

4 Som, sentido e sujeito

A minha Musa antes de ser
a minha Musa avisou-me
cantaste sem saber
que cantar custa uma língua
agora vou-te cortar a língua
para aprenderes a cantar
a minha Musa é cruel
mas eu não conheço outra.
Adília Lopes

4.1. O discurso da musa

No prefácio de *Estâncias*, Agamben qualificara a palavra ocidental de despedaçada. Tal fratura, ele dizia, aprendemos a reconhecê-la como “a realidade mais natural”, como se, desde si mesmas, poesia e filosofia se colocassem como oponentes. Tanto assim, que já Platão podia referir-se à contenda como sendo velha.¹ Uma pequena viagem ao corpus platônico talvez ajude a clarear em que bases essa rivalidade surge – ou é, pelo menos, pela primeira vez explicitada.

Antes de partir, no entanto, é preciso arrumar a mala. Neste caso, perguntar-se: rivais em quê, filosofia e poesia? A questão é de difícil resposta e requereria um estudo apenas para ela, mas ousaremos dizer, apoiada no que diz Giorgio Colli em *O nascimento da filosofia*, que o antagonismo diz respeito à *palavra humana*. Neste pequeno livro, que pretende delinear uma genealogia das condições de possibilidade do surgimento da filosofia e se encerra justamente quando ele acontece, Platão é visto como “dominado pelo demônio literário”:

¹ Cf. Agamben, 2007, p.12.

Platão inventou o diálogo como literatura, como tipo particular de dialética escrita, de retórica escrita, que, num quadro narrativo, apresenta a um público indiferenciado os conteúdos de discussões imaginárias. A esse novo *gênero literário*, o próprio Platão chama pelo novo nome de "filosofia (Colli, 1992, p. 92; grifo nosso).

A "filosofia" surge de uma disposição retórica associada a um treinamento dialético, de um estímulo agonístico incerto quanto ao rumo a se tomar, da primeira manifestação de uma ruptura interior no homem de pensamento, no qual se insinua a veleidosa ambição pela potência mundana, e finalmente de um talento artístico de alto nível, que se liberta desviando-se tumultuoso e arrogante para *a invenção de um novo gênero literário* (idem, p. 96).

Se aceitarmos, então, a tese de Colli e pudermos pensar a filosofia como um gênero literário – do *lógos* –, é possível afirmar que sua disputa com a poesia dar-se-ia no terreno da linguagem, diria respeito ao melhor discurso humano.

Carregando esta bagagem, é hora de seguir em frente. As referências à poesia na obra de Platão são inúmeras; como ponto de partida, propomos começar justamente pelo momento mais célebre. À altura do livro X da *República*, Sócrates, para não ser acusado (por quem ali acusa, a poesia) de “dureza e rusticidade”, alega “que é antigo o diferendo entre filosofia e poesia.²” Se ali já era mesmo antigo, isso não nos cabe discutir aqui; o que parece que podemos afirmar é que Platão, nessa passagem do texto, estabeleceu definitivamente a adversariedade entre filosofia e poesia (da qual agora se pode dizer com propriedade que é bastante antiga).

Há uma outra passagem na obra de Platão em que a palavra “antigo” é usada para referir-se a algo que diz respeito à poesia. Agora quem fala é o ateniense, e ele conta um “mito antigo³” sobre os poetas:

(719c) There is, O lawgiver, an ancient saying—constantly repeated by ourselves and endorsed by everyone else—that whenever a poet is seated on the Muses' tripod, *he is not in his senses* (ouk émphron estín), but resembles a fountain, which gives free course to the upward rush of water; and, since his art consists in imitation, he is compelled often to contradict himself, when he creates characters of contradictory moods; and he knows not which of these contradictory utterances is *true* (Plato, 1941, p. 305; grifo nosso).

