes é filosófico ou poético de modo explícito. Para explicitar o implícito poético-filosófico do urbano, temos Platão, inaugurando uma escrita acerca da cidade, uma escrita que, desde a cidade, a cerca, dá-lhe um limite, uma medida, obrigando-nos a vê-la a partir desta nova possibilidade – *Peri poleos*, como antes, *Peri physeos*, e, simultaneamente, não mais como antes. Ao que não está à altura deste implícito, ao que se esquiva do poético e do filosófico, ao que não acolhe a exigência do pensamento, apenas a isto, o riso de Platão sugeriria o lado de lá dos muros, da cidade, dos diálogos. Mas tudo o que se apresenta nos diálogos platônicos, aparece, ali, visto a partir de um ápice do pensamento, como merecedor maior do lado de dentro dos muros. Ou da ironia. Acatando

a conversação diária, a velocidade da escrita platônica ainda lhe é bastante superior. Numa primeira leitura, pegamos apenas muito pouco do que está sendo dito, que teima em correr, fugir, escapar; somos obrigados a parar nossos afazeres, voltar, reler, ser fortes o bastante para permanecer nesta cidade, habitá-la. Entrar no diálogo como quem entra numa cidade, como estrangeiro, sem saber o que pode acontecer, onde se localizam seus meandros mais obscuros, seus perigos, suas armadilhas, seus pontos luminosos, suas recreações, suas dádivas... Entrar no diálogo como quem, a qualquer momento, pode ser seqüestrado ou se deparar com o límpido estalo das rochas e o mar, como quem, certamente, tem de viver ambas experiências. Entrar no diálogo como estrangeiro. Até, de alguma maneira, de tão íntimo, descobrir também o melhor cidadão como estrangeiro a esta cidade – como íntimo da estranheza da cidade.

Como estrangeiro, Íon, o entusiasmado, adentra o diálogo – Íon, de Éfeso, como Parmênides, de Eléia. Como Empédocles, de Agrigento. Como Tales, de Mileto. Como Demócrito, de Abdera. Como Íon, de Éfeso, com ou sem a vírgula separadora, ele adentra o diálogo. Como cidadão da cidade de Heráclito. De Heráclito de Éfeso. O próprio texto avisa que, no momento, em função da guerra entre Atenas e Esparta, Éfeso é dominada pelos atenienses [541 c]. Vindo da periferia, da atual colônia, Íon chega à metrópole como estrangeiro, mas, de alguma maneira, também como ateniense, já que Atenas controla a famosa cidade do pensamento *physiológico*. Por isto, ou seja, não por força da suposta maneira popular de Íon falar, nem para, ironicamente, mostrar sua falsa-modéstia desfazendo em seguida uma possível vaidade do rapsodo, na introdução, ambos os personagens falam na primeira pessoa do plural a respeito do prêmio vencido e do por ainda a alcançar. Sócrates começa, incluindo-se e o povo de Atenas na disputa de Íon: *Entraste na disputa de algo para nós?* Íon afirma: - *Trouxemos o primeiro prêmio, Sócrates*; enquanto este o instiga: - *Boas palavras! Avante, então, de tal modo que vençamos também as Panatenéias*⁵² [530 a]. Ganhando os concursos, dando glória a Éfeso, Íon distingue, simultaneamente, Atenas, que, no momento, engloba Éfeso. Acostumado a disputar com combatentes similares a muitos Hércules e Teseus [*Teeteto*, 169 b], Sócrates bem sabe dessas coisas. Como os personagens, suas temáticas e o desde onde eles falam, as cidades deslizam uma para a outra, criando uma zona de indeterminação, uma indiscernibilidade.

Apenas enquanto estrangeiros e periféricos que ainda terão de se tornar cidadãos, com Íon, os leitores adentram o jogo realizado na capital, que, filosófico e poético, reúne, além de Atenas com toda a efervescência de sua filosofia nascente, a cidade natal de Íon e a poesia à qual ele vitalmente se dedica. Como Éfeso, como Íon de Éfeso, estrangeira e ateniense a um

só tempo, a poesia entra no respectivo diálogo como periférica e central, numa confluência com o filosófico, com o filosófico-poético, metropolitano e capital. Como aquela que, tradicionalmente exclusiva no mundo grego, deixou de o ser, apesar de se manter inerente ao contemporâneo inclusivo de todas as possibilidades do pensamento. Pela primeira vez participando do novo estilo, meio autóctone e meio estrangeira, a poesia é trazida para o âmbito do questionamento de suas instigações e efetuações. O que é a poesia? Desde onde ela se realiza? Quais são seus efeitos? Quais as suas possibilidades e impossibilidades?... Pelo motor dos diálogos, pela filosofia poética ou pela poesia filosófica platônica, pela intensidade de sua atualidade, a poesia se pensa, delongada e radicalmente. Mantendo-se sujeito, ela se torna objeto de si mesma.

Desde a primeira fala, quando o personagem Sócrates dá as boas-vindas ao seu interlocutor, num duplo sentido, com a mesma frase, Platão oferece as mesmas boas-vindas a seus leitores, só que, desta vez, ao *Íon*, convidando-os ao diálogo homônimo do personagem. Com isto, ele delimita toda a ambiência ficcional, portanto, poética, de sua atividade: assim como o rapsodo, os leitores são recebidos nessa metrópole, a Atenas dialógica, a Atenas da mestiçagem entre poesia e filosofia. Também para os leitores, as simpáticas recepções de hospitalidade são mantidas, já que, tal qual Íon, eles são convidados para tal cidade: - *Boas vindas ao Íon!*, diz a primeira frase do diálogo [530 a], simultaneamente de Sócrates ao rapsodo e de Platão a seus leitores. No pórtico do texto, os leitores ainda não aprenderam a potência que move o personagem — é-lhes exigido se confrontarem com esta dinâmica, para poderem, ao menos, vislumbrá-la, talvez, até, incorporá-la. Repletos de preconceitos históricos, muitos dos comentadores não conseguiram enxergar todo o vigor que é atribuído ao rapsodo, contentando-se, numa facilitação da complexidade de tudo o que envolve este e qualquer outro diálogo, em hiperestésiar a ironia, em vê-la, indiscriminadamente, por todos os cantos da escrita platônica.

É Íon de Éfeso como Sócrates, de Atenas? Esta primeira pergunta ficará ecoando. Na abertura do diálogo, no que diz respeito a Íon, sabe-se que, desta vez, ele não vem, efetivamente, de sua casa, da cidade de Éfeso, mas de Epidauro, onde, durante o recente festival no qual se realizaram os concursos de todos os gêneros que dizem respeito às Musas, venceu as disputas rapsódicas. De lá, como vagamundo, como quem é levado pela performance poética a se deslocar continuamente em busca de uma nova apresentação, como quem só se assenta no poético — se é que o poético oferece algum assentamento —, agora, ele chega, para o meio do povo ateniense, visitando-o (*pothen ta nun hemin epidedemekas*, 530 a). Mas não sobrevém de qualquer maneira. Ele rompe os muros da cidade como uma epidemia.

Como os vírus que vão se reproduzindo no interior de outros corpos, que, vivos, os hospedam. Através de Íon, algo acomete um grande número de pessoas por onde quer que passe. Ainda que não saibamos exatamente por que, por qual vírus ou doença, seus hospitaleiros são todos contaminados. Contaminados, pelo menos, pela poesia, veículo condutor de operadores, sem ela, imperceptíveis. Seus agentes infecciosos acabaram de contagiar os epidáurios e, pelo jeito, tudo indica que, em breve, tomarão conta de Atenas, já que Íon é forte candidato a vencer as Panatenéias, a difícil competição para a qual ele chega, aparentemente como franco favorito, apesar de a vitória vindoura não estar exclusivamente em suas mãos. Como Homero, Hesíodo e Arquíloco dependiam das Musas, ele depende da necessária ajuda de uma divindade; só dela, o sucesso poderá proceder, garantidamente. Vindo de todo e qualquer lugar e indo para todo e qualquer lugar, Íon rompe, portanto, os muros da cidade, como uma epidemia. Que está contagiando a Grécia: Éfeso, Epidauro, Atenas... Parece não ter fim, o contágio poético provocado por entre os homens por meio deste que, de cima de um tablado, tem um público habitual de cerca de vinte mil pessoas [535 d]. Nesta situação, de ser, talvez, o melhor ou o primeiro dos rapsodos gregos do momento, de ser, provavelmente, o *aristos rapsodos* [541 b], de sua perambulação, ele rompe os muros, adentrando a cidade. Desde sempre no interior sem nunca sair, reconhecendo-o, Sócrates se achega dele. Do silêncio inaugural, inicia a obra: de repente, do nada, subitamente, Sócrates aborda o melhor dos rapsodos gregos – Íon de Éfeso – no momento exato em que ele, de sua errância, adentra a cidade. Explosão inicial do diálogo.

Quem é este que aborda o melhor dos rapsodos gregos, o semi-estrangeiro Íon de Éfeso, sem o convocar a uma recitação – que, supostamente, acontecerá, fora do diálogo, nas Panatenéias –, mas o seduzindo a uma conversação filosófica, à qual o rapsodo não é familiar? Quem é este que nunca sai de Atenas para não se arriscar a ser preso como feiticeiro, que enfeitiça, entorpece, narcotiza e encanta seus interlocutores? Quem é este que não sabe o que ocorre fora de sua cidade, Atenas, que não sabe nem mesmo que os epidáurios estão promovendo as disputas de rapsodos em honra ao deus [530 a]? Quem é este que aparentemente se situa sempre na mesma cidade dando as boas-vindas àquele que nunca pára e o induz a parar? Sócrates, o *idiota*, o ateniense que, desde o começo, através do diálogo, tira Íon de seu eixo, de seu centro, que o desloca, o dissitia, o desassenta, o desorienta, trazendo o estrangeiro para aquilo que, dele, é periférico: ao invés de à poesia com sua recitação, à conversação filosófica. A conversação filosófica é o estrangeiro do estrangeiro, a periferia do periférico, onde ele realmente se sente estranho, sem solo, deslocado, desnordeado, desolado. A ela, pela força, o lutador Sócrates arrasta todas as pessoas que, porventura, lhe parecem

disponíveis, agarrando-as, sem as deixar facilmente ir embora. Quem é Sócrates? Na *Apolo-gia* [21 a], em nome da defesa contra as acusações que almejam sua condenação, Sócrates conta que um antigo amigo de infância e de toda a vida, Querofonte, foi uma vez ao oráculo de Delfos, tendo lhe perguntado se havia alguém mais sábio do que Sócrates. A Pítia declarou ser o ateniense o mais sábio dos gregos, o melhor dos gregos, o primeiro dos gregos em sabedoria.

O encontro ficcionalizado no *Íon* não é entre duas pessoas quaisquer do povo, que, da maneira como se realiza, pudesse ocorrer fora das páginas platônicas. Como bom grego oriundo da tradição agonística homérica, para colocar a rapsódia, a poesia e a filosofia em questão, Platão lança a invenção de uma reunião casual entre dois dos melhores homens gregos de sua época – o número um dos rapsodos (nunca é bom desprezar, mais uma vez, como irônica, a colocação de Íon, feita por Sócrates, em 533 c, lado a lado com os míticos Tâmiris, Orfeu e Fêmio, este último o rapsodo homérico de Ítaca) e o número um dos sábios, ainda que este último seja um sábio de uma nova espécie de sabedoria, que se caracteriza por seu não-saber, por sua *idiotia*, por sua ironia, pela *philia*, ou seja, por uma amizade combativa, por uma abertura questionadora, por uma disposição que não mais se assenta nem se situa, por um humor dissituado, desassentado, desorientado em relação à sabedoria, em relação à poesia. Quem é o melhor dos gregos? Onde está a excelência contemporânea? O que pode a poesia? O que pode a filosofia? Como ambas se distinguem? Como ambas se confundem? Uma das genialidades constantes, e maiores, da escrita de Platão: trazer o rapsodo-poeta e o filósofo para uma conversação num diálogo que é, simultaneamente, poético e filosófico. Poético-filosófico. Filosófico-poético.

De Íon, a cidade ressalta como uma imagem conceitual, como uma geografia conceitual. Éfeso: a periferia, com sua atual dependência de Atenas. Éfeso: a poesia, ao encontro da filosofia e do poético-filosófico. Éfeso: a cidade entusiasmada. Há toda uma imbricação neste jogo de cidades. Íon, o *entusiasmado*, o rapsodo, de Éfeso, e Sócrates, o *idiota*, o filósofo, de Atenas. O que é a Atenas de Sócrates? Atenas: a metrópole. Atenas: a filosofia derivando-se da poesia e, dela, receptora. Atenas: a pedagogia e a política. Mas será que, nos diálogos, se trata de uma Atenas geográfica, política, histórica, que, ainda hoje, pegando um avião ou um navio, poder-se-ia visitá-la em suas ruínas, revê-la em seus restos arqueológicos, estudá-la nos atlas geográficos universais e nos livros de história grega, por mais bem intencionados que sejam? Será a Atenas que encontraríamos, se entrássemos num túnel do tempo e voltássemos dois mil e quinhentos anos, ou quase isto? Será a Atenas socrática a da praça pública, dos tribunais, dos conselhos, das leis, dos partidos, dos cargos,

dos banquetes, dos nobres, dos escravos, das heranças familiares...? Sem dúvida, esta Atenas participa da escrita platônica, mas de tal forma que se submete a ela. Se, em Platão, a cidade recebe a medida da escrita, de que modo ocorre tal transfiguração urbana? Espirando-se por suas colônias, Atenas é, primeiramente, uma cidade de papel e palavras, um reino do pensamento, que caracteriza qualquer lugar, todo lugar, lugar nenhum. Ou seja: a Atenas socrática é uma Atenas, primordialmente, filosófica.

O que significa uma cidade filosófica? Como pode uma cidade, por filosófica, ser atópica? Como o filósofo habita esta cidade? Que cidade o filósofo habita? Criada pela poética de Platão para ser socrática, Atenas há de ser, portanto, dessituada, tornando o filósofo ignorante de tudo o que, de Atenas, é apenas localizado, tornando-o desinteressado por tudo o que, de Atenas, é somente territorializado. Tal tipo de abstenção filosófica não acontece tampouco em nome de uma recusa da cidade, mas pela presentificação de uma possibilidade de, assim como os *physiologos* davam uma medida à natureza, dar uma medida à cidade – *Peri poleos*, como antes, *Peri physeos*, e, simultaneamente, já pela escolha da cidade, não mais como antes. No *Teeteto*, Sócrates fala acerca do modo de o filósofo habitar a cidade:

[...] realmente, apenas o seu corpo se situa exatamente aí dentro da cidade e pelo meio do povo, enquanto a *dianoia*, ela mesma, comandando todas estas pequenices e coisas de nonada às quais dá pouca importância, voa por todos os lados, geometra, como disse Píndaro, “dos subterrâneos” e das extensões da superfície da terra, astrônoma do “para além do céu” e, de todas as maneiras, perscrutando a completude da natureza em cada um dos entes em sua totalidade, sem que ela, recaindo, se fixe em nada disto que se lhe mantém próximo.⁵³

Nesta passagem, uma das mais difíceis, belas e, no que toca a voltagem do pensamento, generosas dos diálogos platônicos, há toda uma poética da habitação, toda uma filosofia da moradia. É lícito apontar que não há uma negação do corpóreo, do explicitamente urbano, do que ocorre pelo meio do povo, mas uma medida para eles, que, através de um deslocamento, não os deixa fixos nem fechados sobre si. Só a partir desta medida, sob seu comando, o que diz respeito ao cidadão é tomado como *estas pequenices e coisas de nonada às quais [a *dianoia*] dá pouca importância*. Em suas vidas cotidianas gerenciadas pelos afazeres diários não refletidos e imersas num mundo regrado por tudo o que se encontra, constantemente, de antemão legislado e eticamente pré-determinado, os homens são, de modo habitual, situados, territorializados, localizados, assentados, centralizados, classificados, norteados, orientados, enfim, tópicos, assentando em se tornarem passíveis de uma pura repetição

infindável do que, previamente, já fora experimentado por muitos. Mais um vetor de indistinção entre o poeta-rapsodo e o filósofo: assim como a chegada do rapsodo efésio se dá para o meio do povo ateniense, evidenciando-se como uma epidemia, um dos modos corpóreos de os filósofos estarem na cidade também é pelo meio do povo, epidêmico (*alla toi onti to soma monon em tei polei keitai autou kai epidemei*). O repouso estabelecido e uma errância qualquer por entre o povo de um lado a outro dos muros da cidade não bastam ao modo de ser do filósofo — como tampouco um nomadismo corpóreo interurbano é suficiente para assegurar ao rapsodo sua fama de ser o melhor —, que procura o diferencial da maneira de o homem habitar o mundo, espalhando-o no meio da cidade.

Ao invés de se tornarem os sedentários do senso-comum habitual ou, o que dá no mesmo, vagamundos que se contentam exclusivamente com o perambular de um canto a outro sem se exclamarem com a experiência do périplo que estão realizando, os filósofos, assim como os poetas (e os rapsodos), realizam seu pensamento a partir da perplexidade, da admiração ou do espanto provocados pela pregnância disto que, originário, governa a maneira do usual costumeiro se manifestar com tudo que, suposta e aparentemente, lhe é regular, constante, previsível, legítimo. Assentados em seus corpos, que por sua vez habitam a cidade, os filósofos, estes híbridos — meio corpóreos, meio dianoéticos, em outras palavras, corpóreos enquanto dianoéticos e dianoéticos enquanto corpóreos, ou seja, simultânea e indiscernivelmente corpóreos e dianoéticos —, mostram, no ordinário, o extraordinário que o atravessa, no previsível, o imprevisível que o transpassa, no habitual, o inabitual que o risca, no sólito, o insólito que o compõe, no contínuo, o descontínuo do qual aquele é apenas um rosto... Neles, tudo o que aparece está submetido à força ininterrupta de criação, tal qual o poeta utiliza as imagens dadas pelo que está à sua volta para, através delas, deixar ser deflagrada a força poética instauradora que tudo passa a controlar, descontrolando o prévio controle estabelecido e consensual.

Num livro de Guimarães Rosa, por exemplo, desde a primeira entre quase seiscentas páginas, o sertão geográfico está explicitamente submetido a uma intensidade única e atópica:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucuia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.

O Urucuia vem dos montões oeste. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte.⁵⁴

Ou, ainda, mais diretamente atópico: *O sertão é sem lugar*⁵⁵... Ou, repetindo, o sertão geográfico se encontra, explicitamente, submetido a uma intensidade única, atópica e — dianoética: *sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar*⁵⁶. Por isto, também a respeito de Rosa, em suas viagens, realmente, apenas o seu corpo se situa exatamente ali dentro do sertão empírico, geográfico, vagando no meio dos sertanejos que o habitam; o mesmo poderia ser dito de todo e qualquer poeta, como, por exemplo, de Manoel de Barros em relação ao Pantanal, em meio aos pantaneiros, ou Leonardo Fróes em relação à natureza. Se, muitas vezes, *dianoia* é traduzida como pensamento, é apenas por ser através dele que, medindo as sensações, atravessando os sentidos na articulação do que entre eles lhes permite receber mais ou menos unificadamente qualquer manifestação, o homem habita a realidade em seu movimento incansável de criação, dando-lhe voz, ou por ser, ainda através dele, que o *poder do lugar*, submetendo-se, afrouxa, para que o lugar seja, então, vivificado através de sua descoberta enquanto o que *carece de fechos*, o *sem tamanbo*, o que *está em toda parte*, o *sem lugar*... Isto, o que se *divulga* através do pensamento: o sem lugar do lugar! É um fato: sejam poetas, romancistas, filósofos ou quaisquer outros, os pensadores só habitam a cidade (ou a natureza, ou o sertão, ou o pantanal...) corporalmente: no sem lugar da *dianoia*, que torna todos os lugares permeáveis a ela, eles se dessituam, se desassentam, se deslocam, se desterritorializam, se desnorteiam, se desorientam para darem luz a novas imagens deste desterro. A *dianoia* se comporta, portanto, enquanto a cidade filosófica, a cidade atópica. A *dianoia* é a Atenas filosófica platônica. Na qual Sócrates, atópica e filosoficamente, habita.

Deste modo, é possível dizer que, assim como Íon é estrangeiro, mas também ateniense ou autóctone, periférico, mas também central, colonial, mas também metropolitano, Sócrates, habitando a *dianoia*, é ateniense ou autóctone, mas, sobretudo, estrangeiro, central, mas, sobretudo, periférico, político (que vive na *polis*), mas, sobretudo, atópico. Como dizem Deleuze e Guattari, *O autóctone e o estrangeiro não se separam mais como dois personagens distintos, mas se distribuem como um só e mesmo personagem duplo, que se desdobra por sua vez em duas versões, presente e passada: o que era estrangeiro se torna autóctone*⁵⁷.

E o que era autóctone se torna estrangeiro. Neste jogo de espelhamentos invertidos e recíprocos entre os dois personagens, há um deslocamento da vida topograficamente urbana para uma outra, filosófica, na qual a realidade de tudo o que é, presentificando-se no que sensorialmente existe, dele, também escapa, descobrindo, nele, uma fissura governante que mantém sua ferida constantemente aberta, mostrando-o enquanto o que se encontra sempre por se fazer. De fato, apenas corporalmente Sócrates habita a cidade, em comunidade com seus concidadãos, enquanto, ao invés de se preocupar, primeiramente, em conhecer a multiplicidade de seus vizinhos, busca o que fundamenta o ser do homem e de tudo o que é, fazendo, em seguida, esta procura retornar para seus próximos, causando-lhes espanto e perplexidade, entorpecendo-os. A relação cidadina de Sócrates é mediada pela imediação caracteristicamente filosófica. Sendo apenas corporalmente que o filósofo habita a cidade e, além disso, mantendo-se afastado dos bons modos e da boa reputação, Sócrates reside, de fato, na ferida, na fissura, no que seria estrangeiro à cidade, estranho a todo e qualquer lugar-comum. Não compartilhando aquilo que, caricatural, é, de antemão, gregário, ele reside no sem lugar do habitual, no inabitual do lugar, no sem lugar inabitual, no inabitual: no sem lugar. Sócrates que, como todos, fala através de opiniões, de sentidos possíveis de serem ditos, reside — eis a sua diferença — no sem sentido que, pelas suas opiniões, ele teima em, reivindicando-o, indicar. Sua estranheza incivil, sua inadequação ao consenso, é patente; ele é *idiotes* e *atopos*: por um lado, excêntrico, incomum, estranho e peculiar, por outro, dessituado, deslocalizado, deslocado, desassentado, desnortado, desorientado, inclassificável... Como dito mais acima, antes de habitar Atenas, ele habita, atopicamente, o exterior, a *dianoia*, sua estranha cidade filosófica.

O que a passagem traduzida anteriormente do *Teeteto* diz da *dianoia*? Primeiramente, que ela voa por todos os lados, dirigindo-se e se entregando a tudo o que existe, sem se deixar, em pane, cair de seu vôo, fixar-se em nada de sua vizinhança; a ela, nunca falta combustível para estar em todos os lugares ao mesmo tempo, já que, desde si mesma, ela queima, liberando energia e o mais que lhe é conseqüente por fissão e fusão. Apesar da entrega, esta infixidez volátil, simultaneamente, se retrai; apesar da doação, misturando-se, confundindo-se, também se distancia, distinguindo-se, separando-se — toda esta movimentação não a deixa se reduzir a uma nova aparência entre as que existem, nas quais, atravessando-as, ativamente participa. Comandando os entes em sua multiplicidade, neles, se presenciando, deles, ela se ausenta, como toda força governante⁵⁸. Se a *dianoia* é *geômetra*, deve-se ao fato dela dar a medida de toda a superfície da extensão terrestre, que não se resume ao mundo do sempre visível da planura. Aqui, a extensão não se mede por fita métrica nem por nenhuma

outra unidade quantitativa. É preciso englobar o céu com seus astros. Força que lida com o que se comprime entre o céu e a terra, tudo, ela mede. Quem dá, entretanto, medida ao céu e à terra, estes dois limites extensivos do mundo sensível? Também ela, que, *geômetra* e *astrônoma*, mede, legisla, cosmogonicamente, como disse Píndaro, desde os *subterrâneos* até o *para além do céu*, atravessando tudo o que existe, existiu e ainda poderá existir, submetendo, além dos homens, inclusive, os deuses. Trabalhando na encruzilhada entre o finito e o infinito, atravessando tudo o que existe, a medida do céu e da terra se subtrai, invisível, no que, por imperceptível pela exclusividade dos sentidos, é chamado de *subterrâneos* e *para além do céu*. A cada instante, de todas as maneiras, na totalidade de cada um dos entes, esta medida perscruta a completude da natureza, que, integralmente, instaura sua força no todo de qualquer manifestação possível. Na *dianoia*, cada um dos entes, na sua totalidade individual, manifesta a completude da *physis*. Como instabilidade prolífera de todo e qualquer acontecimento, como manutenção inclusiva de um fora comandante dos entes que se queriam exclusivos e auto-regentes, como encruzilhada do aparecer e do não-aparecer, do finito e do infinito por toda a planura que o homem habita, esta plenitude — também chamada de belo por ser a beleza a corporificação da totalidade unitária da natureza em uma singularidade — é o que faz o para além do céu convergir, para a planura, em uma tensão com os subterrâneos. A planura é a força convergentemente afirmativa das divergências tensivas que, a cada momento, geram o movimento de todo o existir. Aqui, a fórmula: *dianoia* = metron, medida⁵⁹. Aqui, outra fórmula: *Peri poleos* = *Peri physeos*. Aqui, mais uma fórmula: Platão = pré-socrático; ou mesmo, como a anterior, a fórmula impossível, por anacrônica: Sócrates = pré-socrático.

O *Crátilo* [396a] oferece uma possibilidade de compreensão para a *dianoia* que se harmoniza muito bem com a passagem do *Teeteto* citada:

Pois, realmente, o nome Zeus fala por si mesmo. Repartindo-o em dois, ora utilizamos uma de suas partes, ora outra: assim, uns o chamam *Zena* e outros, *Dia*. Colocados juntos, evidenciam a natureza do deus, o que afirmamos concernir ao nome em sua perfeição. Pois, para nós e todos os outros, não há ninguém que seja mais a causa da *vida* (zen) que o governante e rei de tudo o que existe. Este deus se encontra, então, corretamente nomeado, por ser através (*dia*) dele que todos os vivos sempre alcançam a *vida* (zen). Mas, redigo, seu nome foi repartido em dois, *Dia* e *Zena*. Subitamente, escutando-o, agora, é insultante supô-lo filho de Cronos; é de acordo com o *logos* que *Zeus* (*dia*) tenha sido gerado por uma magnífica *dianoia*.

Por finalidade, quando perfeito, o nome deixa aparecer em seu próprio corpo o que ele nomeia desde a força geradora que faz o nomeado ser o que é. Como o filósofo, ele é um híbrido, nomeando, de uma só vez, a completude do ente e a totalidade da natureza. Nomear a totalidade da natureza na completude do ente – este, sim, é o efeito máximo do nome, o que o leva a ser dianoético, na medida em que ele mesmo, através de sua diferença individual, sensível, tem o cuidado e a possibilidade de manifestar, privilegiadamente, o todo em sua plenitude. Na passagem acima, o ente em questão é um deus, habitante do Olimpo, atuante na terra, revelador de um dos modos de o real aparecer, evocado pelos homens com o nome de *Zeus* e dito pela tradição ser filho de Cronos. Como passar por cima dos nomes é ultrajante, o Sócrates platônico propõe uma outra genealogia, mais adequada ao nome, mostrando que é este quem governa, comandando, como a *dianoia*, inclusive, os deuses (o vínculo entre *onoma* e *dianoia* assinala que esta e o *logos* são o mesmo, como apontado no *Sofista*⁶⁰). Tal o filósofo, a *dianoia* e a própria compreensão de nome, *Zeus*, este nome divino, se mostra híbrido.

Na etimologia poética de Platão, são duas, as ramificações que confirmam a perfeição híbrida do nome, o fato dele ter sido corretamente nomeado: *Zeus* = *Zena* + *Dia*. *Zeus* = *Vida* + *Através*. Pela intermediação do nome, desdobrar o politeísmo inerente ao significante, exponenciá-lo, jogar com ele. Onde se perguntava por apenas um dos deuses, agora, a nova equação responde com dois, recém-gerados por meio de um corte ou de uma cissiparidade, para, a partir deles, confundidos ao próprio nome, dizer melhor a natureza total daquele primeiro deus e do próprio ato de nomear – pois é disto que, efetiva, primeira e ultimamente, se trata, já que nomear, se poética ou filosoficamente, é um ato híbrido que estetiza a plenitude métrica do cosmos dianoético, corporificando-a; além de ser a questão central do *Crátilo*. Há todo um sutil deslizamento dos deuses, como modos de manifestação do real, para os nomes, como maneira privilegiada de configuração do real, como se fosse um redirecionamento da teogonia à logogenia: de um deus ao nome de um deus, e, deste, à criação nominal de dois novos deuses, para voltar ao nome do deus inicial, reconfigurando o que era um antigo deus em um novo sentido, nominal, até então inaudito. Não é apenas o cosmos que se torna discursivo, mas o discurso que engendra o cósmico; não é apenas a natureza que repousa nas palavras, mas estas que movimentam a natureza. A verdade é o desvelamento que decorre da linguagem e, daí, antecipadora, torna todo o derredor permeável a ela. À escuta do nome e do *logos*, a filosofia nasce e se fortalece em todo o seu vigor – fora deles, inteiramente disperso, estilhaçado e, portanto, oculto, nada faz sentido por si só; é preciso haver uma força reunidora, conjugadora.

Esquizogenizar para, desdobrando a prole, logo em seguida, reunir as duas crias, visando à perfeição do nome. Nesta nova equação, *o governante e rei de tudo o que existe é a causa da vida*, por ser *Através* (Dia) *dele que todos os vivos sempre alcançam Vida* (Zen)⁶¹. De Zeus, poder-se-ia dizer que é o meio de vivificação de vida, por ser através de vida (*zoé*), compreendida intransitivamente, como pura imanência, que todos os viventes individualizados (*bioi*) ganham suas vidas transitivas. Sendo Cronos um deus, e, portanto, uma individuação, a força de configuração que o forma, como a de qualquer ente particular, proveio, necessariamente, de Zeus, revertendo a teogonia tradicional. Subjacente a essa idéia, há uma outra pergunta que atesta o fato de Platão não poder parar por aí: se Zeus também já se configura como uma individuação, não seria preciso uma força não-individual para configurá-lo como um deus específico? Enquanto poeta filosófico, o ateniense precisa ir além das deidades individualizadamente imagéticas, encontrando uma não-imagem de onde provém todas as vidas individuais, inclusive a de Zeus. Se Zeus não pode ser filho de Cronos, quem é, então, seu progenitor ou sua progenitora? O texto diz que é bem dito, que é, sobretudo, de acordo com o *logos*, afirmar que *Zeus* (Dia) tenha sido gerado por uma *magnífica dianóia*. Se o Zeus divino é o meio de vivificação de vida, a *dianoia* é a mãe – sem rosto, sem corpo, sem individuação – filosófica à qual os deuses, os homens e tudo o que existe estão submetidos, à qual devem suas possibilidades particulares; ela é o princípio e a origem que sempre se perpetua de o meio de vivificação de vida, vida geradora de o meio de vida que gera tudo o que é vivo, cortando-o com vida. *Dianoia* parece ser vida que, em sua potencialidade máxima, em sua máxima plenitude, vivifica tudo o que é vivo, arranjando-o em um cosmos vivificado pelo caos como uma de suas aparências, como um de seus corpos... Submeter a religião e a tradição ao *onoma* e ao *logos*, indiferenciando-os da atopia dianoética – que estranheza perigosa a uma Atenas territorializada, norteadada, orientada, tópica, não filosófica, realizada pelo mais sábio, entretanto, mais feio dos homens! Pelo que parece, seria necessário curar a cidade da feiúra desse vírus epidêmico, expulsar Sócrates, o *idiota*, da cidade... Seria preciso uma nova expulsão, a dos filósofos... A expulsão do filósofo da cidade. Ou sua morte.

Uma pergunta feita páginas atrás merece ser recolocada: é Íon de Éfeso, como Sócrates de Atenas? Uma fala de Sócrates ao fim do diálogo não deixa de soar: *E vocês, os efésios, não são originalmente atenienses?*⁶² [541d 6] Ler esta frase em sua dimensão exclusivamente histórica, ou seja, lembrando que o fundador de Éfeso foi Androclo, filho de Codro, rei de Atenas, é fazer uma leitura fácil, não valorizando a enorme importância dos movimentos urbano-poético-filosóficos do diálogo, que guardam todo um jogo de

ambigüidades, de indiscernibilidades, de permeabilidades entre os personagens, entre as cidades, entre a poesia e a filosofia. Fácil também seria propor uma leitura redutora que buscasse submeter Éfeso a Atenas, privilegiando o domínio e o controle desta sobre aquela; na frase seguinte, buscando corrigir Íon, Sócrates pergunta: *Éfesos é inferior a alguma cidade?*⁶³ Claro que não, Éfeso não é vista como menos importante que qualquer outra cidade, nem mesmo do que Atenas. Ao término da conversa, ao fim da trajetória, o que Sócrates está dizendo a Íon é algo como: *Veja, Íon, como a poesia é filosófica em sua origem, como poesia e filosofia, tendo por origem a dianoia, são, de alguma maneira, a mesma e, por isso, a poesia não pode ser inferior à filosofia nem esta àquela.* Se a Atenas do vagante urbano epidêmico é dianoética, habita, também, Íon, o vagante epidêmico interurbano, como Sócrates, a *dianoia*? A presença de ambos na cidade é mediada pela imediação da *dianoia*? É a *dianoia* o vírus infeccioso que, através de Íon, pelos operadores invisíveis e veículos condutores da poesia, sempre contamina seus hospedeiros? A rapsódia e a poesia compartilham a experiência filosófica, ou melhor, a filosofia se desassenta no não-lugar em que a poesia sempre se desassentou, prosseguindo e desdobrando a experiência da tradição em possibilidades diferenciadas ainda não testadas? Filosofia, poesia e rapsódia partem todas da mesma empatia vital, como modos de incorporação da *dianoia*, ajudando-a a se manifestar? Para se revelar, a *dianoia* precisa, então, do corpo das palavras, do corpo do poeta, do corpo do rapsodo, do corpo do filósofo, do corpo do ator, e de suas vozes? São o corpo e a voz aquilo de que a *dianoia*, para se consolidar, tem mais necessidade de afirmar? Estas interrogações antes exclamam do que indagam.

O vínculo indestrutível que funde o poeta ao filósofo, mostrando em nome de que eles falam conjuntamente, tornando-os, através do espanto derivado da perdição, através do encontro apenas com a ausência de qualquer caminho, de alguma maneira, o mesmo, já estava assinalado na própria passagem citada do *Teeteto*, quando, falando da maneira de o filósofo habitar a cidade através da *dianoia*, é um poeta, Píndaro, quem é trazido por Sócrates para dizer algo desta vivência filosófica. Aqui, Platão indica: o que ele quer dizer do filósofo pode ser igualmente bem dito a partir do poeta. E quanto ao rapsodo? O mesmo parece ser afirmado em uma das principais falas de Sócrates no *Íon*, a primeira logo após o breve preâmbulo previamente abordado, a primeira que introduz o que gosto de chamar de a parte proposicional ambígua do diálogo, aquela que abre um leque de variações e planos de intensidade possíveis [530 b 5 – 531 a 1, apenas até o começo da frase, quando Sócrates adia a escuta da recitação de Íon]:

Sócrates – Com efeito, Íon, muitas vezes, senti inveja admirativa dos rapsodos, de sua técnica. Pois, para sua técnica, assim como sempre é conveniente o cuidar do que diz respeito ao corpo e o mais belo aparecer, para ela, é necessário habitar nos muitos e excelentes poetas, principalmente em Homero – o de maior excelência e mais divino – e, além disso, decorar não apenas seus versos, mas isto que os vivifica [*dianoia*], isto, sim, é invejável. Pois ninguém verá nascer em si um bom rapsodo sem compreender o que o poeta diz. Pois o rapsodo é o intérprete do poeta para os ouvintes, a fim de que estes possam receber, no próprio corpo, celebrando-a, vida em sua vivificação [*dianoia*]. Sem celebrar, também em seu próprio corpo, o que os poetas dizem, os rapsodos são adinâmicos para poetarem belamente. Tudo isto é digno de inveja admirativa. [530 b,5]

3. A POESIA E SEUS ENTORNOS INTERVENTIVOS

Apesar de comparecer na *República*, na *Apologia*, no *Fedro* e no *Banquete*, a poesia não é, deles, o motivo regente: no contexto da ficção poética destes diálogos, ela aparece submetida a forças alheias às suas. No teatro filosófico de Platão, o *Íon* é o único texto cuja dinâmica total gira em torno da poesia (ou da rapsódia, tanto faz) – esta é sua diagonal de intensidade atuante a requerer, a partir de si, uma legibilidade. Nele, pela primeira vez participando do novo estilo, meio autóctone e meio estrangeira, ela é trazida para o âmbito do questionamento de suas instigações e efetuações. O que é a poesia? Desde onde ela se realiza? Quais são seus efeitos? Quais as suas possibilidades e impossibilidades?... Pelo motor dos diálogos, pela filosofia poética ou pela poesia filosófica platônica, pela intensidade de sua atualidade, a poesia se pensa, delongada e radicalmente. Mantendo-se sujeito, ela se torna objeto de si mesma. Sem perder o modo do poetar, acatando o diferencial da atenção maior em relação à criação de seu como dizer, a poesia passa a se tomar como tema, assunto, objeto. Isto significa que, a cada momento, em seu poetar filosófico, Platão reúne as mais valorosas imbricações que as tensões entre Sócrates e Íon vão assumindo; estas pororocas dramáticas do diálogo, suas posições incorporadas cada qual por um dos personagens, seus esbarros que, momentaneamente, desviam o fluxo aparente da conversação, redirecionando-o a correntes mais profundas, são o que Platão realiza em sua própria maneira de escrever, de modo que, criadora, sua obra é simultaneamente a problematização teórica e a solução prática para o impasse levantado, fazendo com que o habitualmente diferenciado enquanto filosofia e poesia (ou teoria e prática), compondo um todo, seja uma única experiência.

Esta indiscernibilidade valorizadora do todo é um dos maiores ensinamentos que Platão concede a teóricos e poetas atuais, que, se o escutam, já não podem transitar apenas por um dos lados da rua, mas misturam seus caminhos supostamente duplos ou historicamente diferenciados até miscigená-los integralmente. Falar de poesia é descobrir uma maneira, por si mesma poética, de falar sobre ela, de modo que falar de poesia já é, desde sempre, fazer poesia. Se os rumos bífidos se tornaram hegemônicos no percurso ocidental, tem-se, em Platão, uma outra radicalidade, para a qual todas as múltiplas capacidades da escrita, como sua maneira de se realizar e os assuntos que este modo, assumindo um sentido, anima, sendo relevantes, se confundem, fazendo com que os escritos platônicos, por já serem produtores, ambíguos, complexos e proliferadores, sejam irredutíveis a qualquer comentário que, deles, possa se fazer.

O movimento inicial da primeira parte do diálogo (1a)⁶⁴, por exemplo, mostra a utilização da ironia por Sócrates para levar Íon à aporia, visando que, contrariamente ao que antes afirmara (em 530 c), este, caindo em contradição, descubra a impossibilidade técnica e epistêmica da rapsódia e da poesia. Enquanto, reforçando o técnico que antes mencionara, Íon se diz hábil (*deimos*), Sócrates, estrategicamente, assume e amplifica um discurso de valorização de tudo o que concerne à técnica, como a própria habilidade, a exegese, o falar sobre e o objeto ou o assunto ou o tema do qual se fala. Ambos, entretanto, não estão pensando a mesma coisa; Íon se diz hábil, e, portanto, técnico, apenas em Homero, enquanto Sócrates afirma que, a se tratar de técnica, como um saber que implica uma produção reveladora daquilo do que se sabe, no caso, da poesia, a habilidade efetuar-se-ia, necessariamente, também a respeito de Hesíodo, Arquíloco ou qualquer outro poeta.