O poeta não seria capaz de saber qual dentre os discursos que profere é verdadeiro porque sua fala na verdade não é sua, é de um *outro* através dele. Ao

² República, 607b5-6: “hoti palaia men tis diaphora philosophia te kai poietike” Algumas linhas à frente, reforça a antiguidade do que então chama contrariedade/oposição (607c-3: “palaias enantioseos”)

³ As Leis, IV, 719c: “palaios mythos.”

sentar-se no trípode das Musas, não está em si; o vocábulo usado para dizer “em si” é *émphron*, ligado a *phrén*, diafragma, coração – “p. suite, en poésie, le coeur ou l’âme” (Bailly, 2000, p. 2097) – como repositório de paixões e sensações do corpo e também como sinal de sinceridade, do mesmo modo que dizemos que alguém “fala com/a partir de seu coração”; honestidade, inteligência (na medida em que é o lugar de faculdades mentais, percepção, pensamento, e a partir do qual se pode dizer que alguém está “fora de seu bom senso”, “sem razão” ou “fora de si”), ou ainda pensar em algo, projetar⁴. Isto é, o poeta não possui o seu discurso, está desapropriado dele e, por isso, seria incapaz de discernir a verdade.

Esse mesmo vocábulo aparece para caracterizar a fala do poeta em outro diálogo platônico. Sócrates diz para Íon sobre a atividade deste:

Assim como os coribantes [534a] não dançam freneticamente *estando em si mesmos* (*émphrones óntes*), assim também os poetas líricos, os compositores de canções não fazem aquelas belas melodias *estando em si mesmos*, mas quando eles embarcam na harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos; como as bacantes retiram dos rios mel e leite quando estão possuídas, mas não estando em si mesmas, também a alma dos poetas trabalha assim, como eles mesmos dizem. (...) Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de poetar antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado *fora de si* (*ekphrôn*) e o senso (*nôus*) não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem [o senso], todo homem é incapaz de poetar e de cantar oráculos (Platão, 2011, p. 39; grifo nosso).

Não resta dúvida de que o problema com a poesia, a partir desses trechos, pode ser entendido um problema de apropriação (o poeta não está em si quando fala). Ora, isso vai ao encontro do diagnóstico feito por Agamben no citado prefácio, quando a poesia é dita “o pólo extático-inspirado”. A filosofia, de sua parte, lhe pretende fazer frente sendo senhora de seu discurso, apropriando-se da fala, como é explicitado em *A linguagem e a morte*: “A filosofia, que nasce exatamente como tentativa de liberar a poesia de sua ‘inspiração’, consegue, afinal, reter a própria Musa, para fazer dela, como ‘espírito’, o seu próprio sujeito” (Agamben, 2006, p. 108).

A querela entre filosofia e poesia poderia então ser pensada como uma diferença de posição em relação à Musa; enquanto aquela a quer capturar, subjetivar, esta experimenta a palavra como fora de si. E quem é a Musa? Algumas linhas antes, é afirmado: “Musa é o nome que os Gregos davam a esta

⁴ Cf. Bailly, 2000, p. 2097. Ainda sobre *émphron*, o verbete do dicionário diz “quem tem consciência de si mesmo, por oposição a um morto (...) ou a um homem em letargia ou adormecido. (...) que está em posse de sua razão ou a recobra” (idem, p. 663).

experiência da inapreensibilidade do lugar originário da palavra poética" (idem, p.107). Essa mesma definição aparece no ensaio "A origem e esquecimento". Lá, apenas à poesia provençal era guardado um estatuto especial, pois o nada que a fundamentaria seria fechado nele mesmo, tornando o *trobar clus* e não reenviando, aparentemente, a nenhuma negatividade; já para o *stilnovo* – e toda a poesia ocidental que se lhe segue –, o problema volta a ser recolocado do ponto de vista da inspiração: a musa.

Ainda que haja uma exceção notável e significativa: o grande canto cortês dos trovadores provençais, aquele *trobar clus* que se fecha sobre si mesmo e não reenvia a nenhuma *parole* anterior, com o qual logra pôr o nada como seu própria manifestação: "Farais un vers de dreyt nien", "Farei um verso de puro nada", diz o primeiro verso da canção mais enigmática de Guilhem IX.

Não é possível tratar aqui tematicamente este argumento. Vale a pena, sem dúvida, recordar ao menos o problema fundamental da inspiração, que o segue diretamente. As musas, Beatriz, Laura, Délie, todos esses nomes não designam talvez aquela origem ausente da palavra literária que – uma vez cumprida a passagem da cultura oral à escritura – se torna problemática para o poeta? (Agamben, 2008d, p. 208).