Com os mesmos significantes que aparecem no diálogo, a pergunta conceitual sintetizadora do ardil socrático momentâneo para ofertar a ignorância ao seu interlocutor, buscando lançá-lo no vácuo através da desorientação do suposto saber que aquele acredita possuir, poderia ser inventada da seguinte forma: *Diga-me, querida cabeça, amigo Íon, será o rapsodo um hábil técnico que faz exegese dos objetos temáticos sobre os quais os poetas falam, sem poder privilegiar um destes poetas sobre os outros, sabendo falar igualmente bem de todos eles?* Como seu companheiro de conversa, Íon sabe que todos os poetas falam dos mesmos assuntos, ou seja, das guerras, da relação entre os homens, das conversas dos deuses entre si e destes com os homens, do que ocorre no céu e no Hades, do nascimento dos deuses e dos heróis [531c, d], enfim, de tudo o que, como disse Píndaro, acontece desde os subterrâneos até o para além do céu, na tensão compressora deste entre. Retardando sua vertigem aporética, à interrogação imaginária, ele retrucaria da seguinte

maneira: *Ab, logo você, meu amigo mais feio, porém, o mais sábio, falando da rapsódia e da poesia em termos de um falar sobre assuntos, objetos, temas, enfim, falando da poesia em termos de exegese... Por Zeus, neste momento, nem parece que as palavras de Apolo sejam verdadeiras! Pois, quanto a mim, querido amigo, o que me importa em Homero, e, portanto, na poesia, já disse antes, não é nada disso – de fazer exegese, falando sobre assuntos, temas ou objetos –, mas, sim, falar com ele, na maneira, no modo como Homero poetou, ou como você mesmo, inventando, parece gostar de falar, se não me falha a memória nem a compreensão, sua hermenêutica.*

Bela resposta de Íon, demarcando um dos ápices dramáticos do diálogo e afastando definitivamente qualquer tolice que podem querer outorgar ao respectivo personagem; se, por um lado, ela o afasta da possibilidade técnica e exegética, como Sócrates bem quer e imediatamente percebe, por outro, fortalece a interpretativa ou, segundo a terminologia do diálogo, hermenêutica, associada ao verbo *poieo*, poetar, como se, de alguma maneira, Íon fosse um Lawrence Olivier assegurando que interpreta o monólogo de Hamlet, atualizando-o na recriação poética da performance declamatória, com muito mais pertinência do que, por exemplo, um Harold Bloom seria capaz em seu comentário exegético⁶⁵. Íon afirma que, com o mesmo que Homero poetou, a interpretação recitativa do rapsodo é totalmente empática ao poema, implicando-o e sendo-lhe co-intensiva, de um jeito que a interpretação exegética dos comentadores não consegue, pois esta tem por finalidade explicar ao público, com outras palavras, aquilo que se passa no poema, perdendo, com isto, justamente o diferencial implicativo do poético, o seu modo, a sua maneira, o seu como, a sua realização, a força de sustentação do sentido enquanto sentido e, com isto, obviamente, o sentido do tema tratado. Este modo de realização é o diferencial implicativo do poema, o que lhe dá sua singularidade quanto à abordagem de um tema, fazendo-o ter o sentido que tem. Dos gregos até nossos dias, todo poeta sabe disso: num dos inúmeros e belos textos da prosa de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos escreve: *A minha Ode Triunfal, no 1º número do Orpheu, é a única coisa que se aproxima do futurismo. Mas aproxima-se pelo assunto que me inspirou, não pela realização – e em arte a forma de realizar é que caracteriza e distingue as correntes e as escolas.*⁶⁶ Esta realização caracteriza e distingue a singularidade de dicção de cada poeta, seu estilo, e a chamada inspiração (ou o entusiasmo) é a potência impessoal de efetuação desta realização.

Enquanto, falando sobre os poemas, os comentadores mantêm uma relação de explícita exterioridade com eles, explicando-os, os rapsodos e os poetas se vinculam interna e intimamente a eles, entrelaçando-se, desde sua realização, na experiência intensiva e implícita

das mesmas palavras, ou praticamente das mesmas. Com a ambigüidade de nossa língua, rapsodos, poetas e comentadores são intérpretes, mas, a partir do grego do respectivo diálogo – rigorosíssimo no pensamento e na utilização de todas as palavras –, traça-se uma diferença: enquanto os dois primeiros tipos são hermeneutas, o outro é exegeta. Este rigor chega a tal ponto que, na introdução e na figuração central do texto, afirmativas da dinâmica rapsódica e poética, é hermeneuta, a palavra escolhida, enquanto que na primeira lateral negativa ou irônica, um dos momentos em que se trata de negar a rapsódia e a poesia como técnicas e epistêmicas, as aparições do verbo que significa fazer exegese são inúmeras, repetidas, dando a entender que a própria exegese também é desqualificada, negada, ironizada, em nome da afirmação hermenêutica da poesia. Além disto, nesta mesma parte, todas as vezes que o verbo *exegeomai* aparece é pela boca irônica de Sócrates, nunca pela de Íon, que jamais a assume para si; importante atentar para o fato de Íon nunca se dizer exegeta nem utilizar o respectivo verbo, funcional apenas e justamente na tarefa de afastar o rapsodo da técnica e da episteme.

A interpretação hermenêutica do rapsodo se harmoniza inteiramente com a interpretação, também hermenêutica, do poeta, sendo-lhe empática; pelo poetar, ambos são intérpretes disto que a *dianoia* nomeia, ambos sabem, inclusive, que a palavra *dianoia* já é interpretação. Dar voz a esse – isto – inominável é o que se requer da interpretação, que, por isso mesmo, é criadora, poética, intermediária entre o silêncio e os ouvidos mortais. Tratando-se de interpretação, poetas e rapsodos se afastam dos exegetas, menosprezados como uma espécie de primeiros críticos⁶⁷ literários que se contenta com qualquer metadiscorso que, supostamente, em busca de uma avaliação, representa o texto abordado – entendido como autônomo e auto-suficiente, como possuidor de leis demarcadoras de nítidas fronteiras que o isolam da totalidade do real –, com outros arranjos de palavras, permanecendo secundário em relação ao que é propriamente instaurador e, avaliando-o, continua a ser rebocado pelo poético.

Tendo por tarefa alcançar a transparência do sentido oculto dos versos, os exegetas privilegiam a palavra *hiponoia* como modo de sua interpretação e aquilo que seria necessário aos rapsodos; a passagem do *Banquete*, de Xenofonte, no qual Sócrates também aparece enquanto personagem e o rapsodo é tematizado, é clara:

Meu pai, respondeu Nikératos, que se esforçava para que eu me transformasse em um homem de bem, obrigou-me a aprender todos os versos de Homero. Assim, hoje, posso recitar de cor de um extremo a outro os versos de Homero. Você ignora, disse Antístenes, que todos os rapsodos

também sabem de cor esses versos? – Como eu poderia ignorar, eu que sou um ouvinte quase diário deles? – Você conhece alguma raça mais tola do que a dos rapsodos? – Não, por Zeus, respondeu Nikératos, realmente não. – De fato, está claro, disse Sócrates, que eles não conhecem o sentido oculto dos versos (*biponoia*). Mas, a você que pagou muito dinheiro a Estesimbrotos, Anaximandro e vários outros, nada lhe escapa disto que eles contêm de mais precioso.⁶⁸

Se, através de seu Sócrates, perpetuando a compreensão habitual grega, Xenofonte demarca o modo exegético de interpretar os versos pela *biponoia*, Platão torce o senso-comum: nele, através de Sócrates, o necessário à interpretação hermenêutica do poeta e do rapsodo é seu vínculo com isto nomeado pela *dianoia*, que ganha voz não apenas nas palavras filosóficas [*Teeteto*, 173 d-e, p.e.], mas, contrariamente ao escrito por Xenofonte, também nas poéticas e rapsódicas [*Íon*, 530b, 5].

O poetar é o modo pelo qual, através do poeta, através do poema, isto que a *dianoia* nomeia se faz interpretado, deixando-se presentificar nos poemas gerados, desdobrados, no rapsodo, pelo atravessamento de uma interpretação que, performática, pela repetição diferenciada das mesmas (ou praticamente as mesmas) palavras, revivifica as palavras do poeta, fazendo-as comparecer com um impacto que, desta vez, nem mesmo os poetas, se não forem também rapsodos, podem poetar. Para a interpretação rapsódica, o poema é um insubstituível a ser decorado, a ser trazido no coração, o elemento amoroso cuja eficácia dianoética se realiza na repetição diferenciada das mesmas palavras. A poesia e a rapsódia são duas maneiras, poéticas, de revivificação de vida através da revivificação das palavras – ao invés de autônomas, elas são alterônomas, ao invés de intransitivas, transitivas. Executando o poetar que lhes é destinado por uma dinâmica nada individual, os poetas e rapsodos são media-neiros, intermediários, mensageiros, portadores, porta-vozes, arautos ou anunciadores disto que a *dianoia* nomeia... seus hermeneutas, seus intérpretes, no sentido musical da palavra, seus tradutores, no sentido de traduzir o silêncio em palavras a serem cantadas ou recitadas, seus anunciadores, no sentido de anunciar o inaudito em ritmo e harmonia, seus portadores, no sentido de portar o vazio inapropriável das entrelinhas, do entre as palavras e dos espaços internos das letras para o próprio corpo das linhas, das palavras e das letras, sem deixá-lo soterrado. Transitivos, os poemas são o trânsito em que, privilegiadamente, a *dianoia* transita, tornando-se apresentável.

É importante levar esta possibilidade a seu extremo: associada que está ao poetar do poeta e do rapsodo, a palavra *dianoia*, como foi dito, é, ela mesma, resultado hermenêutico,

consequência de interpretação, tradução de um intraduzível, anúncio de um inanunciável, pronúncia de um impronunciável, não podendo, ela mesma, se fixar, requerendo sempre outras palavras irmãs, novos sentidos móveis que vão fluindo na impossibilidade de uma construção fixa, rija e última. A *dianoia* poética é a zona limítrofe que nomeia a pura potência inominável da linguagem, que permanece, para sempre, silenciosa, provocante, instigante, inspiradora, comovedora. Interpretar é deixar, mais uma vez, o sentido jorrar, flagrá-lo, de novo, em seu nascimento, aquiescer com a obrigatoriedade do retorno deste surgimento, sentir-se necessitado a ser uma passagem de vida em sua vivificação a transbordar. Interpretar: a maneira, o modo, o como, irredutível e intransponível, de todo e qualquer poetar, implicando, em si, o tema, o assunto, o objeto do qual fala. Este é o sentido da poesia e da poesia filosófica de Platão: nele, não se pode separar o assunto da maneira de abordá-lo, o *perilegein* do *homoios*: o modo como o assunto se acomoda nos arranjos de palavras que criam um sentido turbinado – sua comodidade – é o poema, a transitividade para isto que a *dianoia* nomeia. O – como – é a poesia da filosofia. Vida em sua vivificação encontra seu caminho, sua acomodação, sua modalidade, enfim, seu estilo, na obra. O estilo se traça como a diferença do sentido acomodado enquanto poema; ele é, portanto, o próprio pensamento em sua manifestação vitalista. Acomodatício, o poema (ou o estilo) presentifica esta vida vivificante, corporificando-a, tornando-se, dela, um indiscernível. Vivificado por isto que vida em sua vivificação nomeia, constituindo-se como sua legibilidade privilegiada, o poema é um pico de intensidade de vida, em que é possível vivenciá-la em seu extremo, buscando sua proliferação através de esbarros que provocam diferenças.

Pode-se dizer que, em sua escrita, Platão trama a conjunção simultânea de um como falar – um *poieo*, um poetar, uma maneira de, através do movimento da criação impessoal e intermediadora, interpretar vida, sendo que, em Platão, a própria palavra *dianoia* é apenas uma das interpretações ou criações de sentidos que dão voz a essa potência vital e silenciosa que elas vêm crivar – e de um falar sobre determinado objeto. No mesmo lance de sua aventura, Platão conjuga o *homoios* e o *perilegein* como necessários à realização e à compreensão de toda e qualquer poesia, sobretudo, de uma poesia filosófica, como a sua. Confirmando isto, *A República* é ainda mais evidente; nela, com outras palavras, mas dizendo o mesmo, Sócrates afirma: *Agora, meu amigo – disse-lhe –, corremos o risco de ter completado inteiramente o que diz respeito a falas [logous] e mitos [mithous] em tudo que provém das Musas [mousike]: tanto o que deve ser dito quanto o como deve ser dito*⁶⁹ [ha te gar lekton kai hos lekton eiretai]. A inteira completude de tudo que se refere à linguagem e aos mitos poéticos se perfaz através da encruzilhada entre o *que* e o

como dizer — este é o motor dos diálogos enquanto invenção de uma poesia implícita e explicitamente filosófica, conduzida ao extremo por intermédio de Platão.

Caracterizado pela excelência do modo da invenção dialógica e de todas as conseqüências que daí resultam, o *homoios* revela a construção de um ritmo, de uma melodia, de uma harmonia, de uma imagética e de um pensamento todos próprios, como, no primeiro quarto do século XIX, Shelley, o poeta inglês tradutor do *Íon*, soube salientar:

A distinção entre poetas e prosadores constitui um erro grosseiro. Já nos referimos à distinção entre filósofos e poetas. Platão era essencialmente um poeta — a verdade e o esplendor de suas imagens, assim como a melodia de sua linguagem possuem uma intensidade tão grande quanto se possa conceber. Ele rejeitou a harmonia das formas épica, dramática e lírica porque buscava acender uma harmonia nos pensamentos despojados de forma e ação e absteve-se de inventar qualquer plano regular de ritmo que incluiria, sob formas determinadas, as pausas variadas de seu estilo.⁷⁰

Quanto ao outro aspecto, o *perilegein*, reivindicador de um objeto sobre o qual se fala, basta lembrar que o tema, o assunto, o isso sobre o que, perguntando acerca de seu ser, o *Íon* interroga é a rapsódia e a poesia, mas o objeto é abordado de tal maneira que o pensamento sobre a poesia e a rapsódia também é produção, diga-se, tautologicamente, poética, que possui um desejo de intervenção nos caminhos da poesia grega, um desejo de que a poesia se transforme a partir de um fazer poético-filosófico que se descobre igualmente instaurador, cuja força permite Platão estabelecer sua rivalidade admirativa com todos os grandes poetas da tradição, inclusive Homero, sempre reconhecido no mundo grego como o maior de todos. Em seu nascimento, a filosofia é poesia transformada, ou seja, poesia como ela sempre foi — acatadora de desvios e deformações intrinsecamente necessários à sua própria imanência.

Ter o todo da rapsódia e da poesia enquanto tema de uma escrita poética, eis a poesia filosófica do *Íon*, o drama do pensamento platônico, no qual a poesia, simultânea e indistintamente, é sujeito e objeto, prática e teoria, realização e reflexão, exclamação e interrogação daquilo que vinga. Talvez não seja à toa que o respectivo diálogo seja freqüentemente tido como um dos primeiros — quiçá, o primeiro — de Platão: nele, já se realiza o cerne de tudo o que virá depois, o diferencial dialógico de tal pensamento. Da mesma maneira que, no começo do diálogo (530 d), Íon rejeita a exegese realizada pelos comentadores alegóricos de Homero, caracterizados por Metrodoro, Estesímbroto e Gláucon, afirmando ser a rapsódia,

para manifestar o dínamo disto que a *dianoia* nomeia, um meio muito mais adequado e pertinente do que o comentário ou o juízo exegético, alegórico ou parafrástico, Platão, acatando a poesia como objeto do pensamento, rejeita para si tal possibilidade exegética, reclamando uma nova determinação do pensamento: a instauração da poética, que será o quarto modo de interpretação: o primeiro e o segundo, ambos hermenêuticos, a poesia e a rapsódia; o terceiro, a exegese; e o quarto, ela, a poética.

Desvalorizando a exegese, e, com ela, o futuro da crítica literária, dizendo-a bastarda, a poética comparece como a irmã temporã da poesia e da rapsódia. Estabelecendo sua diferença específica ao sair do círculo imediato de apresentação poética e reapresentação performática rapsódica, ou de interpretação poética e interpretação da interpretação rapsódica, usando outros arranjos de palavras que não os dos poemas, ela nasce com um outro tipo de imediação: falando ao invés de cantar ou recitar, escrevendo no ritmo e na harmonia abertos, irregulares, da prosa ao invés de em verso, ela é a única que, não se contentando com ficar num segundo plano nem aceitando o jogo de rebocador e rebocado, abarca a poesia e a rapsódia como objeto sem perder a força de seu como, sem enfraquecer, ainda que minimamente, sua realização, a manifestação da acomodação do sentido de experiências criadoras, dinâmicas, imediatas, como a nomeada pela *dianoia* que, a cada instante, revivifica tanto a poesia quanto a rapsódia como, agora, a poética em seu modo recente. Simultaneamente, co-intensiva e co-extensiva do poema e da rapsódia, a poética reconhece tanto o transitivo do poema quanto o seu, a necessidade da modalidade por onde *dianoia*, vida em sua potência vivificante, transita, espalhando o espanto, a admiração, o transe, levando-me a cunhar o termo de poesia porosa, rapsódia porosa e poética porosa. Com esses termos, desejo manifestar um emblema clarificador da força imanente dessas constituições intensivas do pensamento que, obras, sempre nos levam para além da exclusiva materialidade das próprias obras, sendo, por isso, passagens, do sentido disso que *dianoia* nomeia.

Platão não cria a poética apenas através do macrocosmo do poema filosófico dialógico, tematizador da poesia e da sinalização de sua totalidade, mas faz com que Sócrates, seu personagem, microcosmicamente, fale também à maneira dos poetas. No *Íon*, isto nos é apresentado – não casualmente – em sua parte central (a Parte II), quando, para facilitar a compreensão do rapsodo acerca de sua atividade e do motivo pelo qual ele se sente encaminhado em Homero, mas desencaminhado em outros poetas, para mostrar ao efésio que não é por técnica que realiza seu ofício, Sócrates espelha o elogio inicial do vínculo invejável da rapsódia (e da poesia) com a *dianoia* numa figuração própria à poesia. Aquele que pensa a totalidade da poesia a partir dos poemas e suas figurações divinas, imagéticas ou

individualizadoras, também empreende uma fala equivalente à dos poetas. Quando lhe é conveniente ou necessário, como em tal momento, o personagem que toma a poesia por objeto pensa poeticamente. Em breves perguntas que requerem breves respostas, a demonstração socrática dialógica, da primeira, e irônica, parte, cede lugar à fala mais longa do ateniense, inteiramente afirmativa da poesia, que se apóia completamente na imagem da pedra heracléia ou magnética para mostrar os elos entusiasmados da poesia. Tão rejeitado por uma certa filosofia futura que exclui a poesia do campo de sua efetuação, o apelo à visão é evidente; abrindo a passagem, Sócrates diz: *Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isto me parece ser*⁷¹ [533c 9-10]. Ao acabar sua longa narrativa figurada, como uma longa travessia ou viagem na qual ele dá a ver o que a ele aparece e que a Íon não se mostra, o ateniense ouve, do efésio, o mesmo que o próprio rapsodo e os poetas habitualmente escutam de seus ouvintes ou leitores: *Tu me tocas, com estas palavras, a alma*⁷² [535a 3-4]. Entusiasmado o interlocutor socrático e o público leitor, a poesia se faz presente tanto na macroscopia do diálogo quanto na microscopia de algumas das falas do principal personagem platônico, mas, neste caso, como naquele, em busca de se pensar em sua unidade.

Se, maquinando a escrita através da agregação do como e do sobre o que falar (do *homoios* e do *perilegein*), Platão leva o personagem Sócrates a dizer que *pois, suponho, uma poética leva em consideração o todo*⁷³ (532 c), não é por ela ter como objeto de investigação propriamente o poema, mas por trazer em si e assuntar, ainda que com o poema, a transitividade para isto que o *holon* nomeia. Buscar, a partir do poema, essa relação com o todo, relacionando-se com ele, é a tarefa da poética. Se a palavra da poética é *holon*, a da poesia e da rapsódia é *dianoia*, mas relacionar-se com isto que o *holon* nomeia é, de alguma maneira, relacionar-se com isto que a *dianoia* nomeia. Por isto, a poética é a irmã mais nova da poesia, e, também por isto, com suas palavras, Sócrates toca a alma de Íon ao figurar isso que a *dianoia* nomeia, o dínamo que se atualiza em todos e quaisquer poetas e rapsodos, aquiescendo a ele na sua maneira de pensá-lo, no seu modo de explorá-lo enquanto tema, na sua realização acomodatória de deixar um sentido começar a ser gerado em uma viagem interminável — a explosão espantosa do corpo nascente do sentido na indagação de tal acontecimento. Isto, a poesia, mas, também isto, a poética, a interpretação poética. A poética produz, portanto, certos tipos de escrita que, se diferenciadas pelo relacionamento com o *holon*, tornam teoria e poesia indiscerníveis, desconsiderando, como Platão freqüentemente o faz, a distinção entre os supostos gêneros poéticos e entre a poesia e novas possibilidades de pensá-la. Se, na segunda parte, o diálogo dá margens para se pensar

em diferentes gêneros poéticos, é apenas para mostrar que é a mesma dinâmica que as potencializa em suas possíveis distinções.

Tradicionalmente manifestado nos poemas e em suas recitações e cantos que, entretanto, não o tornavam objeto direto de investigação, isto que a *dianoia* nomeia passa a ser tratado também como assunto da escrita. A vivência da dinâmica dianoética é o todo a que a poética serve. No diálogo, há uma implícita progressão intensiva no trato do que se faz necessário à poética, afastando-a completamente da exegese: (a) já que, presentificando-se em todo e qualquer poema, isto que a *dianoia* nomeia não é exclusivo de nenhum deles, poder falar de todos e quaisquer poetas e poemas indistintamente; (b) abordar isto que a *dianoia* nomeia já em seu como falar e trazê-lo, simultaneamente, como o verdadeiro tema de sua dedicação, ou seja, privilegiar em si mesma, inclusive e sobretudo, a encruzilhada entre o como e o sobre o que falar; (c) atentar para o indizível disto que a *dianoia* nomeia, contemplá-lo, para sempre redizê-lo ou reinterpretá-lo de maneira vivificante, acolhendo nas palavras uma fluência a cada vez vigorosa, intensiva e renovadora, capaz de crivá-lo.

Apesar de os poemas, os poetas e suas temáticas serem múltiplos, a poética, tendo por fundamento o relacionar-se com o todo, com isso que, nos poemas, a *dianoia* nomeia, ao invés de procurar pelos estilhaços diferenciados que fragmentariamente se espalham como manifestações possíveis daquela pura intensidade, busca o imediato da intensidade, o mesmo da variedade, o uno da diversidade, o todo do tudo, o que atravessa, transpassando-o, o distinto, o ser de tudo o que é, as idéias do sensível e a idéia das idéias, todos estes e outros nomes disto que estabelece o paradigma da experiência interpretativa do pensamento platônico, tornando pensável o impensável e possibilitando a confluência entre um sentido e o sem-sentido de onde provém e no qual se mantém. Estes conceitos paradigmáticos de maneira alguma substituem o incriado anterior a eles, mas, procedendo dele, são algumas de suas derivas, que tentam dar a ele um mínimo de consistência para que, de algum modo, ele se revele. Com o paradigma, Platão nos oferece uma chave que nos permite, de alguma maneira, adentrar, experienciando-a, a pura abertura indizível que, ao ser trazida para o dizível, nesta zona limítrofe, fez, da filosofia, filosofia. Ao mesmo tempo em que permanece enquanto o mesmo, o paradigma se renova incessantemente em uma diferença. Partindo do sensível (dos poemas cantados e recitados – ou, ainda, escritos), e de tudo o que, neles, pode querer se fixar, ao mesmo tempo em que o atravessa apreendendo o seu comum, a poética é um salto sobre ele, que, nele, flagra um abismo: o abismo de sua contínua eclosão, o incomensurável de sua vivificação, a abertura

de sua dinâmica. Longe de qualquer instrumentalização da linguagem, este nascimento de seu modo indissociado da gênese de seu sentido obriga a poética a se colocar como uma experiência efetiva do pensamento, a ser vivida.

A poética é uma espécie de casa da mãe Joana dos poetas, dos poemas, dos rapsodos, dos atores, dos corifeus, dos subcorifeus...: nela, cabendo todos, sempre cabe mais um. O + 1 se faz como a capacidade receptiva e inclusiva da poética, que, generosa e alegre, não se cansa de, indefinidamente, acolher + 1, + 1, + 1. Acatando sempre + 1, ela se estabelece como um a + (a mais). Se os poemas se apresentam como algo, a poética, existente também enquanto algo, tematiza o analgo que, constituindo o poema e ela mesma, os atravessa. Se ela é a +, é por ser, sobretudo, analgo mais, tornando este analgo mais de todos e quaisquer poemas o objeto constitutivo de seu próprio algo. Paradigmático, por exemplo, como o mesmo, o uno, o todo, o que atravessa, o ser e a idéia, este analgo mais é a ferida da linguagem, o vácuo criado por seu excesso. O analgo mais e a linguagem são um e o mesmo; o que significa dizer que a linguagem é o sem lugar geográfico do paradigma – ou o lugar, linguageiro, descoberto para o paradigma⁷⁴... a linguagem é a grafia enquanto lugar, a terra metamorfoseada em escrita, criadora de um novo espaço. Esta ferida não é determinadora apenas do como dos poemas, mas também do modo da poética. Paradigmáticas, a linguagem do poema e a linguagem da poética são dois modos correlativos deste analgo mais. Em qualquer algo, dele, é o a + que elas traçam: o não-sensível do sensível, o silêncio da linguagem... O desde onde o sensível e o nome continuamente eclodem.

Seja a poemática, seja a da poética, a linguagem é o mínimo sensível do não-sensível, o ínfimo lugar do não-lugar que o *mesmo*, o *uno*, o *todo*, o *que atravessa*, o *ser*, a *idéia*, *dianoia*, *zoé*... nomeiam. Ao nos oferecer o todo da realidade ou o uno do mundo, a linguagem nos leva a repensar qualquer particularidade a partir de sua indiscernibilidade com a totalidade. Sendo encruzilhada, a linguagem é risco, e, enquanto risco, é arriscado o trato com ela. A linguagem é o corpo diminuto que experiencia isso que a dinâmica da *dianoia* nomeia em sua fímbria sensível; por ela, subitamente, o vazio adentra sob a pele das letras abrindo, nela, poros por onde ele atravessa o corpo das palavras, impedindo, com a indiscernibilidade do novo sentido, a autonomia de qualquer existente, a protetora exclusão da inclusiva alteridade radical que não reclama, de si, um conhecimento último, mas uma entrega à sua intensidade em nome de um pacto revivificante constantemente criador de mais um sentido, de + 1 e + 1 e + 1... O físico das palavras somatiza a proposta da *dianoia*, fazendo o poema, estranhamente, *dianoiamórfico* – ou, antes, com a forma movente do informe disto que a *dianoia* nomeia: vida em sua intensidade vivificadora.

4. O JEITO POÉTICO DE SER

A estranheza admirativa da filosofia em relação aos poetas pode ser dita, a partir do grego, de maneira paradoxal: eles são intérpretes (hermeneutas) da *dianoia*, sem terem, dela, o *nous*. Em outras palavras, eles vivem a vida desde sua dinâmica vivificadora, revivificando-a incansavelmente através da revivificação das palavras, sem ser por uma inteligência ou pela reunião pessoal, individual ou, mesmo, humana do receptivo das percepções que a celebram. Sendo suspensos de si através de uma força marginal que, tomando-os, os comove, os poetas se tornam passagens do que é ininteligível para eles mesmos. Muitas vezes, nem mesmo os poetas parecem saber da natureza inumana que os atravessa, apesar de ser o que mais concerne ao seu jeito de viver e à realização da atividade à qual se entregam.

No meio do *íon*, na segunda parte do diálogo, Sócrates desdobra a abordagem inicial da *dianoia*, que o mostra invejando os rapsodos, na figuração da pedra magnética ou heracléia. Com a tentativa poética de fazer o rapsodo ver o que, quando filosoficamente insinuado e, depois, mesmo dito, não entendera, ou seja, que a *dianoia* não pode se manifestar através de um predomínio técnico – incapaz de ter um controle sobre ela –, toda uma figura do pensamento é construída para reafirmar a suprema importância do poeta e do rapsodo como passagens corporificadas do que não se fixa em nenhuma individuação, ainda que constitua todas possíveis, como vozes cujas possibilidades são, sobretudo, as da *dianoia* se encarnar. Talvez assim, o rapsodo possa ver o que ele, Sócrates, enquanto filósofo, por lhe ter sido evidenciado, já vira como o mesmo da poesia e da filosofia, sabendo, contudo, que elas têm modos diferenciados de crivá-lo.

Acerca dos poetas, expressões como *eles não possuem mais o senso* (*nous*), *o senso* (*nous*) *não esteja mais nele*, *o deus retira deles o senso* (*nous*) e *enquanto mantiver esse bem* (*o nous*) *todo homem é incapaz de poetar* retornam sem cessar. Dos poetas – e rapsodos –, é dito que são *bacheuouisi*, os que, celebrando os mistérios de Bacchos, são possuídos pela presença divina que os leva ao êxtase caracterizado pela mencionada perda do *nous* pessoal e humano. Em tal contexto, eles estão *fora de si* [*ekphron*], fora de toda e qualquer possibilidade de uma inteligência, um pensamento, uma sensibilidade, uma percepção e uma espiritualidade pessoal e centrada no homem, fora de tudo com que o homem, em sua diferença específica, recepciona o que se lhe apresenta. *Fora de si*, os poetas são descentrados, excêntricos, marginais; passageiros, seus corpos recebem sua destinação do impessoal de vida em seu movimento vivificador. Os poetas são cavalos-de-vida, cavalos-de-

dianoia. Enquanto poeta, o indivíduo é fendido até, desapropriado, desalojado, perdendo-se, se transformar em passagem governada por vida, confundir-se com ela, desejosa, agora, de, espalhando-se, se revelar autopoeticamente em sua insistente imanência.

Compondo e atravessando a transitividade das vidas individuais de fulano, sicrano ou beltrano, essa insistência de vida intransitiva em sua imanência forma tanto o modo poético, pré-filosófico, do pensar grego, quanto o poético-filosófico de, por exemplo, Platão. Em sua belíssima introdução a *Dioniso; imagem arquetípica da vida indestrutível*⁷⁵, Carl Kerényi trabalha o binômio *bíos/zoé* no intuito de, com o duplo entendimento, dizer isso para que as outras línguas que conhecemos possuem só uma palavra – vida, *life, vie, vita, leben, liv...* Com traços específicos, contornos, delimitações, determinações e fronteiras que demarcam diferenças entre os viventes, *bíos* se refere a uma vida específica, finita. Confrontando-se diariamente com a morte, *bíos* é uma vida calcada numa individualidade qualquer, da qual pode ser desenhada uma caricatura ou escrita uma biografia, que acentuam seus traços particulares. Essa contraposição entre vida (*bíos*) e morte (*thánatos*) é constatada em Homero: *Que uns morram, que outros vivam* [bioto] *é coisa do acaso* (Il., VIII, 429), ou *Mais vale, de uma vez, ou morrer ou viver* [bionai] (Il., XV, 511).

Também vida, *zoé* nos provoca, entretanto, outro impacto. Se, nela, por um lado, ressoa *a vida de todos os viventes*, é porque, nela, soa, sobretudo, os significados de *vida sem caracterização ulterior, vida sem atributos*, sem contornos, indiferenciada, indeterminada, infinita: vida. *Zoé* é vida enquanto vida, que, cortando todos os viventes, é irredutível a eles e, neles, não se deixa prender nem fixar. Para ela, não há morte possível, já que esta só ocorre a alguma individualização, e *zoé* jamais pode ser completamente configurada. Neste sentido, ela é entendida também como o curso ilimitado de vida, o transcorrer de vida, sem a ênfase em possíveis particularizações. Curioso que, ao falar, de modo geral, da vida dos deuses, Homero, ainda segundo Kérenyi, utiliza a palavra *zoé*, muito provavelmente em função da imortalidade divina, mas, quando necessita destacar o modo de vida individual de um deles, distinguindo-o do de outros deuses, é *bíos* que aparece.

Se não é sem motivos que, na língua grega, designando vida em sua unidade infinita, *zoé* é uma palavra sem plural, *bíos* se caracteriza enquanto a possibilidade da pluralidade de *zoé*, a múltipla manifestação finita, aparente, da infinitude de *zoé*, sua face momentânea, seu corpo individualizado, sua máscara temporal, sua evidência perceptível, sua imagem visível – *bíos* é o transitório de *zoé*. Numa das inúmeras possibilidades de sua formulação, pode-se imaginar que o destino do pensamento grego como um todo é, a partir da *bíos* de cada um de nós, numa conjunção disjunta, num mesmo diferenciado, numa diferença

zoelógica, ou em algo do gênero, pensar a encruzilhada de quem existe individualmente com *zoé*, o impessoal inindividualizado de vida, que sempre insiste.

O entusiasmo poético – inspiração – é a potência impessoal que arrebatava a vida pessoal do poeta, trabalhando-a, fazendo-a se fender até que *zoé* a atravesse, traduzindo-se, desde si mesma, em arranjos intensivos de palavras que a manifestam. Por se configurar numa individuação, a existência particular mesmo de Zeus, sua *bíos* que o diferencia dos outros deuses, já é uma máscara de *zoé*, da vida infinita e imanente através da qual ele e todos os vivos nascem. Ou de *dianoia*. Se o rapsodo e o poeta são *hermeneutas*, como dizem as partes afirmativas da poesia e da rapsódia no diálogo, ou seja, a introdutória, das proposições ambíguas (naquilo, claro, que é afirmativo), e a da figuração da pedra heracléia ou magnética, pode-se acatar a seguinte ascendência divina – e não apenas divina, mas também a nomeada filosoficamente – como a que constitui os poetas e rapsodos: rapsodos < poetas < Hermes < Zeus < *zoé* (ou *dianoia*). Para manifestar toda a corrente ou cadeia poética, teria de incluir o público antes dos rapsodos e poetas, além de, ao fim, com *zoé* ou *dianoia*, fazer um círculo que reencontrasse o público, pois é para eles que, dela, são intérpretes: público < rapsodo < poeta < Hermes < Zeus < *zoé* (ou *dianoia*) < público...

Apoiando-se em Platão, que, no *Fédon*, associa *psyché* a *zoé*, e, no *Timeu*, em que fala da “*zoé* de *bíos*”, Carl Kérenyi afirma, belamente, a trajetória do pensamento grego em uma unificação do poético com o poético-filosófico:

Zoé raras vezes tem contornos, se é que de todo os tem, mas contrasta agudamente com *thánatos*. O que ressoa clara e seguramente em *zoé* é “não-morte”. Trata-se de algo que nem mesmo deixa aproximar-se a morte. Por isso, a possibilidade de assimilar *zoé* a *psykhé* (“alma” a “vida”), como faz Homero [Il., XXII, 161], foi apresentada no *Fédon* [105d, e] de Platão como uma prova da imortalidade da alma. Uma definição grega de *zoé* é *kbronos tou einai*, “tempo de existir”, mas não no sentido de um tempo vazio em que o ente vivo entra e permanece até a morte. Não! Esse “tempo de existir” deve ser tomado como um ser contínuo que se enquadra em um *bíos* enquanto este perdura – donde vem a chamar-se “*zoé* de *bíos*” [Platão, *Timeu*, 44c] – ou de que *bíos* vem a destacar-se como uma parte que se consigna a um ser ou a outro. Essa parte pode ser chamada “*bíos* de *zoé*” [Plutarco, *Moralia*, 114 d].⁷⁶

Passando por Platão, Kérenyi vai de Homero a Plutarco para mostrar a força da língua grega que pensa praticamente por si mesma – *inconscientemente*, diz ele –, a partir de sua própria dinâmica interna, a encruzilhada do duplo acontecimento vitalista. Passam-se séculos,

ruí a Grécia... Apesar disso, mesmo com a diferença da enunciação monoteísta, a língua grega continua com sua original posição poético-filosófica: no tempo de um novo atestar do que é mais arcaico, o começo do *Evangelho* de João, indiscernibilizando *arche*, *logos* e *theos*, traz *zoé* para tal zona de fusão, cujo aparecer se dá no âmago do *logos* que se apresenta como luz que brilha para a condução dos homens. É no *logos* que vida infinita se manifesta para os mortais num mínimo de finitude que a comporta sem degenerá-la, antes, evidenciando-a desde o implícito imanente de seu próprio ser: *No princípio [arché] era o Verbo [logos]/ e o Verbo [logos] estava com deus/ e o Verbo [logos] era Deus./ No princípio [arché], ele estava com Deus./ Tudo foi feito por meio dele/ e sem ele nada foi feito./ O que foi feito nele era a vida [zoé], e a vida [zoé] era a luz dos homens*⁷⁷.

João é o indivíduo cuja singularidade é, na linguagem (*logos*), anunciar o testemunho de vida infinita (*zoé*) em seu desvelamento (*aletheia*), sua encarnação na finitude de uma vida transitiva. A necessidade de, particular e momentaneamente, a linguagem (*logos*) se expor em uma *doxa* que corporifica *zoé*, afasta de vez a oposição habitual entre *doxa*, tida, no senso-comum, por *opinião*, e *aletheia*, por verdade: em grego, seja aqui, seja em Platão, é na *doxa* que *aletheia*, consecutiva e inesgotavelmente, se apresenta. A *doxa* é a aparência que, acatando em seu aspecto *zoé*, expondo-a, traz, desta, a fama, o renome – sua *glória*, conforme aquela palavra é traduzida no texto bíblico, seu esplendor: por, nomeando-a, celebrar *zoé*, a *doxa* é cheia de graça (*charis*) e plenitude (*aletheia*).

A plena manifestação encarnada da graça (*charis*) de *zoé* em uma vida individual (*bíos*), ou seja, da *zoé de bíos*, para João, é Cristo: *Este é aquele de quem eu disse:/ o que vem depois de mim/ passou adiante de mim,/ porque existia antes de mim*⁷⁸. Nenhum privilégio da cronologia é possível. Para João, o fio da *bíos* de Jesus, preservando-se enquanto uma mínima individuação qualquer, dissolve-se em *zoé*, que ele corporifica. Confundindo-se com as escrituras, o corpo de Jesus é a grafia de vida eterna⁷⁹ (*zoen aionion*), que se oferece carnalmente aos homens. Por isso, Jesus pode, por exemplo, dizer: *Ego eimi he hodos kai he aletheia kai he zoe: Eu sou o caminho (hodos), a verdade (aletheia) e a vida (zoé)*⁸⁰, ou *Eu sou o caminho, a plenitude e vida indestrutível*. Aqui, nada de anormal, nenhuma mágica sobrenatural, nenhum milagre precisam acontecer; se Jesus é o caminho, é por estar sempre em *zoé*, inteiramente confundido a ela, desvelando-a, a cada instante, em seu corpo, em seus gestos, em suas palavras.

Ainda acerca da síntese disjuntiva das duas possibilidades de compreensão de vida pelas duas palavras que em grego a dizem, acerca da diferença *zoelógica*, do percurso das figuras divinas homéricas (com suas exuberantes decorrências imagéticas, como, por

exemplo, as musas, Apolo etc.) ao Novo Testamento, passando pela *idéia* ateniense, a língua grega oferece relatos que mesclam a compreensão do pré-filosófico ao poético-filosófico, fazendo com que este, mesmo quando cria um vetor de diferenciação, tenha necessidade daquele, sem jamais se afastar completamente dele, com o qual, de algum modo, mantém-se confundido. Os nomes das musas e o da *idéia* nomeiam potências vitais imanentes que, com suas forças, fora de qualquer intenção humana, acionam a eclosão regeneradora da linguagem e do pensamento; tanto as musas quanto a *idéia* são nomes para a presentificação de um irrepresentável nas coisas, que aciona, mais uma vez, a criação. Complicada, cheia de dobras que, excessiva e extravagantemente, se desdobram, sem nunca perder sua potência implicativa, a *idéia* tem de se configurar em um *eidos*, em um limite, em uma comodidade física ou poemática (seja a de um poema, de um diálogo, de um texto filosófico ou de qualquer coisa que reclama a fala, por exemplo), mostrando-se aos homens através de uma ferida ontológica que é sua marca deixada em tudo o que existe, mantendo a existência sempre aberta e fluuante num devir infindo. Se ela nos arrebatava, nos narcotiza, nos entusiasma, nos faz admirar, nos leva a nos espantar, nos convoca e reconvoca incessantemente, é porque ela, a *Idéia*, é a afirmação, a um só tempo, do verso, do reverso e do contraverso, do que se dobra e do que se desdobra, da superfície e do fundo – em uma única grafia para a contravenção de sua cisão conjuntiva ou de sua participação impaticipável: *Idéia*.

Trata-se, portanto, de um imponderável: dizer o que sempre alavanca, inspira ou entusiasma os modos poéticos e poético-filosóficos, gerando, a cada vez, o canto, a recitação, a fala e a escrita, que são transportados do não-ser ao ser, do velamento ao desvelamento, do esquecimento à memória, mas, sobretudo, para tornar audível a zona intensiva de sua proveniência, à qual, através da poesia e do poético-filosófico, somos transportados. Mais importante do que a disseminação virótica do que foi explicitado pelo desvelamento ou pela memória, é a contaminação pelo implícito do esquecimento ou do velamento; são estes que, aparentemente inexprimíveis, poetas, rapsodos e filósofos, trazendo-os, no corpo, de cor, comemorando-os, conseguem, nas palavras, transmitir.

A importância de tal convocação poético-filosófica é nos libertar, a cada vez, da submissão à dimensão simulacrática da linguagem. Levando a linguagem a regressar à sua origem potencial silenciosa, os filósofos e os poetas fazem com que, ao dito, recitado ou cantado, seja sempre requisitado um retorno, por uma diferença que, por sua vez, regressará, também, ao mesmo de sua origem silenciosa, para demandar uma nova diferença, e assim por diante. A crítica de Platão ao simulacro é a constatação do privilégio da linguagem como mimesis, diga-se, como interpretação (hermenêutica), como o poetar de um silêncio originário

chamado *idéia*, cuja dinâmica provoca o filósofo e o poeta pela demanda incessante da criação, sem que eles jamais a possam esgotar. A poesia e sua derivação filosófica são as requisições da constante potência de criação à linguagem, ao pensamento.

Com tudo o que é individual e humano dispondo-se a uma dinâmica radicalmente externa e, simultaneamente, constitutiva deles, os poetas e rapsodos vivenciam vida desde sua vivificação, deixando-a, imediatamente, se manifestar através da passagem na qual se transformam. Poetas são seres entusiasmados, repletos e transbordantes da presença de deuses, da insistência de *zoé*, de *dianoia*, de uma abertura a um fora inindividual, infinito; os poetas e os rapsodos são circundados, varados e guiados – são entusiasmados –, são movidos por tais presenças e insistências que, sobre eles, trabalhando-os, exercem seu poder, tornando-os seus mensageiros, porta-vozes, intérpretes, tradutores, arautos.