O lugar da palavra poética é, portanto, inapreensível. Em uma obra escrita em 1998, quase duas décadas após as investigações de *Estâncias e A linguagem e a morte*, a musa aparece mais uma vez como essa origem ausente da palavra. Há uma peculiaridade, no entanto, em *O que resta de Auschwitz*, em relação às outras aparições. O termo aqui usado para designar a tal origem ausente e o processo de vinda ao mundo da palavra é *dessubjetivação*:

Que o ato de criação poética – aliás, talvez, todo ato de palavra – comporte algo parecido com uma dessubjetivação, constitui patrimônio comum de nossa tradição literária ("musa" é o nome que, desde sempre, os poetas deram a essa dessubjetivação) (Agamben, 2008c, p. 118).

4.2. De águias e verdades

Musa é, então, a própria experiência da dessubjetivação, a perda de si *necessária* para que a palavra venha a ser. Nesse livro, vêm dar testemunho disso dois poetas, Keats e Rimbaud. O primeiro, por meio de uma carta de 1818 a Woodhouse, em que afirma que o caráter poético "não tem um si mesmo", e o segundo através de sua famosa sentença "Je est un autre."

Aqui propomos uma visita aos textos em sua inteireza para um comentário um pouco mais extenso que aquele no qual se detém Agamben, com o fito de compreender melhor, e junto com ele, o que há lá que atesta a dessubjetivação na palavra poética.

Começamos pelo francês, um pouco mais próximo temporalmente de nós. “Eu é um outro” é uma fórmula usada por Rimbaud pelo menos duas vezes, ambas em cartas de 1871. Na primeira, a Georges Izambard, seu antigo professor de retórica, pouco antes de lançar a frase, ao dizer que deseja ser poeta e que isso significa ser vidente, o escritor declara que “Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de *todos os sentidos (tous les sens)*” (Rimbaud, 2006, p. 155). Assim, com grifo em ‘todos os sentidos’. Poder-se-ia dizer: perder-se, não estar mais em si, deixar-se atravessar como meio para chegar ao desconhecido. Um pouco adiante, esse pensamento toma sua forma mais radical, numa espécie de reversão do cartesianismo: “Está errado dizer: Eu penso. Deveríamos dizer: Pensam-me.” (idem) *On me pense*, construção em que ‘eu’ torna-se objeto de *on*, pronome pessoal impessoal, em que *me* é arrebatado por uma força exterior e sem rosto.

A outra carta, escrita dois dias depois, é endereçada a Paul Demény, também poeta, apresentado a Rimbaud por Izambard. Nela, há uma pequena variação sobre “Eu é um outro”. Na epístola anterior, azar da madeira que acordasse violino; aqui, ao bronze não se deve culpar por ter amanhecido clarim. Além desse, há mais temas que se repetem, elaborados, como a ideia do desregramento. Sobre esse *processo*, afirma que o poeta, após tê-lo experimentado, “chega ao desconhecido; e quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu!”(idem, p.159) Neste momento fica bem clara a ideia, a princípio paradoxal, da perda (dos sentidos) para o ganho (do desconhecido/da poesia). É somente louco e abstraído de sua inteligência que o poeta pode mesmo começar a ver. Rimbaud encerra reforçando a relação entre a visão, o desconhecido e a perda dos sentidos com o ofício de poeta: “Assim, trabalho para tornar-me vidente.”(idem, p.163)

A correspondência de Keats, uma carta a Richard Woodhouse, foi escrita em 1818 e em seu início fica indicado que se trata de uma resposta. O assunto ali não poderia ser mais a propósito, pois que todo o texto gira em torno da ideia de que o caráter poético não tem um *si mesmo*. O inglês esgarça o limite dessa ideia

ao declarar que “o caráter poético (...) não tem caráter.”(Keats, 1899, p. 336) O poeta, Keats afirma, “é o mais não-poético de tudo o que existe porque ele não tem identidade; ele está continuamente indo para, e preenchendo, um outro Corpo” (idem, p.337) Todas as outras criaturas, de homens a estrelas, “são poéticos e têm a respeito de si um atributo imutável. O poeta não tem nenhum, nenhuma identidade”(idem). Em forte prosa, o poeta é descrito quase um não-indivíduo, quem sabe apenas um meio, ou lugar perpassado – necessariamente aberto e sujeito a uma espécie de contaminação.