Épicos, líricos ou trágicos, invariavelmente, os poetas são dinamizados seja pela ascensão que começa com Hermes (Introdução b), seja por uma das musas (conseqüentemente, por Apolo?) e por Dionísio (Parte II). É uma concessão divina que lhes cabe, um destino dos deuses, uma *theia moira* ou uma *theia dynamis*, uma potência divina, um dínamo divino, uma dinâmica divina – expressão que, misturando a figura divina, individualizada, provinda do mítico poético tradicional, a uma palavra sem figura, eminentemente filosófica, recém-nascida na utilização de sua diferença específica, muito combina com o modo de Platão escrever e pensar, simultaneamente poético e filosófico. O que se anuncia: dizer a força intensiva de vida em sua vivificação tanto pela imagem poética tradicional dos deuses quanto por um pensamento sem imagem, inaugural, que, futuramente, será determinado enquanto conceitual.

Vale lembrar o que, em certo momento, Heidegger afirmou: *em toda tentativa de decidir entre imagem e conceito, falta, necessariamente, a verdade poética*⁸¹, sendo que, por *imagem*, ele entende:

Precisamos nos livrar da concepção corrente e, aliás, freqüentemente justa, do papel e da utilidade das imagens e do conteúdo plástico da poesia. Segundo esta concepção, as imagens devem explicitar, tornar corrente, familiares e íntimas, tanto quanto possível, as verdadeiras relações que o poeta, dizendo-as poéticas, quer instaurar. Em contrapartida, em nossas poesias e em todas do mesmo tipo, um papel exatamente inverso é dado à visualização plástica. (...) A imagem não deve explicitar, mas velar, não deve tornar familiar, mas excepcional, não deve aproximar, mas deixar à distância, e isto acontecerá tanto mais intensamente quanto mais originário for o tom fundamental.⁸²

Imagens e conceitos são necessários para velar, não para mostrar⁸³. Colocar essas duas maneiras lado a lado, colando-as até não conseguir separá-las inteiramente, é o que Platão realiza, miscigenando o plano filosófico ao pré-filosófico, fazendo com que a filosofia, nascendo da poesia, mantenha-se poética, criadora, instauradora. Tanto para as imagens quanto para os conceitos, tanto para a poesia quanto para a filosofia e, principalmente, para a indiscernibilidade que pode haver entre elas, trata-se do que escondem, não do que fazem aparecer, ou melhor, de, no que fazem aparecer, deixarem passar a potência indizível. Trata-se do que, normalmente, não se permite experimentar.

A imagem de *theia* e a *dynamis* não-imagética dizem um único e mesmo acionamento por nomes distintos, exemplos do mesmo da poesia e da poesia-filosófica comparando por estratégias às vezes diferenciadas. Estas palavras se repetem a partir de procedimentos variados, porém conjuntivos, da linguagem, que a querem retirar de uma possibilidade exclusivamente instrumental que não a deixa se mostrar em seu máximo vigor. Mostrar a linguagem em sua força maior, deixá-la ser em sua fímbria intensiva, é a tarefa da poesia: *Por isso, originariamente e em sentido próprio, a língua está em casa na poesia; não a poesia tomada como uma ocupação literária, mas como o clamor que lança o mundo ao apelo do deus*⁸⁴... Ao apelo do deus imagetivamente individualizado ou ao chamado da *dynamis* não-imagética, como a intensidade foi manifestada pela nova poesia – a filosófica. Impulsionando alguém ou alguma coisa, o dínamo é sempre um princípio originador de movimento, uma força que, desde si mesma, numa relação de profunda intimidade consigo, arrebatava quem sofre a ação, levando-o a uma nova possibilidade que, quando cumprida, vai ao seu extremo. O cumprimento da potência é o ápice explosivo da força que deseja aparecer em quem sofre sua violência, sua evidência que, quando alcançada, num círculo virtuoso intensivo ao qual, poeticamente, tem-se de nomear, impacta com a pulsão que lhe é imanente, remodelando, ao seu modo, quem sofre sua ação.

Não sendo pessoal, esta força não pode ser calculada pelo indivíduo – ela é uma alteridade bruta, um fora imprevisto, um outro selvagem arrebatador que não suporta a presença do que é meramente particular, exclusivo e apático, violentando-o, mobilizando-o, instaurando, nele, seu *pathos*. Para esta potência continuar se cumprindo, é preciso que ela leve uma aquiescência ao involuntário de sua diferença a se encontrar em quem se entega ao seu poder, permitindo que a força submeta ou, ainda, suspenda tudo de individual e de especificação para que ela o atravesse. Tal consentimento repetido manifesta a dinâmica, anteriormente tida como externa, no que, também anteriormente, era postulado como interno. O dínamo ou a potência aniquila, justamente, a segregação entre o interior, que

agora acata inteiramente a dinâmica fortemente ofertada, e o exterior, entre o dentro e o fora, entre o pessoal e o impessoal, entre o humano e o que a imagem do divino, ou o sem imagem proposto pela filosofia (poética), revela. Ele é a força através da qual, em nome de sua plena realização num novo devir, tais fronteiras se desguarnecem completamente. Esta é a doação da poesia, sua oferenda, que se encontra nos poetas e rapsodos enquanto dom.

Tudo o que diz respeito ao movimento gerador do poetar parte de uma potência que só é sutilmente constatada a partir de sua atualização no poema ou na recitação. Na presentificação poemática ou recitativa, há de se, pensando-a, experimentar a pura potência enquanto potência, a pura dinâmica enquanto dinâmica. Citando passagens de Aristófanes, Píndaro e Eurípides, Sócrates descobre nos poemas essa dinâmica de desumanização dos poetas (e dos rapsodos), mostrando como se efetua uma possível unidade poética e revelando a poesia como um todo através de seu dínamo potencial de criação, que faz as palavras se acomodarem em determinados arranjos intensificadores de todo esse dinamismo dianoético vitalista. Fazendo isto, depois de, de alguma maneira, tê-la definida, ele mostra a realização da poética anteriormente inventada. Dizer, portanto, *dianoia*, *zoé*, potência ou dínamo, é o mesmo que dizer *physis*, pois a natureza em sua constante explosão criadora faz, desde si mesma, aparecer o ainda não ocorrido e, neste, a permanência do velamento, sendo, também, princípio infinito e infindável de movimento e devir. Não é à toa que, em Platão, como diz Heidegger, *seja o da juventude ou o da maturidade – todas as determinações do ser e o próprio ser permaneceram da ordem do genos*⁸⁵.

Arelados ao poetar, é a partir da interpretação poética da poesia que nascem todos os conceitos e as imagens fundamentais da filosofia, na tentativa de, a cada momento, redizer a potência genesáca, a encruzilhada entre totalidade e individualidade, a duplicidade entre *bios* e *zoé*. Estar à altura deste princípio é a tarefa da poesia filosófica, que, a cada vez, reescreve, repensando-o, este começo, retornando incessantemente a ele e fazendo com que o pensamento volte sempre ao que lhe antecede buscando torná-lo sensível, mais uma vez, e outra e outra, inesgotavelmente. Retornando continuamente ao começo, o pensamento, ele mesmo, também é começo. Nele, tudo começa e recomeça. Sendo decorrentes dele, nem o sujeito nem o objeto mantêm sua solidez, sua fixidez. Não é alguém que fala do começo, mas o começo que se fala através de alguém, que, então, a cada vez, se inicia, nasce, renasce, enquanto poeta, enquanto rapsodo. O modo como este começo se sensibiliza em arranjos de palavras configura o sentido poemático da filosofia; a esta, também acomodática, lhe é impossível faltar o poema. O – como –, tal já foi dito, é a poesia da filosofia.

Se o poeta poeta devido a uma potência que, antecedendo-lhe, não lhe diz, exclusivamente, respeito, é porque seu dom é determinado pela movimentação da natureza, tal qual os gregos a entendem, ou de *dianoia*, ou de *zoé*, e não por uma ordem de controle subjetivo, individual ou humano. A passividade do indivíduo se faz, para a eclosão da atividade criadora. Por aquiescer ao movimento vital autopoiético da natureza dianoética, imitando-o, o poeta é um intérprete (hermeneuta) e o rapsodo, um intérprete do intérprete. Eles são a boca da natureza, da *dianoia*, de *zoé*, suas carnes; o todo silencioso soa e ressoa em suas vozes, encorpando-as por, nelas, se encorpar. Eles são a boca através da qual, imediatamente, o silêncio da matéria robusta da linguagem fala enquanto linguagem. Assim, eles dão vazão ao que, atravessando-os, não está dentro deles. Nos rapsodos, através de suas inflexões, através da musicalidade afetiva da voz, os arranjos de palavras, que caracterizam os poemas, encontram uma atualização intensiva de sua natureza virtual. Poderia dizer que os rapsodos se lançam para fora deles mesmos, oferecendo seu corpo e sua voz à força apaixonante do poema. Ser intérprete é o mesmo, portanto, que ser entusiasmado, ter o espanto provocado por vida em seu movimento de vivificação como experiência vital. Dizer isso à maneira de Platão é falar poético-filosoficamente. Para não causar uma estranheza repulsiva em Íon e tentar fazê-lo entender esta dinâmica, Sócrates tem de falar também como poeta, que, através do mito ou da figuração, busca a idéia em seu exílio imagético, o negativo em sua evidência, o belo em sua possibilidade contemplativa⁸⁶: como tal, ele utiliza a imagem tradicional da deusa, cantada pelos poetas. É enquanto poeta e filósofo que Platão forja a conjunção *theia dynamis*, com sua figuração, para dizer imageticamente a potência deflagradora da *dianoia* sem imagem anteriormente mencionada.

Qual é o modo da figuração da pedra heracléia ou magnética atuar? Que jeito de ser do poeta leva Sócrates a dizer *Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser*⁸⁷ [533c 9-10]? O que Íon não viu, porque, para ele, ainda não apareceu, explicitando-se, como ao ateniense, é que a exclusividade técnica não oferece nenhuma garantia da efetuação poética – não é ela que aciona o poeta ou o rapsodo, movidos pela mencionada *theia dynamis*, ou pela *theia moira*. É por tal dinâmica que, colocando-os em movimento, eles são removidos de si, descobrem em si uma potência do fora, ficando *ekphron*, fora de si, entusiasmados, inspirados. Removidos de si, do lugar em que estão e de todo e qualquer lugar, os poetas e rapsodos são atópicos, alterados. Eles são varados pelo vazio da passagem por onde isso que *dianoia* e/ou *zoé* nomeiam, traduzindo-se em palavras, passam; através deles, elas são mimetizadas, interpretadas, vocalizadas, incorporadas, encarnadas, poetizadas. Por isso, poetas e rapsodos são seres dinamizados.

A figuração começa mostrando que tal pedra (dianoética, *zoética*) não apenas devasta os anéis que são, eles mesmos, de ferro, pilhando-os de tudo o que, neles, é individualizado, desapropriando-os de tudo o que, neles, é apropriado, mas impõe a esses anéis uma dinâmica pétrea (dianoética, *zoética*) que, atravessando-os, confundindo-os a ela, lhes dá, por sua vez, a dinâmica de, estando no estado de força, de poder, realizarem o mesmo que a pedra, de poetizarem o mesmo que ela, como ela, devastando outros anéis que também são pilhados de tudo o que, neles, é individualizado e desapropriados de tudo o que neles é apropriado, resultando que, às vezes, com todos juntos, se forma uma seqüência de anéis de ferros atraindo uns aos outros. A dinâmica desta macro-série de anéis depende da potência da pedra, que ganha, como outra imagem possível, a divindade musal. Como a pedra, as musas são imagens individualizadas da *dianoia* não-imagética que tudo arrebatam.

A fala poética do filósofo que toca a alma de Íon é a figuração platônica da *dianoia* (e da *zoé*). A seqüência avassaladora dianoética (ou *zoética*) remove o que há de particular no que encontra pela frente, impondo-se a todos e, com isso, espalhando-se, tornando-se, pela poesia, perceptível e vivencial. Se poetas são intérpretes, hermeneutas, da *dianoia* para o público, os rapsodos são, também para o público, intérpretes dos intérpretes, hermeneutas dos hermeneutas. A correnteza tsunâmica da poesia é a potência dianoética desaguando por poetas, rapsodos e público, transformando-os nela. Que não se caia, aqui, entretanto, na tentação estereotipada de dizer que os poetas estariam a um grau afastado da *dianoia*, os rapsodos, a dois graus, e o público, a três graus, de maneira que, a cada uma destas passagens, a pulsão vivificadora de vida perderia sua força, chegando desvitalizada ao espectador. A dinâmica potencial da pedra ou da correnteza tsunâmica poético-*dianozoética* circula com a mesma força em cada uma dessas passagens que, nela, devêm. Aqui, não há um eu, poeta, e um ele, o público, espectador. Se a poética, de alguma maneira, se relaciona com o todo, é por ter descoberto a intensidade unificadora de toda a multiplicidade que, agora, participa, igualmente suspensa, do acontecimento poético unificador. Mesmo quando os pronomes pessoais são usados no poema, eles aparecem simplesmente enquanto imagens da dinâmica impessoal que socava todos, uma *bios* imediata de *zoé*.

É desde si mesma que, poetando, vida em sua potência vivificadora ganha palavras, atravessando poetas, rapsodos e público, removendo-os para fora de suas individualidades pessoais. Na poesia, vida se apresenta sem a mediação do homem, que, para vivenciá-la, tem sua individualidade suspensa pelo que é chamado de entusiasmo, inspiração. Por isso, diz Platão, o poeta é uma coisa *leve, e alada e sacra*... Insubstancial e volátil, o poeta é dianoético, *zoético*, e a poesia, necessariamente, vitalista, fazendo presente a diferença

zoelógica. Fora de si, poetas e rapsodos recebem a potência e, recebendo-a, tornam-se potentes, dinâmicos – para revelar vida em sua imediação. Seja na épica, na lírica ou no drama, pouco importa, qualquer tentativa de se pensar a poesia de modo subjetivo ou objetivo não encontra, aqui, qualquer eco. Na poesia, em qualquer de seus chamados gêneros, em qualquer de seus diversos modos de nascimento, em qualquer de suas diferentes musas, dicotomias, como esta, estão completamente suspensas.

Não sendo assim, a dinâmica que move ou impele os poetas e rapsodos se dissimula, eles ficam adinâmicos (*adunaton*), impotentes, incapazes, impossibilitados para poetarem, como já está dito, do rapsodo, na passagem 530 b,5 – o que só aumenta a pertinência da leitura aqui proposta: de que a figuração da pedra magnética ou heracléia é o desdobramento imagético da passagem, sem imagens nem figuras, da *dianoia*. É porque, dinâmico, Íon encontra passagem (*euporia*) para manifestar fluentemente a *dianoia* apenas a partir de Homero, mas impasse (*aporia*) para, adinâmico, manifestá-la a partir de outros poetas, que ele não pode ser um *técnico*. No começo da parte I c, Íon repete ser tomado pela *adinamia* com relação a todos os outros poetas que não Homero, reforçando que, quando trazidos à tona, ele, *atécnico*, dá cabeçadas de sono (532 b,8 – c,4) – e pergunta a Sócrates o motivo de tal fato. A resposta imediata do ateniense é o ápice da parte irônica ou negativa do diálogo: pela primeira vez, ele explicita com toda clareza ao seu interlocutor que não é por técnica nem por episteme que este lida com Homero, havendo nele, Íon, uma adinamia técnica e epistêmica; o que, aliás, não tem nada de pejorativo, já que isto não lhe é exigido enquanto rapsodo. Como recitador, desde que, entusiasmadamente, manifeste a *dianoia*, basta-lhe ser passagem para tal dinâmica potente somente a partir do mais excelente e divino dos poetas – garantindo, com isso, a inveja admirativa socrática –, pouco importando que aconteça uma falência no dínamo quando lida com outros poetas.

NOTAS

¹ Gostaria de ressaltar a importância do excelente livro de Jorge Mario Mejía Toro, que muito me ajudou a adentrar o *Íon*, clarificando, para mim, inúmeras passagens: *El Teatro Filosófico Y La Rapsodia; Otra interpretación del Ion platónico*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2003.

² NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos Ídolos*. Traduzido por Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p.112.

³ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 88.

⁴ Id. Ibid.

⁵ Ibid. p. 89.

⁶ LAËRTIOS, DIÔGENES. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988. p.94.

⁷ Id.Ibid. p.86.

⁸ PLATÃO. *La république*. Trad. par Émile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1973. Tome VII, 2e partie, livres VIII-X. 605b, p.99. 3 volumes. vol.3.

⁹ Id. Ibid. 607b, p.102-103.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. 607c, p.103.

¹² Ibid. 607b, p.103.

¹³ LAËRTIOS, DIÔGENES. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988. p. 91.

¹⁴ Nietzsche, F. *Homer's contest*. In: *The portable Nietzsche*. Edited and translated by Walter Kaufmann. New York: Penguin Books (The Viking Portable Library), 1976. p.37-38.

¹⁵ SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Introdução aos Diálogos de Platão*. Tradução Georg Otte, revisão técnica e notas Fernando Rey Puente. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p 66.

¹⁶ LAËRTIOS, DIÔGENES. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988. p.97.

¹⁷ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos, 1990. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. 985a10, p.30; 982b13, p.14; 987a29, p.44.

¹⁸ PLATÃO. *Protágoras*. Trad. por Eleazar Magalhães Teixeira. Fortaleza: EUFC, 1986. 316d, p.101.

¹⁹ LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988. p.15.

²⁰ Id. Ibid. p.13.

²¹ *El Teatro Filosófico Y La Rapsódia; Outra interpretação del Ion platônico*, Medellín: Universidad de Antioquia, 2003. p. 281.

²² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Plato as Party to a Christian Revelation. In: Essays on Art and literature*. Edited by John Gearey and translated by Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff. Princeton: Princeton University Press, 1994. p. 201.

²³ Id. Ibid. p. 200.

²⁴ Ibid.

²⁵ LAËRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988. p. 98.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal; prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (segunda edição). p. 36.

²⁷ SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Introductions aux dialogues de Platon; suivies de texts de Friedrich Schlegel relatifs à Platon*. Traduction et introduction par Marie-Dominique Richard. Paris: Les Éditions du Cerf, 2004. p. 201.

²⁸ XÉNOPHON. *Banquet*. Texte établi et traduit par François Ollier. Paris: Les Belles Lettres, 1972. III, 6, p. 49. (edição bilíngüe)

²⁹ Sobre esse assunto, são frutíferas as palavras que abrem o livro de Kierkegaard sobre a ironia socrática:

Passemos agora em revista as concepções de Sócrates produzidas por seus contemporâneos mais próximos. Neste caso, temos que nos fixar em três nomes: Xenofonte, Platão e Aristófanes. E quando Baur diz que, ao lado de Platão, é Xenofonte quem merece mais atenção, eu não posso compartilhar totalmente do seu modo de ver. Xenofonte se prendeu justamente à imediatez de Sócrates e, por isso, certamente em muitos aspectos o compreendeu mal; em contraste com ele, Platão e Aristófanes abriram caminho através do duro exterior, chegando a atingir uma concepção daquela infinitude que é incomensurável com os múltiplos acontecimentos de sua vida. [KIERKEGAARD, S.A. *O Conceito de Ironia; constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 27.]

³⁰ SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Introductions aux dialogues de Platon; suivies de texts de Friedrich Schlegel relatifs à Platon*. Traduction et introduction par Marie-Dominique Richard. Paris: Les Éditions du Cerf, 2004. Id. Ibid. p. 205-206.

³¹ Ibid. p. 204.

³² Ibid.

³³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Plato as Party to a Christian Revelation. In: Essays on Art and literature*. Edited by John Gearey and translated by Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff. Princeton: Princeton University Press 1994. p. 203.

³⁴ Id. Ibid. p. 200.

³⁵ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *O Poeta, como O Sofista: Um Fingidor. In: Platão; As Artimanhas do Fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 35.

³⁶ Id. Ibid. p. 41.

³⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Plato as Party to a Christian Revelation. In: Essays on Art and literature*. Edited by John Gearey and translated by Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff. Princeton: Princeton University Press 1994. p. 203.

³⁸ KIERKEGAARD, S.A. *O Conceito de Ironia; constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 42.

³⁹ Vale lembrar que estamos entendendo esta palavra como aquilo que caracteriza o sábio segundo o próprio Sócrates no diálogo, ou seja, estando vinculado aos poetas, atores e rapsodos.

⁴⁰ Id. Ibid. p. 96.

⁴¹ LACAN, Jacques. *O Seminário. livro 8: a transferência*. Versão brasileira de Dulce Duque Estrada. Revisão de Rominllo do Rego Barros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992. p.155.

⁴² DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 66. (Vale lembrar que *torpedo* (nárke) é uma arraia que emite descargas elétricas que causam entorpecimento).

⁴³ PLATÃO. *Banquete. In: Platão; Diálogos*. Tradução por José Cavalcante de Souza. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1983. 215 a, b, c, d. p. 46. Coleção *Os Pensadores*.

⁴⁴ KIERKEGAARD, S.A. *O Conceito de Ironia; constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 42.

⁴⁵ FERRAZ, Maria Cristina Franco. *O Poeta, como O Sofista: Um Fingidor. In: Platão; As Artimanhas do Fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 41.

⁴⁶ Tradução de Cláudio Oliveira, inédita.

⁴⁷ Referência esta que, caracterizando Sócrates, atravessa os diálogos platônicos, como, por exemplo, *Fedro* 229c, *Teeteto* 149 a, *Górgias* 494 d, *Banquete* 215 a, só para citar alguns.

⁴⁸ Tradução de Cláudio Oliveira, inédita.

⁴⁹ LAÉRTIOS, Diôgenes. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988. p.93.

⁵⁰ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Plato as Party to a Christian Revelation*. In: *Essays on Art and literature*. Edited by John Gearey and translated by Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff. Princeton: Princeton University Press 1994. p.200-201.

⁵¹ Em uma das muitas passagens clarificadoras do diálogo, ao ser chamado de sábio (*sophos*) por Íon, Sócrates recusa o adjetivo, dizendo-se, contrapontualmente, um *idiotes*, um idiota: [...] *mas sábios são vocês, rapsodos, atores e aqueles cujos poemas vocês recitam* (aeido); *eu só digo a verdade, como convém a um idiota* (532 e). Primeiramente, é preciso evitar a contraposição que parece óbvia: designando-se idiota, Sócrates posicionar-se-ia como quem diz a verdade, enquanto poetas, rapsodos e atores seriam chamados de sábios sem manifestarem a verdade. Que os poetas desvelam a verdade, é um fato assegurado por qualquer pensador do mundo antigo. Impossível Sócrates afirmar que os poetas não manifestam a verdade; esboçando isto, já não seria grego.

Na figura da pedra magnética, por exemplo, depois de vincular os poetas aos coribantes e às bacantes, fazendo uso de suas próprias imagens, Sócrates explicita que eles recitam a verdade (*kai alethe legousi* – 534b). Alguém poderia contestar alegando que a verdade diz respeito apenas ao exposto anteriormente no diálogo, ou seja, ao fato de os poetas a recitarem apenas quando entusiasmados; neste sentido, nada garantiria eles exporem sempre a verdade, de maneira irrestrita. É importante lembrar que a totalidade da poesia é compreendida justamente a partir do vínculo irrestrito e imanente entre a criação-recitação da verdade e o entusiasmo.

Além disto, outros exemplos são abundantes. Duas passagens do *Mênon* servem de amostra. Na primeira, o diálogo transcorre da seguinte maneira:

So. Posso sim. Pois ouvi homens e também mulheres sábios em coisas divinas.

Men. <Homens e mulheres> que dizem que palavras?

So. Palavras verdadeiras – a mim pelo menos parece – e belas.

Men. Que palavras <são> essas? E quem são os que falam.

So. Os que falam são todos aqueles entre os sacerdotes e sacerdotisas a quem foi importante poder dar conta das coisas a que se consagram. E também fala Píndaro e muitos outros, todos os que são divinos entre os poetas. [PLATÃO. *Mênon*. Tradução de Maura Iglesias. Rio de Janeiro: Editora Puc-RJ/Loyola, 2003. p. 51. 81 a-b.]

E, na segunda:

So. [...] Pois também estes [os pronunciadores de oráculos e adivinhos inspirados], quando os deuses estão neles, falam com verdade, e mesmo muitas coisas, mas não sabem nada das coisas que dizem.

Men. Há o risco de que seja assim.

So. Não é verdade, Mênon, que é justo chamar divinos esses homens, esses que, não tendo disso a inteligência, realizam com o sucesso muitas e importantes coisas, entre as que fazem e as que dizem?

Men. Perfeitamente.

So. Logo, chamaríamos corretamente divinos tanto aqueles que ainda agora mencionamos, pronunciadores de oráculos e adivinhos inspirados, quanto todos, sem exceção, do gênero poético. [99c-d. p. 107-109.]

Tirando os que não dizem respeito ao âmbito deste ensaio (sacerdotes, sacerdotisas, pronunciadores de oráculos e adivinhos), as citações são claras, repetindo o afirmado no *Íon*: sendo entusiasmados e, portanto, divinos, todos os poetas – e rapsodos – manifestam a verdade, apesar de, dela, não terem o *nous*, ou, usando uma terminologia que muito concerne o diálogo tema deste estudo, poderia desdobrar isto dizendo que eles manifestam a *dianoia* sem ter, dela, o *nous*.

Assim, à fala socrática, pode ser acrescido: [...] *mas sábios são vocês, rapsodos, atores e aqueles cujos poemas portadores de verdade vocês recitam; eu só digo a verdade, como convém a um idiota* (532e).

O idiota fala a verdade, enquanto o entusiasmado a recita ou a canta: eis uma diferenciação explícita entre sábios (poetas, rapsodos e atores), componentes do círculo direto da criação e apresentação revivificadora da poesia, e o idiota, o mais novo amigo do saber, o filósofo, que toma esta mesma poesia por objeto do pensamento sem, de alguma maneira, abrir mão de sua maneira de realização, instaurando a poética. O diálogo *Íon* é a construção destes dois personagens conceituais: o amigo da sabedoria e o sábio: o filósofo e o poeta: o idiota e o entusiasmado.

Como assim?... Poderiam estranhar os que chegam de uma tradição heraclítica, acostumados a associar o *idiotes* aos *outros homens*, à *massa*, à *multidão*, aos *muitos* ou, resumindo, àqueles que se contrapõem ao *homem filosófico*. Se o percurso grego vindo do efésio faz do *homem filosófico* o contraponto superador do *idiota*, o que Platão está fazendo com Sócrates? Será que o está comparando aos animais, dizendo-o um homem-porco que se banha, comprazendo-se, na lama, um homem-cão que ladra ao desconhecido, um homem-asno que prefere os ramos ao ouro, um homem-ave de vôos rasteiros? Será que Platão está afirmando que Sócrates, mesmo ouvindo, parece surdo, já que não sabe escutar nem, conseqüentemente, falar? Será que o escritor dos diálogos quer dizer que seu personagem principal é sem experiência com as palavras e com as obras, que é sem compreensão acerca do *logos*? Que não habita, enfim, a síntese disjuntiva do múltiplo e do um, a tensão entre a harmonia visível e a invisível? Claro que não. O que há de ser feito é ver como Platão usa tal termo, *idiotes*.

Uma coisa é certa: a utilização de tal termo por Platão é inteiramente diferente da de Heráclito. No próprio *Íon*, na única passagem que, fora a mencionada, se apropria de tal palavra, o *idiotes* é contraposto ao demiurgo (531c 5,6); em muitos outros diálogos, ele é contraposto aos médicos, técnicos, hábeis, comandantes de barco etc. Em outros ainda, opõe-se aos reis, aos tiranos, aos magistrados, à lei. Na grande maioria das vezes em que tal termo aparece, seja implicitamente como nos casos acima, seja explicitamente como em muitas ocasiões, é em oposição à cidade, ou seja, a tudo o que é público, que ele ganha sentido. Sócrates é aquele que se opõe ao que é público: por isso, inclusive, ele será morto, pelos poderes que compõem a cidade. Como será visto ao longo deste ensaio, sua maneira de habitar a cidade é outra. Dizer que ele é um *idiota* (singular, fora do comum, raro, invulgar, inusitado, estranho, que foge ao padrão, especial, extravagante, excêntrico, insólito...) é o mesmo que dizer que ele é *átomos*, *irônico*, *aporético*...: *filósofo*. Sócrates: o filósofo: o *idiota*.

⁵² Tradução de Cláudio Oliveira, inédita.

⁵³ PLATÃO. *Teeteto*. 173 d-e.

⁵⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984. p. 7-8.

⁵⁵ Id. *Ibid.* p. 331.

⁵⁶ *Ibid.* p. 24.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O Que É Filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 133.

⁵⁸ Mostrando que sua compreensão de *dianoia* provém do *nous* de Anaxágoras, o mesmo é dito no *Crátilo* [413 c]: [...] *o que diz Anaxágoras, que o nous é autocrata, pois é por si mesmo, não se mistura com nenhuma das coisas naturais e, atravessando todas elas, as arranja em um cosmos.*

⁵⁹ Para *métron*, conferir o fragmento 30, de Heráclito.

⁶⁰ Cf. PAES, Carmen Lucia Magalhães. *Platão e A Mãe do Ouriço do Mar*. In: *Kléos - Revista de Filosofia Antiga*, volume 1, número 1. Rio de Janeiro: Programa de Estudos em Filosofia Antiga, IFCS, UFRJ. Julho de 1997. p.143-156.

⁶¹ As maiúsculas vão apenas por serem designativas de nomes do deus, para salientar as divindades, nominais, da Travessia e da Vida.

⁶² Tradução de Cláudio Oliveira, inédita.

⁶³ Id. *Ibid.*

⁶⁴ Gostaria aqui de propor uma divisão esquemática do diálogo, apenas para facilitar o trânsito por ele:

Introdução ou proêmio (530a – 531a 1, até, inclusive, “Pois bem, hei-de arranjar tempo para te ouvir”):

Int. a (530a – 530b 4): Os personagens, as cidades (a rapsódia e a filosofia).

Int. b (530b 5 – 531a 1): Fase das proposições ambíguas: da inveja admirativa (pelo hermeneuta da *dianoia*) e da cilada da técnica.

Parte I (531a – 533c 8): Primeiro movimento irônico ou negativo acerca da técnica e da episteme rapsódica.

Ia, 531a (“agora, responde-me...”) – 531d 7: perilegein X homoiós (exegese X hermenêutica).

Ib, 531d 8 – 532 b 7: A contradição de Íon.

Ic, 532 b 8 – 533c 8: Ápice da parte irônica ou negativa: a impossibilidade técnica e epistêmica da rapsódia. E a introdução afirmativa da poética como o todo (holon).

Parte II (533c 9 – 536d 8, até, inclusive ... “Certamente que quero ouvir-te”): O espelhamento da *dianoia* pela figuração poética: na negação da técnica e da episteme, a afirmação da poesia e da rapsódia pelo entusiasmo.

Iia, 533c 9 – 535 2: A fala poética de Sócrates: A figura da pedra heracléia ou magnética (o poeta como hermeneuta dos deuses que falam através dele (a *theia dynamis*, a *theia moira*, o entusiasmo, o possuído, o transformado, o fora de si...).

Iib, 535a 3 – 535e 6: A volta ao dialógico: o hermeneuta dos deuses e o hermeneuta do hermeneuta dos deuses.

Iic, 535e 7 – 536d 8 (até “[...] certamente que quero te ouvir [...]”): Desdobramento da imagem da pedra heracléia: Íon não recita por técnica nem por *episteme*, mas por *theia moira* e por possessão.

Parte III (535d 8 “[...] não antes de me teres respondido [...]” – 541e 1): Segundo movimento irônico ou negativo acerca da possibilidade técnica e da episteme da rapsódia: Íon não fala bem de todas (hapanta) as técnicas que Homero poeta.

Conclusão (541e 1, “[...] Mas, Íon [...]” – 542 b 4): A impossibilidade técnica e epistêmica e a possibilidade divina do elogio rapsódico a Homero.

⁶⁵ Com este exemplo, não estou levando em conta o fato de a tragédia ser encenada pelos atores, e não recitada pelos rapsodos, que declamavam a poesia épica. O objetivo do exemplo é apenas diferenciar dois tipos diferenciados de abordagem interpretativas da poesia.

⁶⁶ PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1998. p. 154.

⁶⁷ No *Íon*, na passagem 532b, Sócrates fala: *A mesma* [pessoa] *será crítico* [krités] *suficiente de todos que falarem das mesmas coisas*.

⁶⁸ XÉNOPHON. *Banquet*. Texte établi et traduit par François Ollier. Paris: Les Belles Letres, 1972. III, 6. p. 49.

⁶⁹ PLATÃO. *A República*. 398b.

⁷⁰ SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma Defesa da Poesia. In: Defesas da Poesia*. Sir Philip Sidney & Percy Bysshe Shelley. Ensaio, tradução e notas de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Editora Iluminuras/Fapesp, 2002. Biblioteca Pólen. p. 175-176.

⁷¹ Tradução de Cláudio Oliveira, inédita.

⁷² Id. Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Sendo um elogio ao paradigma, a linguagem poético-filosófica de Platão (cada um de seus diálogos e a maneira dialógica de pensamento) é, ela mesma, paradigmática, como belamente define este termo Giorgio Agamben:

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 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 lingüística. Apenas a vida na palavra é inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente lingüístico. Exemplar é o que não é definido por nenhuma propriedade, além da de ser-dito. [AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient; théorie de la singularité quelconque*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Éditions du Seuil, 1990. ps.16-17.]

⁷⁵ KERÉNYI, Carl. *Dioniso; imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2002. p. XVII-XXII.

⁷⁶ Id. Ibid. p. XX.

⁷⁷ *Evangelho Segundo São João. In: A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1073. p. 1985. 1, 1-4. Para o grego, foi utilizado o site “Perseus Project” (<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0155%3Abook%3DJohn>).

⁷⁸ Id. Ibid. 1, 15. p. 1986.

⁷⁹ Ibid. 5, 39, 40. p. 1998.

⁸⁰ Ibid. 14, 6. p. 2023.

⁸¹ HEIDEGGER, M. *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.

⁸² Id. Ibid. p.114,115.

⁸³ Belamente, Edmond Jabès escreve: (*Je me suis rarement soucié du "Comment-dire?"; mais toujours, par contre, du "Comment-taire?", avait-il noté*). In: *Le livre des marges*. Paris: Fata Morgana, 1984. p. 68. No jogo de palavras proposto, a importância do como dizer é o comentário do como calar.

⁸⁴ HEIDEGGER, M. *Aristote, Métaphysique, tbeta 1-3; de l'essence et de la réalité de la force*. Texte établi par Heinrich Hüni, traduit de l'allemand par Bernard Stevens et Pol Vandeveld. Paris: Gallimard, 1991. p.44.

⁸⁵ Id. Ibid. p.132.

⁸⁶ *Mas se perguntarmos, afinal de contas, o que é o mítico, será preciso responder que ele é o estado de exílio da idéia, i.e., sua temporalidade e espacialidade imediatamente como tal*. Poucas páginas depois: *Portanto, o que a exposição mítica proporciona a mais do que o movimento dialético descrito até aqui é que ela faz o negativo ser visto*. E, respectivamente, ainda: *O mítico consiste manifestamente em que o belo em si e para si deva ser contemplado*. Cf. KIERKEGAARD, S. A. *O Conceito de Ironia; constantemente referido a Sócrates*. Apresentação e tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valle. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991. pgs. 88, 92 e 93.

⁸⁷ Tradução de Cláudio Oliveira, inédita.

Qualquer dia, um centauro (Em torno de *Um Livro Impossível* de F. Nietzsche)

Do outono de 1869 ao princípio de 1872, tanto os apontamentos repletos de esboços e desenvolvimentos que culminarão em *O Nascimento da Tragédia* quanto as cartas desse período manifestam diversas possibilidades do pensamento nascente. Ora o que eles buscam é uma introdução orgânica à literatura grega de seu estágio homérico à decadência euripídiano-socrática, ou, em outras palavras, as proposições fundamentais que dão unidade a uma investigação histórico-literária; em certos momentos, descortinam, no canto coral ditirâmico, uma origem para a tragédia ática, caracterizando, a partir de uma filologia inteiramente inovadora, o drama musical grego como o ponto culminante de toda uma tradição; proximamente a esse aspecto, assinalam uma pesquisa do desdobramento dos gêneros artísticos, do épico ao trágico passando pelo lírico, mostrando como cada um revela pulsões da própria natureza; destacam, também, a escuta de grandes artistas e pensadores que, desde a Grécia, por suas forças desconcertantes, dominam o cenário do mundo; tais escritos iniciais privilegiam, ainda, um estudo estético, ou, dito adequadamente, a perspicácia de uma história do desenvolvimento da visão intuitiva estética dos gregos; de maneira não menos acentuada, eles demarcam uma filosofia da arte e, com maior sutileza, requerendo uma interpretação à altura da bela expressão, enfatizam a descrição de uma potência de ilusão.

No intuito de fazer uma colagem das designações internas do projeto de criação do jovem Nietzsche em seu caminho de transformação da trajetória ocidental, inúmeros sinais podem ser, pertinentemente, adicionados aos anteriores, como, citando apenas mais um exemplo de extrema relevância, a descoberta do efeito da arte contra o conhecimento ou, em outras palavras, a superioridade da arte que passa a submeter o conhecimento e a verdade, pensados, agora, como derivações de eficácias artísticas. Mas, àqueles acostumados à leitura de *O Nascimento da Tragédia*, é, provavelmente, a tensão entre o apolíneo e o dionisíaco

como princípio do pensamento, da história, da arte e, sobretudo, da própria realidade, o meio mais evidente para se introduzir nas *verdades eternas* do livro, pois, sem a compreensão do dionisíaco, os gregos permaneceriam inteiramente desconhecidos. O problema de se ignorar os gregos é, com isso, não se estar preparado para a própria modernidade, já que Nietzsche, através da detecção do início de um *renascimento da tragédia*¹ em pensamentos filosóficos como os de Kant e Schopenhauer e, mais ainda, na música de Bach, Beethoven e Wagner, mostrando uma unidade entre a filosofia e a música alemã, flagra o retorno da pulsão dionisíaca e sua inserção na modernidade: desconhecer os gregos é desconhecer, com eles, nós mesmos, assumindo o perigo de não estarmos preparados para poder pensar duas questões fundamentais para o trágico incipiente: de onde ele provém, aonde ele quer ir?

Dessa maneira, Nietzsche pode parecer um historiador da literatura, um teórico dos gêneros literários ou artísticos, um filólogo excêntrico, um esteta, um filósofo da arte, um perscrutador de autores capazes de determinar o futuro... E não seria equivocado dizer que suas ocupações abarcam esses e outros campos da teoria literária e da reflexão filosófica. Simultaneamente, como ratificar tais considerações, se o filósofo é um crítico feroz da história, do homem teórico, da filologia, da estética convencional, da própria filosofia, supera os limites dos campos de criação abolindo qualquer possibilidade de sustentação da importância das fronteiras dos gêneros, compreende a crítica de arte como uma idiotia e tem o artista por médium? Como assumir tais colocações, vindas de quem nos revela que o Ocidente herdou apenas um lado do pensamento grego, justamente o teórico, tendo chegado a hora de adentrar pelo que se manteve esquecido? Como se aproximar da arte grega por outra ambiência daquela que, para ele, com Sócrates, determinou o modelo filosófico prevalescente? Como corroborar tais posições, oriundas de alguém para quem a consciência nadifica a mitologia, dissolvendo as imagens musicais produzidas pelos instintos de um povo em conceitos cada vez mais exangues?

A força inicial nietzschiana procede da assunção de uma diferença radical, no mundo grego, entre o conhecimento teórico estético e a própria criação, privilegiando essa última em detrimento daquele cujo surgimento já está associado à morte da vigorosa dinâmica pré-socrática que Nietzsche tanto valoriza. Ninguém melhor do que ele próprio para dar voz às questões e perplexidades que norteiam seu paradeiro:

Que os gregos da época mais antiga tinham uma altíssima estima por Homero, jamais desmentida, é um grande enigma [...]. A estima incondicional por Homero entre os gregos

(mesmo na melhor época) é um fato puramente instintivo. Como eles puderam experienciar tal mundo homérico? Que maravilha!²

Ou:

De onde provém o esforço perfeitamente realizado pelos dramaturgos gregos de alcançar a unidade? Sobretudo em uma época em que ainda não havia a filosofia para colocar uma exigência? Que época maravilhosa em que as artes ainda se desenvolviam sem que o artista encontrasse todos os fatos de uma teoria da arte diante de si!³

Belo paradoxo, então, para esse amigo de enigmas: aventurar-se ao encontro de um pensamento poético, instintivo, dos gregos anteriores a Sócrates, tendo de desestruturar toda uma história filosófica calcada na racionalidade através de uma nova manobra do pensar que estabeleça a convivência mais íntima entre esse pensar filosófico pós-socrático e a dinâmica artística pré-teórica. Em termos nietzschianos, tal paradoxo que, se desestruturante, é, simultaneamente, compositor de movimentos imprevisíveis de futuro, revela uma das tensões mais importantes de seu tempo: aquela entre o insaciável conhecimento científico-teórico-crítico-dialético-otimista, cuja pretensão de validade universal do saber, na modernidade, caminhando para alcançar sua máxima extensão, passa a reconhecer seus limites, e a necessidade do trágico artístico. Anunciadora de uma cultura por vir e da necessidade de se criar as possibilidades para se viver nela, essa encruzilhada ganha um novo símbolo: um *Sócrates musicante*⁴, muito diferente daquela *monstruosidade per defectum*⁵ que, ao invés de assumir a criação na força afirmativa do instinto deixando à consciência o papel de crítico, fazia o criativo provir da própria consciência e, no lugar do instinto, encontrava a força de instauração de um pensamento lógico; como se, agora, Sócrates começasse a se tornar trágico.