Na despedida, a fala de Keats leva ao grau máximo da concretude o que até ali era descrito:

But even now I am perhaps *not speaking from myself*, but from some Character in whose soul I now live.

I am sure however that this next sentence *is from myself* – *I feel your anxiety, good opinion, and friendship, in the highest degree, and am*

Yours most sincerely JOHN KEATS (Idem; grifo nosso).

O único momento em que o poeta se sente no direito de dizer algo que realmente vem dele (“tenho certeza de que esta próxima sentença é de mim”, poderíamos traduzir), o que se lê é uma incorporação do outro. Aquilo que verdadeiramente pode afirmar que sente é o sentimento alheio. O que ele sente não é ele.

Nessa carta há ainda uma curiosidade, que faz lembrar os termos do diferendo enunciado por Sócrates. Em determinado momento, Keats diz que “o que choca o filósofo virtuoso delicia o poeta camaleônico” (idem, p. 336). Coloca-se, assim, de fato em divergência em relação ao filósofo, caçador de virtude/verdade, ao ponto em que, em determinado momento, diz - ou algo/alguém diz por ele – que “tem ambição de fazer algum bem ao mundo” (idem) e que “sinto-me seguro de que deveria escrever a partir da mera ânsia e afeição que tenho pelo belo” (idem, p. 337). Ou, como melhor disse Cortázar no ensaio “A urna grega na poesia de Keats”, “à tarefa do filósofo, desentranhador de mitos, oporá o gozo do mito em si” (Cortázar, 1993, p. 34), “*gozo inocente e total do objeto belo*”(idem, p.35).

A imagem do filósofo como desentranhador de mitos que Cortázar evoca de fato aparece em um poema de Keats. Trata-se de “Lamia”, escrito no ano seguinte

à carta a Woodhouse, em 1819. Na edição com que trabalhamos, uma introdução ao poema conta que Keats, ao terminá-lo, teria afirmado que “I am certain there is that sort of *fire* in it which must *take hold of people* in some way – give them either *pleasant or unpleasant* association” (Keats, 1899, p. 146; grifo nosso). Haveria, no poema, um fogo capaz de se apossar das pessoas de alguma maneira – prazerosa ou não. O caráter mágico, *arrebatador*, do poema aparece aí de novo, agora relacionado ao leitor; pois, segundo Keats, também quem o lê, quem o experimenta, estaria sujeito a ser apoderado por um fogo; de algum modo, a perder-se de si, tomado por um poder do poema.

Vamos a ele, então. Lamia, serpente transformada em mulher, e Lycius, seu enamorado, vivem felizes em um reino encantado. O homem, porém, deseja casar-se com ela publicamente, o que, após relutância, Lamia aceita, desde que o antigo preceptor de seu esposo, Apollonius, um filósofo, não seja convidado. Lycius aceita a condição, mas o filósofo aparece sem ser chamado e, ao olhar Lamia, percebe sua verdadeira natureza de serpente. Ele a denuncia, Lamia desaparece e Lycius morre sem sua amada.

No momento em que é referida com mais frontalidade, da filosofia é dito:

(...) Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel's wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed mine -
Unweave a rainbow⁵ (...) (idem, p. 156).

O *mero toque* da filosofia já é suficiente para que todos os encantos se esvaíam. E, de fato, no poema, Apollonius reconhece Lamia apenas de olhá-la e *revela* sua natureza ao dizê-la; profere apenas duas palavras: “a *Serpent!*”, ao que ela some. É pelas palavras de Apollonius, quer dizer, pelo discurso filosófico, que o encanto de Lamia se desfaz. Uma interpretação possível desse poema coloca Lycius como o poeta, Lamia como a musa e, bem, Apollonius já é o filósofo. Se pudermos lê-lo assim e ao lado do prefácio de *Estâncias*, é como se Keats já

⁵ “Todos os encantos não se esvaem/ ao mero toque da fria filosofia?/ Havia um terrível arco-íris outrora no paraíso:/ Conhecemos sua trama, sua textura; ela está dada/ No chato catálogo de coisas comuns./ Filosofia vai cortar as asas de um Anjo./ Conquistar todos os mistérios por régua e lei,/ Esvaziar o ar assombrado, a mina do gnomo/ Desfiar um arco-íris”.

tivesse visto não apenas a “palavra despedaçada”, mas sua tragédia: Lycius, o poeta, possui Lamia somente se não a conhece; Apollonius, que a reconhece e denuncia, a faz desaparecer. Não existe totalidade possível nesse trinômio.

Em 19 de março deste mesmo ano, em uma carta-diário ao irmão George e à cunhada Georgiana, Keats constrói ainda outra imagem das rivais, dizendo da poesia “if so it is not so fine a thing as philosophy – For the same reason that an eagle is not so fine a thing as a truth.”(p.363) Ao primeiro olhar, a comparação pode soar simplesmente esdrúxula, posto que seus dois termos não têm um fundo comum, mas é sobretudo essa falta de fundo comum que dá significado a ela. Uma águia (ou um arco-íris, ou as asas de um anjo, ou o assombroso) é matéria de poesia, enquanto, para a filosofia (por meio de régua e traço), interessa a verdade. Entre uma águia e uma verdade, o que escolher?

4.3. Falando em línguas

A tradição religiosa ocidental guarda um equivalente para a experiência da dessubjetivação da palavra que será fundamental para o pensamento sobre a linguagem de Agamben: a glossolalia. Reprendida por Paulo na Carta aos Coríntios, a que o filósofo alude algumas vezes em sua obra, trata-se da manifestação espiritual que levava os crentes a “falar em línguas”, sem entendimento daquilo que diziam. Paulo os adverte contra essa prática e os exorta, segundo Agamben, a “esforçarem-se em interpretar o que dizem” (Agamben, 2008c, p. 121).

Em um ensaio de 1982 chamado “Pascoli e o pensamento da voz”, há uma seção dedicada ao *lalon glosse*. Nela, Agamben busca compreender o que se esconde nessa experiência por meio da investigação do próprio termo glossolalia, cujo étimo *glossa* deve ser entendido como língua misteriosa, secreta. Para ele, não se deve pensá-la como algo desprovido de sentido, mas possuidor de um sentido que se desconhece, “exatamente como o *temetum* de Agostinho” (Agamben, 2010, p. 64). O italiano refere-se à passagem do livro X de *A trindade*, em que se lê:

A mesma coisa acontece quando alguém percebe um sinal desconhecido, como o som de uma palavra cujo significado ignora. Ele desejará saber o que seja aquilo, isto é, aquele som convencionado para designar tal coisa. Por exemplo, ao ouvir o termo “temetum”, se não sabe, pergunta o que significa. *Mas já deve saber pelo*

menos que é um sinal, ou seja, não uma vaga emissão de voz sem sentido, mas que deve significar algo. Aliás, esse vocábulo trissílabo já lhe era em parte conhecido, quando através dos ouvidos, esse som articulado imprimiu-se em sua alma (Agostinho, 1994, p. 310; grifo nosso).

Para Paulo, no entanto, o problema jaz justamente aí: se eu digo algo que não compreendo, não apenas não serei entendido, mas “aquele que fala em mim (*ho lalon en moi*)” (Agamben, 2010, p.65) também será bárbaro. Agamben interpreta: o “princípio mesmo da palavra em mim” (idem). Falar em línguas, portanto, seria “experimentar a palavra bárbara em si mesmo” (idem).

Glossolalia e xenoglossia são a cifra da morte da língua: elas representam a partida da linguagem de sua dimensão semântica e seu retorno à esfera original do puro querer-dizer (não mero som, mas linguagem e pensamento da voz só)⁶ (idem, p. 66).