Nietzsche afirma que o relacionamento de artistas com pensadores se realiza pela *varinha de condão*⁶ de uma sabedoria instintiva, com a qual eles atualizam as obscuras ambiências do passado onde os tesouros se escondem e transformam em carvão o que o tempo presente aprecia como ouro. Com isso, ele descobre o movimento pensante da arte grega a partir de um posicionamento simpático às próprias latências artísticas, alcançando uma abordagem que a arte, possuindo um *alter ego* filosófico, pode, agora, estabelecer, e resguarda no pensamento miscigenador a força oculta que a teoria (como Nietzsche a compreende), se recolhida sobre si mesma, gostaria de expurgar, exigente que é das demonstrações e deduções

de suas verdades. Nesse momento, em nome da fusão entre arte e filosofia, o filósofo-artista abre mão justamente dos pensamentos calculadores, que necessitam das mensurações e dos argumentos para sobreviver (como se um certo processo lógico pudesse constranger o corpo a, desprezado, deixar-se ser controlado por abstrações generalizantes que negam suas forças mais instintivas, provocando uma verdadeira depressão fisiológica, uma progressiva insatisfação pela derrota dos sentidos).

Aceitando a veemência da criação justamente naquilo que não precisa ter um porquê, naquilo que, inclusive, descredita o que pode ser explicado, que despreza o jogo da suposta comprovação pela causalidade, a coragem necessária a essa nova maneira de pensar filosófico-artística reside em ir contra o processo de domesticação do corpo imposto pelo andamento civilizador socrático-cristão. Para compreender um pensamento desse naipe, mais do que um esforço intelectual erudito, precisa-se estar aberto a receber no próprio corpo a intensidade do respectivo impacto, reconhecendo-o como seu e desejando a vivificação cada vez maior de tal experiência. Quem, de alguma maneira, não acatar imediatamente a força poética de umas frases que são, nelas mesmas, todo um livro, não se satisfará tampouco com explicações, demonstrações, silogismos, enfim, com todas as tentativas de mediações racionais excessivas que pervertem a força arrebatadora das palavras sobre os nervos e a sensibilidade, além de debilitar a própria experiência do que está sendo dito; em Nietzsche, sem deixar de ser filosófico, o pensamento é, simultaneamente, poético.

No texto sobre Tales de Mileto, a breve, e bela, parábola dos viajantes a atravessar o rio oferece uma indicação:

Julga-se ver dois viajantes à beira de uma torrente agitada que arrasta pedras consigo: um deles salta com leveza por cima dela, servindo-se das pedras para se lançar em frente, mesmo que estas se afundem bruscamente atrás dele. O outro encontra-se desamparado a cada momento, deve primeiro construir fundamentos que possam sustentar o seu passo pesado e prudente; às vezes não consegue, e então nenhum deus o ajuda a transpor a torrente.⁷

A arte, a filosofia e suas variantes mesclas ou indiscernibilidades possuem um poder para além da lógica e da dialética, que lhes permite invenções abruptas (metafóricas, imagéticas, simbólicas ou mesmo conceituais), colhidas em pleno vôo pelas asas de um pensamento que quer continuar sua travessia de descobertas onde não necessita da ancoragem do mundo empírico, no qual, em função do peso da prudência de uma exigência racional de fundamentação, pode naufragar antes mesmo de conseguir transpor as águas do pensamento

criador. Que as pedras do mundo empírico submerjam, com seus rígidos, regulares e fixos edifícios conceituais, mas que o pensamento criador atravesse a torrente, já que o ser humano não se reduz à objetividade cientificamente comprobatória nem à subjetividade asseguradora de certezas definitivas. Contra a linha de representação, portanto, é necessário traçar uma linha de antecipação ficcional em que a legibilidade atuante fracture a fixidade divisória do subjetivo e do objetivo, cuja nova movimentação cambiante passa a estar submetida à própria criação. *Assim, como a natureza não procede segundo determinados objetivos, o pensador também não deveria pensar segundo determinados objetivos, ou seja, não deveria querer procurar, provar nem refutar nada, mas como que ouvir uma peça musical*⁸. Para Nietzsche, quanto mais esclarecido um pensamento, menos interessante ele se torna.

Uma das propulsões que o instiga, portanto, é a possibilidade de filosofar em consonância com a arte, de tratar a filosofia musical-poeticamente, testando, com intensidade cada vez maior ao longo de sua produção, as indiscernibilidades entre filosofia, música e poesia, que lhe permitiriam pensar o que era até então inaudito. Com algo em torno de 25 anos, Nietzsche sabe que a disjunção entre artistas e filósofos é puramente ilusória, acreditada apenas por espíritos por ele considerados débeis. Através da superação de tal divórcio e privilegiando uma força artístico-filosófica, ele volta seu pensamento para uma das marcas distintivas de quem recusa terminantemente qualquer estereótipo. Uma das críticas que, posteriormente, fará a seu primeiro livro é que, ainda que desconfiando do proveito das demonstrações e, com isso, escrevendo um texto para iniciados, balbuciante de necessidades anteriormente caladas e experiências ocultas em uma língua estranha, ele não foi capaz de cantar: *Ela devia cantar, essa “nova alma” – e não falar! É pena que eu não me atravessasse a dizer como poeta aquilo que tinha então a dizer: talvez eu pudesse fazê-lo*⁹.

Fazer a filosofia cantar... Escrever filosofia como músico, como poeta... Eis o que, anos após a publicação do livro, numa *tentativa de autocrítica*, Nietzsche julga não ter ousado naquele instante inicial, apesar do empenho precoce, por si só muito audaz, nessa convicção transfiguradora e provocadora de vertigens. Sua audácia se encaminha para uma anomalia, uma aberração, para a busca de um *livro impossível*¹⁰, escrito para instigar e entusiasmar *um tipo excepcional de artistas* dotado para o pensamento, aniquilador das contradições históricas entre filosofia e poesia, entre filosofia e arte. Esse novo artista, raro, mais afastado do homem erudito que do povo, é o possível leitor almejado pela obra nietzschiana.

Quase dois anos antes da primeira edição de *O Nascimento da Tragédia*, numa carta a Erwin Rohde, ele atesta que tal miscigenação entre o filosófico e o artístico é o destino de seu

pensamento, cuja plena realização depende apenas de uma questão de tempo: *No momento, ciência, arte e filosofia crescem, simultaneamente, em mim, de tal maneira que, aconteça o que acontecer, engendrarei, qualquer dia, um centauro*¹¹. Como em *O Nascimento da Tragédia* a ciência aparece submetida à arte, o *centauro* adquire, então, seu corpo biforme, monstruoso, instintivamente sábio, de filho híbrido gerado pela simultaneidade de arte e filosofia: em sua nova metamorfose, esse que, no dizer da *Iliada*, é o mais bravo dos seres, está apto a medicar o pensamento ocidental de modo a fazê-lo ressuscitar na vitalidade de sua diferença. Ciclicamente, tal centauro ajuda a educar seus filhos mais fortes – principalmente Nietzsche, o Aquiles da filosofia –, lançando-os cada vez mais a uma radicalização de tal hibridismo indomesticável. Na zoogonia e na zoofilia nietzschiana, o *centauro* mais perfeito, *Assim Falou Zaratustra*, faz com que o filósofo se diga, no fundo, uma *elefanta*¹², tendo levado o tempo de gestação do mamífero para dar nascimento ao livro que tem a música como precondição e, mesmo, como realização de sua existência: *Talvez se possa ver o Zaratustra inteiro como música; - certamente um renascimento da arte de ouvir era uma pré-condição para ele*¹³. Futuramente, Nietzsche abdicará de qualquer aceção dubitativa quanto ao fato de incluir a música em seu projeto pensante; para compreendê-lo, é preciso *Ouvidos novos para uma nova música*¹⁴.

Se acerca de *O Nascimento da Tragédia*, ele reclama *não ter dito como poeta aquilo que tinha então a dizer*, ainda que, paradoxalmente, na mesma página, diga que o respectivo livro *é como música para aqueles que foram batizados na música*¹⁵, sobre o *Zaratustra*, ele afirma: *Deixemos os poetas de lado*¹⁶. É isso uma mudança de posição, um afastamento em relação à poesia? Evidente que não, já que esse livro, tendo a música como precondição e tanto a poesia quanto a filosofia como a própria condição de sua existência, realiza supremamente aquilo que é instaurado por sua primeira publicação, ou seja, o encontro do apolíneo com o dionisíaco presente na poesia musical grega. O que ele passa a acatar é algo impensável em seus primeiros escritos: a possibilidade de uma linguagem verbal dionisíaca, ou seja, da transferência das realizações musicais mais nobres para a arte da palavra (na mesma época, Rimbaud é o outro grande descobridor dessa experiência poética). Aqui, os poetas não têm de ser esquecidos em nome de uma negação do poético, mas, muito pelo contrário, pelo fato de o *Zaratustra* ser o mais poético dos livros nietzschianos, aquele que, inesperadamente, cria novos espaços de locomoção para quem deseja aumentar a voltagem do pensamento pela indeterminação entre poesia (que já engloba a música) e filosofia, entre arte e filosofia, sobressaindo-se até mesmo, para Nietzsche, em relação aos mais importantes escritos de todas as épocas e tradições; os poetas não têm de ser deixados de

lado por uma pretendida negação ao direito poético, mas para que, numa modernidade que o precisa associar a uma nova maneira de pensar, ele possa ser levado à sua máxima potência: filosófico-artística:

Que um Goethe, um Shakespeare não saberiam respirar sequer um instante nessa paixão e nessa altura tremendas, que Dante, comparado a Zaratustra, seja apenas um crente, e não alguém que por primeiro *cria* a verdade, um espírito *regedor do mundo*, que os poetas do Veda sejam sacerdotes, e indignos mesmo de desatar as sandálias de um Zaratustra, tudo isso é o mínimo, e não dá noção da distância, da solidão *anil* em que essa obra vive.¹⁷

Deixemos os poetas de lado – para o poeta-filósofo, nem os maiores escritores depois da Grécia nem os antigos sábios hindus estão à altura de *Assim Falou Zaratustra*, esse *centauro* perfeito. Nele, poesia e filosofia se tornam de tal modo indiscerníveis que o faz ser uma obra que *ocupa um lugar à parte*¹⁸, solitária (e exigindo *uma experiência de sete solidões*¹⁹) no horizonte da história do pensamento. Nem mesmo os gregos antigos, inventores do centauro mitológico e realizadores das Dionísias, teriam criado uma obra como essa, já que a arte mais amada por Nietzsche é pré-filosófica, instintiva, exclusivamente artística, não necessitando da própria filosofia para dar consistência a suas espantosas realizações. Se o Zaratustra é um livro *à parte* é porque, nele, aquilo que, desde Sócrates, se encontra diferenciado, confunde-se, torna-se uno, recolocando um plano pré-filosófico, artístico, no âmbito do filosófico. É justamente essa fusão que permite a reviravolta do conceito de verdade, que deixa de ser um *a priori* a ser representado ou crido para se indiferenciar da própria criação; assim como conhecer é criar, verdade é criação, conjugadora do processo configurador e do processo desfigurador. Por ser o primeiro a perceber o fenômeno do dionisíaco, fazendo-se, portanto, o primeiro filósofo efetivamente trágico e, conseqüentemente, um filósofo-poeta, Nietzsche se diz *o inventor do ditirambo*²⁰, uma arte que, em sua linguagem receptiva à inseparabilidade entre música, poesia e, no caso, filosofia, inventa o futuro de um pathos inteiramente afirmativo, renovadoramente trágico, acatador de todo e qualquer devir, inserindo novos rumos ao mundo moderno. Como foi dito, o musical dos ditirambos nietzschianos é inerente à sua própria linguagem, poética, mensurada apenas pela aquiescência completa à vida através de conceitos como *eterno retorno* e *amor fati*, por exemplo.

Do momento de gestação ao de nascimento, a cada instante, com determinação e paciência elefântica, Nietzsche cuida de seu *centauro*. Há momentos em que ele chama o conjunto de sua obra de *literatura*, e se alegra em dizer que Ritschl, o antigo mestre, quando

seu professor, dizia que ele concebia seus escritos filológicos como um *romancier parisienne* – *de modo absurdamente excitante*²¹; assim como um filósofo-poeta, entrevemos um filólogo-romancista, mas o que, efetivamente, importa é a indissociabilidade entre os modos poéticos, literários, musicais, picturais, artísticos e filosóficos de pensamento. Em um de seus livros intermediários desse processo, o mesmo em que anuncia sua *tragédia* por vir, diz:

Minha gaita de foles já está pronta, e também minha garganta – ela pode soar um pouco rouca, paciência! Estamos nas montanhas. Mas o que ouvirão é algo novo, pelo menos; e se não o compreendem, se entendem mal o *cantor*, que importa isso? É a “maldição do cantor”. Mais claramente poderão ouvir sua música e seu modo de tocar, e ao som de sua flauta poderão também melhor – dançar. É o que querem?...²²

Uma filosofia cantada para motivar a dança... É o que querem? É o que Nietzsche quer! Para quê? Obviamente, sua ocupação não é apenas alargar as possibilidades dos gêneros através de uma indiscernibilidade entre eles: isso seria uma questão demasiadamente “literária”, e o que importa é o que tem de utilizar o “literário” para poder descobrir-se e ultrapassá-lo (mas não acaba sendo o ultrapassamento do “literário” justamente seu ápice? – um dos inúmeros paradoxos que a escrita nos coloca). Desde o momento de preparação de seu primeiro livro, Nietzsche parece ter algo decisivo em vista, dando voz a um de seus mais belos pensamentos: a arte como a sedutora mais potente em favor da vida, a arte como a única possibilidade sem a qual nós nos desviamos da vida, a arte cuja influência nos destina à própria vida. Esse vínculo entre arte e vida, daquela como meio de aproximação, preservação e intensificação desta, como celebração de quem se descobre atravessado por ela, é o projeto de *O Nascimento da Tragédia*, que, descobrindo a arte grega, sobretudo a tragédia, mas também a epopéia e a lírica, como lugares privilegiados deste acontecimento, manifestando a eclosão do espanto, da admiração ou do encantamento que uma experiência como esta traz consigo, obrigam Nietzsche, inclusive, à indiscernibilidade cada vez mais intensa entre poesia e filosofia. Em nome da alegre inesgotabilidade da vida, que nunca cessa suas criações e aniquilamentos, em nome da afirmatividade da criação que acolhe a destruição, em nome da aquiescência do passageiro, em nome da adesão ao dionísíaco que constitui a vida, o filósofo, na derradeira linha de um de seus últimos livros, juntando o fim e o começo de seu projeto de pensamento pautado por um mesmo movimento, poderá escrever: *O Nascimento da Tragédia foi minha primeira transvaloração de todos os valores*²³, um livro de um discípulo de Dionísio e, de alguma maneira, já do mestre do *eterno retorno*.

Do mesmo modo que, para o pensador alemão, o espírito científico, inartístico, racional, corrói a vida, afastar-se dos gregos é concordar com uma perda vital, com um envenenamento, já que neles se toma o partido da abundância de vida. Essa é a equação fundamental: quanto mais grego, maior o excesso de saúde, maior a afirmatividade, maior a vitalidade: *A mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver, os gregos – como? Precisamente eles tiveram necessidade da tragédia? Mais ainda – da arte? Para que – arte grega?*²⁴ Para Nietzsche, a importância da obra-de-arte grega é que ela refaz ou imita o processo originário de vida, sendo, por isso, mimética. Vida, por sua vez, caracteriza-se por um *processo artístico original*²⁵ de projeção incansável de novas aparências que, a cada instante, se movimentam, se renovam e são aniquiladas. Projetado por esse *processo artístico original* chamado vida, tudo o que é vivo, ganhando superfície, vive na aparência; por isso, o mundo só se justifica esteticamente, segundo a fórmula que retornará algumas vezes em *O Nascimento da Tragédia*. Se vida é um *processo artístico original*, a arte é um processo artístico secundário, imitador de vida (que, nela mesma, já é um processo artístico). Com sua força criadora de novas aparências que só ela pode gerar, a arte é uma segunda vida que se antecipa ao mundo aparente preexistente a ela e se torna, de segunda, original, tonificando os movimentos constitutivos originários de vida, compostos, estes sim, por forças imperecíveis, plasmadoras da própria aparência. Se a obra-de-arte, portanto, se antecipa ao mundo, é por manifestar, como nenhum outro fenômeno da existência, as forças artísticas criadoras de vida, de maneira que vida, se não fosse a arte, não conseguiria permear o homem com toda sua intensidade. A obra-de-arte deixa vida se expor em sua extrema potencialidade, em seu máximo vigor, fazendo com que a pessoa, quando alheia à arte, fique anestesiada para vida que passa a se projetar menos do que poderia. Ou seja, sem a arte, vida não é, para o homem, vida: *Um pintor a quem faltassem as mãos e que quisesse exprimir pelo canto a imagem que tem na mente, sempre revelaria mais coisas nessa permuta entre esferas do que o mundo empírico revela da essência das coisas*²⁶.

Nesse sentido, a arte não tem nada de exclusivamente antropomórfico, mas, primeiramente, de vital, e de humano apenas na medida em que o homem é gerado pelo próprio processo vital, sendo, dele, uma obra. A atividade de vida é vital, não humana; a atividade de mundo é mundana, não humana; a atividade da arte é levar o homem a refazer artisticamente a atividade vital de vida, aproximando-o desta; a atividade da arte é levar o homem a imitar a atividade mundana de mundo, aproximando-o desta; a atividade da arte é levar o homem a se abrir ao movimento de vida, transformando-se nele; a atividade da arte é

transformar o antropomórfico do homem em uma força viva vidamórfica; a atividade da arte é fazer com que as forças que criam, criando de maneira artística, atuem em quem participa de seus movimentos. Esta é a aprendizagem primeira que uma arte como a pleiteada por Nietzsche tem a oferecer: a de ser uma arte que parte de uma afirmação incondicional de vida e que, a cada momento, radicalize tal processo afirmativo, artístico ou vital – já não importa –, com todas as suas forças e conseqüências.

Antes de privilegiar quase que exclusivamente as pulsões dionisíacas e apolíneas, Nietzsche opera inúmeras tensões para fazer essas forças imperecíveis plasmadoras de tudo o que aparece falarem, para fazer falar essa vida à qual a segunda vida antecipadora (ou segunda natureza, a arte) imita, para fazer falar, enfim, a própria produção do mundo como obra-de-arte e a própria produção da obra-de-arte como mundo. A arte é uma intermediação poética para o jogo do homem com vida, tornando necessariamente estética a vida da qual ela tanto se aproxima através de uma obra, de uma linguagem, antes desconhecida, que se permeia de vida, confundindo-se – e o homem – a ela. Há um momento em que tudo o que resta ao homem é a criação, *as metáforas proibidas* e misturadas, *os arranjos inéditos de conceitos*²⁷ renovadores, para que ele, correspondendo a vida, se transforme nela. Essa transformação da individualidade em uma vida através da criação ganha, em Nietzsche, o nome de liberdade. Privilegiando apenas dois fragmentos póstumos, que, com suas densidades e proliferações internas, mais parecem uma fábrica do pensamento, deles, pode-se extrair as seguintes tensões conceituais: *belo natural - deformidade-perturbação, consonância - dissonância, belo - dor, idealidade - realidade, aparência - origem, harmonia - ponto de indiferença, obra-de-arte - origem negativa, o mundo do belo - ponto de indiferença*²⁸... Independentemente dos conceitos utilizados e obrigando o leitor a uma leitura flexível, o que importa não é a negação ou minimização de um dos pólos conceituais em nome da afirmação de seu par – se fosse assim, calcando a verdade num dos pólos e menosprezando a tensão que opera a encruzilhada necessária, Nietzsche seria efetivamente um metafísico. Não é esse, entretanto, o movimento de seu pensamento.

Qualquer que seja a tensão escolhida, é preciso pensá-la numa mesma dinâmica. Caso se resolvesse privilegiar, por exemplo, o par *obra-de-arte - origem negativa*, o andamento da reflexão poderia ser o seguinte: se a obra-de-arte evidencia facilmente a força configuradora que nela atua, é preciso que ela deixe atuar, nessa mesma consistência que permite a sua sustentação enquanto obra, a eclosão de uma outra força à qual, por ser tensivamente antagonica porém co-originária daquela (sua *origem negativa*), poder-se-ia chamar de força de inconsistência ou força de desfiguração, oriunda de uma zona de

rarefação extrema que continua atuando na obra que, por sua vez, seria, justamente, a passagem da inconsistência à consistência, da desfiguração à figuração, mas de tal maneira que a própria obra, de algum modo, revelaria, na própria consistência, a inconsistência de onde ela também provém e onde ela ainda, perigosamente, igualmente se assenta, ou, na própria figuração, a desfiguração de onde ela também provém e onde ela ainda, perigosamente, igualmente se assenta, ou que a zona de consistência da obra revelaria a zona de rarefação extrema de onde ela também provém e onde ela ainda, perigosamente, igualmente se assenta. Por isso, a obra é *póros*, passagem: passagem do vazio à harmonia visível ou à beleza de uma corporificação que quer superar a escassez, mas de tal maneira que o novo corpo – a nova obra – deixa passar por si mesmo aquele vazio ou escassez (*penía*) de onde ele provém e onde ainda, perigosamente, se assenta. A obra é a encruzilhada privilegiada dessas forças supostamente contrárias, o ponto de indiscernibilidade entre elas... A obra, *póros*, é a passagem de uma individualidade à vida; a obra, *póros*, é a passagem de vida por uma vida, a encruzilhada de vida com uma vida; a obra, *póros*, é a passagem que deixa uma vida ser atravessada de vida.

Voltando à questão: *para que – arte grega?*, mas apenas na medida em que ela diz respeito a uma variação: *para que – arte moderna?*, mas apenas na medida em que ela diz respeito a uma abreviação: *para que – arte?*, já que, para Nietzsche, a *arte grega* manifesta o que anima e vivifica a própria arte. Assim, *para que – arte?* Para que, partindo da exigência de sermos em nossa individualidade, resguardemos, na própria modernidade, uma ambiência de aproximação a vida, de perdição em vida, a ponto de nos dissolvermos nela, de nos tornarmos, com ela, uma única experiência, de maneira que ela própria – vida – atue e se manifeste em nós, por nosso intermédio. Arte grega... ou melhor, arte, portanto, para que, através dela, tudo o que existe em sua diferença específica, através de suas particularidades, num doloroso jogo de contradição, possa experimentar o indiferenciável de vida, fazendo com que toda e qualquer individualidade, aberta ao movimento de sua aniquilação, torne-se, assim: uma vida: uma vida que se quer um fenômeno de vida, determinada pelo *ponto de indiferenciação*²⁹ entre a consonância explícita de toda individuação e a dissonância do ponto vazio de uma imaterialidade virtual para onde escapa tudo o que é perceptível. A aventura por essa dissonância dionisíaca, artística ou estética, por ser o *ponto de indiferenciação* com a individuação, é de tal importância que, em sua diferença específica, o indivíduo descobre que ele próprio, na consonância de sua particularidade, é a *encarnação da dissonância*; como na bela expressão nietzschiana: [...] *e que outra coisa é o homem?* [...] *uma encarnação da dissonância*³⁰. Esse *ponto de indiferenciação*,

que leva o homem a tal experiência dissonante, de onde e para que nasce a obra cuja tarefa é servir como mediação criadora que promove uma imediação com a vida, faz com que as singulares figuras da arte, *mais reais que a realidade efetiva*³¹, mergulhem sua distinção no negativo, criando, nessa encruzilhada hiper-real, nesse ponto de interpermeabilidade em que a vida se revela *um contínuo espasmo, projetando fenômenos, prazerosamente*³², um caminho tensivo do êxtase.

NOTAS

¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Trad. por Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 120.

² NIETZSCHE, Friedrich. *Oeuvres philosophiques complètes, I. La naissance de la tragédie; fragments posthumes, automne 1869 – printemps 1872*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Paris: Gallimard.. fr. 2 [22], p. 193.

³ Id. Ibid. fr. 1[53], p. 172.

⁴ *O nascimento da tragédia*. p. 104.

⁵ Id. Ibid. p. 86.

⁶ *Oeuvres philosophiques complètes, I*. fr. 2[16], p. 190.

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução de Maria Inês Madeira de Andrade. Rio de Janeiro: Elfos Editora. p. 28.

⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Sabedoria para Depois de Amanhã*. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 93-94.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Tentativa de autocrítica*. In: *Nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.16.

¹⁰ Id. Ibid. p. 15.

¹¹ Carta de Nietzsche a Erwin Rohde, de janeiro de 1870. In: *Correspondance*, t. 1. Trad. fr. De J. Bréjoux et M. De Gandillac. Paris, Gallimard, 1986. p. 92.

¹² NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Por Paulo Cesar Souza. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986. p. 123.

¹³ Id. Ibid. p. 122.

¹⁴ *The Antichrist. In: The portable Nietzsche.* Edited and Translated by Walter Kaufmann. New York: Penguin Books, 1983. p. 568.

¹⁵ *Tentativa de autocrítica.* p.16.

¹⁶ *Ecce Homo.* p.129.

¹⁷ Id. Ibid. p. 129.

¹⁸ Ibid. p. 129.

¹⁹ *The Antichrist.* p. 568.

²⁰ *Ecce Homo.* p. 131.

²¹ Ibid. p. 81, 83.

²² NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência.* Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.288.

²³ NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo).* Tradução de Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000. p. 118.

²⁴ *Nascimento da tragédia.* p.13-14.

²⁵ *Oeuvres philosophiques complètes, I.* fr. 7[167]. p.311.

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral. In: O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira.* Tradução de Helga Hooek Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997. p. 225.

²⁷ Id. Ibid. p. 231.

²⁸ *Oeuvres philosophiques complètes, I.* fr. 7[116] e 7[117]. p. 281-282.

7[116]: O belo natural não existe. Há, entretanto, uma deformidade-perturbação e um ponto de indiferença. Em vista da idealidade da consonância, pensemos a realidade da dissonância. Assim, a dor é produtiva, ela que — a partir desse ponto de indiferença — engendra o belo como contra-cor aliada. Exemplo excepcional no santo martirizado que experimenta um êxtase sem dor e até voluptuoso. Até onde vai essa idealidade? Continuamente, ela vive e cresce, ela é um mundo no mundo. Mas a realidade não é a dor? E a *representação* não é nascida da realidade? Que tipo de *regozijo* é esse? O regozijo de uma coisa que não é real, mas apenas ideal? Sendo regozijo, toda a vida não é nada além de uma tal realidade? Que ponto de indiferença é esse que a natureza realiza? Como a ausência de dor é possível? A intuição é um produto estético. O que é, então, real? Quem intui? As múltiplas modalidades da dor e a indiferença em vista dela são possíveis como estados de um ser? O que é ainda o ser nesses pontos de indiferença? É necessário explicar o *tempo* e o *espaço* a partir destes pontos de indiferença? É necessário derivar a pluralidade da dor de tais pontos?

Aqui, é importante comparar a obra-de-arte a esse ponto de indiferença de onde ela nasce, e de compará-la com o mundo saído de um ponto vazio de dor. Nesse lugar, a representação se engendra. — A subjetividade do mundo não é uma subjetividade antropomórfica, mas mundana: no sonho do deus, nós somos as “figuras” que adivinham como ele sonha.

7[117] - É necessário que o prazer artístico exista independentemente dos homens. A floração multicor e a cauda do pavão têm a mesma relação com a sua origem que a harmonia tem com o ponto de indiferença, ou, em outras palavras, que a obra-de-arte tem com sua origem negativa. O que cria, o que cria de maneira artística, age no artista. O que *é*, então, a obra-de-arte? O que *é* a harmonia? Ela tem tanta realidade quanto a flor multicor.

Mas se a flor, o homem e a cauda do pavão têm uma origem negativa, eles são como as “harmonias” de um deus, ou seja, sua realidade é como uma realidade de sonho. Temos, então, necessidade de um ser que produz o mundo como obra-de-arte, como harmonia; a vontade faz nascer do vazio, da *penúia*; a arte como *póros*. Tudo que existe é reprodução da vontade, o que se dá, inclusive, na força artística. O cristal, as células etc. Direção da arte, superar as dissonâncias: é assim que, nascido do ponto de indiferença, o mundo do belo se esforça em fazer a perturbadora dissonância atravessar a obra-de-arte. Daí o regozijo progressivo com o modo menor e com a dissonância. O meio é a representação fantasmática, em geral a *representação* como, por princípio, produção de uma intuição sem dor das coisas.

A vontade como dor suprema engendra um êxtase a partir dela mesma, êxtase idêntico à pura intuição e à produção da obra-de-arte. Qual é o processo *fisiológico*? É necessário que uma ausência de dor seja engendrada — mas como? A *representação* se engendra aqui, como meio para esse êxtase supremo.

O mundo é, então, os dois ao mesmo tempo, vontade terrível e representação, o mundo desdobrado da representação, do êxtase.

A *música* prova que todo esse mundo, em sua pluralidade, não é mais experienciado como *dissonância*. O que padece, luta e se lacera, é sempre a *única vontade*: ela é a contradição perfeita como causa original da existência.

A individuação é, então, o *resultado*, e não a causa, da paixão.

A *obra-de-arte* e o *indivíduo* são uma repetição do processo originário de onde o mundo nasce, uma onda no mar.

²⁹ *Oeuvres philosophiques complètes, I. fr. 7[116] e 7 [117]. p.281-282.*

³⁰ *O Nascimento da tragédia. p.143.*

³¹ *Oeuvres philosophiques complètes, I. fr. 9 [133]. p. 401*

³² *Id. Ibid. fr. 7[204]. p. 320.*

Pós-escrito

Poesia, para que serve? (Alternative Take)

Há uma hora em que as provocações insultuosas não nos pegam mais. Já não respondemos, como antes. Apenas as deixamos passar, até se esvaírem completamente no próprio lugar de onde vieram, até, voluntariamente, se desviarem de nós. Ao ultraje, o que é do ultraje; à criação, o que é da criação. Já não precisamos combater os insultos, pois, agora, nada mais nos vincula a eles, nenhum fio nos enlaça, nenhuma similitude se descobre entre nós, lá e cá, nenhum gene se repete; somos uma pura exterioridade, eles, de nós, nós, deles. Basta, quando muito, quando necessário, quando os insultos persistem, virar o rosto, silenciar, passar para o outro lado da rua, deixar os rancores das provocações desacompanhados. Basta, melhor ainda, se conseguimos, um certo esforço, tornar o insulto digno, esvaziá-lo enquanto insulto, potencializar uma força que ele nem imaginava ter, levá-lo aonde ele nem presumia ir, privilegiando apenas o que pode estimular alegrias. Quando me perguntavam “para que serve a poesia?”, quase sempre respondia, como muitos, “para nada”, de certo modo devolvendo o desafio a mim enviado, aceitando o jogo, ora triste, ora sarcástico, — sempre corrosivo —, da pergunta, que tentava ridicularizar a suposta inutilidade da poesia. Na época, mesmo podendo ter vários desdobramentos importantes, o “para nada” da resposta buscava igualmente ridicularizar a suposta inutilidade da pergunta; a resposta não era mais do que o espelho fiel da pergunta. Já não respondo da mesma maneira.

A poesia serve — a quem? A poesia serve — a quê? A quem serve a poesia? A que serve a poesia? A poesia como serve? Serve, a poesia? A poesia é uma serve das intensidades de vida, tornando-se, assim, um caminho vital intensivo. E progressivo. A poesia é um caminho vital intensivo e progressivo de vida. Um dos caminhos, um caminho privilegiado. Por esse caminho, chega-se a vida, não como uma última paragem, estanque, a ser atingida, mas como o que já está, desde sempre, presente, em movimento, mas não conseguimos, habitualmente, vivenciar, não nos tornamos aptos a, cotidianamente, atualizar sua potência implícita

na superfície explícita de nosso corpo rotineiro. Criando, no nosso, outros corpos, a poesia torna possível vivenciar vida, e, tornando vida vivível, a poesia torna vida real. Realizando vida, a poesia intensifica suas forças para que elas possam nos afetar, para que elas possam nos transformar em vida, para que elas possam aniquilar nossos nomes próprios de modo que as intensidades de vida nos atravessem e risquem, em nós, seus novos nomes, inapreensíveis sem a poesia, sem ela, inaudíveis, sem ela, inteiramente afônicos.

Não que as intensidades da poesia sempre consigam nos levar adiante... Mesmo quando, perdendo tensão, são interrompidos, os vieses de progressão intensiva da poesia estão virtualmente nos insuflando, instigando-nos, querendo nos empurrar um pouco mais para frente, para uma voltagem mais alta, para uma região em que os mais baixos volumes se amplificam, em que nossas carnes se abrem para acatar as forças de vida que nelas querem penetrar, que nelas querem incrustar seu movimento, que nelas querem se explicitar. As forças implícitas de vida desejam se explicitar, e, para tal, confundem-se com a poesia, para chegar a nossos corpos que ela – a poesia-vida –, agora, também torna implícitos. A poesia fabrica um implícito de vida em nossos corpos, fabrica um corpo implícito em cada um de nossos corpos explícitos, fabrica um corpo intensivo em cada um de nossos corpos extensivos, um corpo invisível em cada um de nossos corpos visíveis, tornando-nos, assim, vida. São indiscerníveis, estes termos, na encruzilhada. Uns indiscerníveis: a encruzilhada. A encruzilhada: a indiscernibilidade experimentada. O que conta, portanto, não são os termos – poesia-corpo-vida: o que conta é apenas a encruzilhada, inescapável, a indiscernibilidade experimentada, inadiável.

Na encruzilhada, nenhum dos termos se manifesta enquanto mediação, ainda que ínfima, justamente porque a encruzilhada é o apagamento dos termos em suas diferenças exclusivamente individuais, em suas especificidades declaradas, em suas mediações para vida; nela, até mesmo os hífens, distanciamentos e aproximações simultâneos, devem desaparecer. Na encruzilhada, corpo, poesia e vida não manifestam nenhum próprio individual – é o impróprio que ela faz aparecer. Nela, a poesia não aparece como uma mediação em relação a vida, separada de vida. A poesia não se mostra nem mesmo, como um dia acatei, na fórmula abreviada de ínfima mediação: i.mediação. Encruzilhada, a poesia é a explosão do ponto, ou, caso se prefira, o próprio ponto, sem o que lhe é anterior e posterior. Encruzilhada, a poesia: o ponto. De fusão. De confusão. De indiscernibilidade. Encruzilhada: poesia: a explosão do ponto – o ponto como explosão. Encruzilhada: poesia: corpo: vida: imediação. Poesia: uma saída de imergência para a indiscernibilidade da encruzilhada.

Se os vieses de progressão intensiva da poesia cessam de percorrer seu caminho interminável, é por nossa responsabilidade, não pela da poesia — nós é que os enfraquecemos, não a poesia, porque ela nada enfraquece, ela apenas fortalece o que toca. Se não conseguimos ir adiante, é por falta de forças favoráveis em nosso corpo, por não estarmos preparados, por nos faltar ar, músculos, flexibilidades. Para suportar o tranco do poético, temos de nos exercitar, praticar as musculaturas dos nervos, os alongamentos das percepções, os pulmões do pensamento. Para suportar o tranco do poético, é preciso que, de alguma maneira, nosso corpo descubra uma maleabilidade, permitindo as potências da poesia criarem para nós um novo corpo, mais condizente com elas, um novo corpo que se deixe ser trabalhado por elas como uma matéria pelas mãos artesãs dessa poesiavida. Para suportar o tranco do poético, nos perdemos, nos desligamos de algumas relações de camaradagem, nos tornamos incompatíveis com certos amores de ontem, abandonamos inúmeros hábitos, não reconhecemos prazeres que antes sentíamos... A poesia, entretanto, nada tem a ver com tristezas, falta de amizades, carência de amores, ausência de todos e quaisquer hábitos, privilégio de desgostos — claro que não, a poesia joga um outro jogo. Tudo isso pode ser preciso para que nós sejamos surpreendidos por novos encontros, novas relações, novos amores, novas disposições, novas possibilidades de vida ainda mais festivas. A poesia joga um jogo de alegrias. Nós não medimos a poesia, não possuímos uma fita métrica que comporte seu tamanho, vislumbramos apenas muito pouco de sua envergadura. Ao contrário, ela, a poesia, nos mede, exigindo de nós, a cada momento, uma dedicação, um preparo, um exercício. A poesia se confronta com nossa individualidade, enfrenta-a, ataca-a. Por isso, ainda que em nome de vida, ou melhor, sobretudo por estar em nome de vida, investindo-nos, ela é tão temerosa. Ela nos ameaça com seu excesso de vida, e, da ameaça, o perigo: nos perdermos na encruzilhada, na indiscernibilidade, na imediaticidade, em vida. O que desejamos. Poesia. Vida. Poesiavida.

Não apenas quando explicitamente fazemos poesia, mas quando falamos de poesia (e falar de poesia é também fazer poesia!), a sensação que volta cada vez com maior frequência: — que imensidão, isso tudo, não vamos dar conta do recado! Mas o recado, à nossa revelia, é transmitido — o recado não é nosso, nós somos a mão e a voz desse recado. O recado deseja, ele mesmo, passar-se, passear por outros corpos, por outras vidas, ir adiante. Para passá-lo adiante, para deixá-lo passar, para que ele, passeando, se passe, ainda temos nosso entusiasmo, nosso choro, nosso encanto, nosso deslumbramento, nossa comoção, nossa gagueira, que são o que de melhor podemos ter para o que efetivamente pode passar através de nós. Mas o entusiasmo, o choro, o encanto, o deslumbramento, a comoção, a gagueira, a alegria

são justamente o recado que ele mesmo – o recado – quer passar. Estou preso, portanto, a uma certa liberdade; de minhas amarras, vislumbro a imensidão que as atravessa, de minha pequenez, sei que só se pode passar o impassável, que só se pode transmitir o intransmissível, que só se pode escrever o inescritível, que só se pode dizer o indizível. E é isto o que a poesia passa, transmite, escreve, diz. Faço muitos gestos quando falo; querendo alcançar distâncias, os braços levam o resto do corpo para onde, sem eles, o resto do corpo jamais poderia ir. Penso, portanto, com os braços em busca de distâncias, e o suor que literalmente exala de mim quando falo é fruto da ginástica a que a poesia me obriga. A poesia me abriga, e, apenas vislumbro o tamanho deste abrigo, percorro-o, descubro novos espaços que aumentam constantemente o mundo. Respiro esses espaços sempre maiores que me obrigam e abrigam, que tornam o mundo mais respirável.

Muitas vezes, é apenas para rirmos da regressão a uma intensidade menor que, na poesia, há um refluxo, um aparente interromper do movimento, um retorno a um passado: assim, o refluxo continua sendo um disparo para continuar seguindo adiante, um gatilho do futuro, uma detonação de mais intensidade. Nada na poesia volta para trás. A poesia é sem passado, a poesia é sem retorno. O passado da poesia é um transbordamento de um presente em direção a um futuro. Puro movimento, a poesia só existe enquanto mantém seu movimento, sua criação inestancável. Se, em seu caminho vital intensivo e progressivo, a poesia acaba por nos desguarnecer, por nos desproteger, por dissolver nossa solidez, por nos fazer desaparecer, por nos permeabilizar, por nos desnomear, por nos eliminar, por nos obrigar a uma certa solidão perigosa e temerária, por criar em nós uma difusão de linhas, por nos decompor, por nos esfumar, por nos apagar, por apresentar lacunas em nós, por nos desfigurar totalmente... não nos enganemos: a poesia não tem compromisso com a morte. Se, às vezes, a poesia mostra o que é pior do que a morte, é tão somente em nome de mais vida. Se a poesia faz de seu personagem, de seu eu lírico, de seu ele ou nós líricos, um defunto andante ou um sonâmbulo, ela quer apenas fazê-los atravessar a morte ou o sono para deles sair revitalizado, com uma nova vida jamais sonhada, com uma vida inaudita que a poesia teima em anunciar, ou, então, para tornar risível suas vidas anteriores cheias de forças militares que encarceram, fardam, prendem, fornecem patentes, classificam, enfim, com qualquer nomeação que estanca vida. Esses são os dois vetores intensivos de vida para os quais serve a poesia: o riso do sempre risível das propriedades individuais e a alegria de um começo vertiginoso.

Nascido em 1966, Alberto Pucheu é professor de Teoria Literária, da UFRJ, e escritor. Como poeta, publicou os livros *Na Cidade Aberta* (Ed. Uerj, 1993), *Escritos da Freqüentação* (Ed. Paignion, 1995), *A Fronteira Desguarnecida* (7 Letras, 1997), *Ecometria do Silêncio* (7 Letras, 1999), *A Vida É Assim* (Azougue Editorial, 2001) e *ESCRITOS DA INDISCERNIBILIDADE* (Azougue Editorial, 2003). Estes livros, bem como outros inéditos, foram publicados, também em 2007, em *A Fronteira Desguarnecida (Poesia Reunida 1993-2007)* (Azougue Editorial, 2007). *Pelo Colorido, Para Além do Cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)* é seu primeiro livro de ensaios. Em 1998, organizou *Poesia (e) Filosofia; por poetas-filósofos em atuação no Brasil* (Rio de Janeiro: 7 Letras).

impressão: Sermograf Artes Gráficas e Editora Ltda.

papel: Pólen Soft 80 g/m²

tipologia: Garamond Light Condensed

data de impressão: abril de 2007

tiragem: 1.000 exemplares