Recuperando um termo de Paulo, que pede aos coríntios que “não sejam crianças no ato de julgar”, Agamben diz que glossolaliar é experimentar um discurso infantil. A ideia de uma infância relacionada à linguagem é assunto tratado no prefácio de *Infância e História*, “Experimentum Linguae”. Lá, ele diz:

Se a condição própria de cada pensamento é avaliada segundo o seu modo de articular o problema dos limites da linguagem, o conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar estes limites em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável. O inefável, o inconexo [irrelato] são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes experimem seu invencível poder pressuponente, de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar. Ao contrário, o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenta efetuado aquela “puríssima eliminação do indizível na linguagem” que Benjamin menciona em sua carta a Buber. A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem (Agamben, 2008b, p. 10-11).

A partir daí, e se aceitamos a definição de *O que resta de Auschwitz*, de que a glossolalia “nada mais faz que radicalizar uma experiência dessubjetivante implícita no mais simples ato de palavra.” (Agamben, 2008c, p.119), podemos pensá-la como um verdadeiro *experimentum linguae*⁷:

Aquilo de que no *experimentum linguae* se tem experiência não é simplesmente uma impossibilidade de dizer: trata-se, antes, de uma impossibilidade de falar a

⁶ Na seção “Idéia de ditado”, em *Idéia da prosa*, ao dizer que certo poema termina com uma glossolalia: “ou seja, com mito de uma língua na qual o espírito se confunde – ao menos na aparência – imediatamente com a voz” (Agamben, 1999a, p. 44).

⁷ No artigo “Speaking in Tongues”, de Heller-Roazen, lê-se que a glossolalia “furnishes Agamben with a fundamental example for the singular ‘experience of language’, the fact that language, before or beyond determinate meaning, takes place” (Heller-Roazen, 2002, p. 93).

partir de uma língua, isto é, uma experiência - através da morada infantil na diferença entre língua e discurso - da própria faculdade ou potência de falar. Colocar o problema do transcendental significa, em última análise, perguntar o que quer dizer "possuir uma faculdade", qual é a gramática do verbo "poder". E a única resposta é uma experiência de linguagem (Agamben, 2008b, p. 14-15).

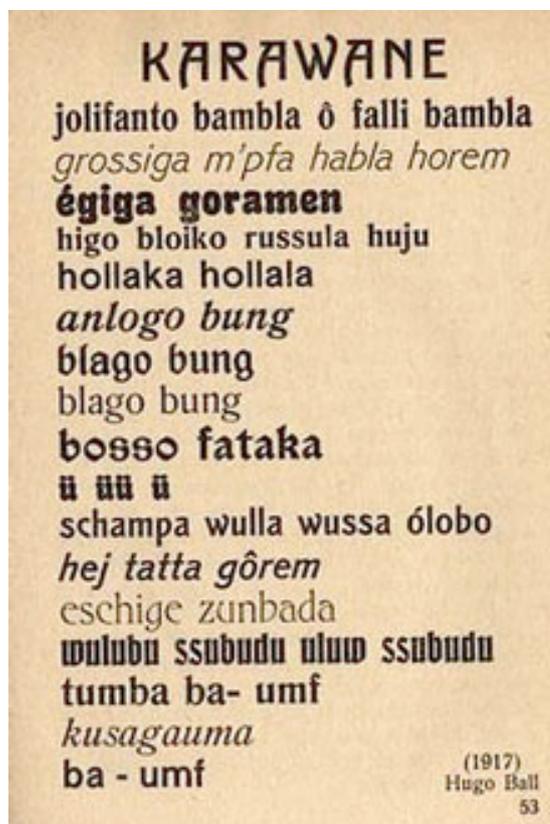
A dessubjetivação, dizia Agamben, está implícita no “mais simples ato de palavra.” Isso significa que, toda vez que fala, o indivíduo passa por esse processo. Se há esperança para a palavra ocidental ver finda a sua fratura? Não sei. No último parágrafo do ensaio “O fim do poema”, Agamben diz que “Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento.” Talvez, compreender que experimenta a própria dessubjetivação, mesmo quando grita na cara da musa a sua verdade, seja um caminho. Quem sabe, assim, Apollonius evite a amarga constatação de que ele também corre o risco de desaparecer.

No fim do ensaio sobre Pascoli, este termina considerado um poeta da metafísica (“na época de seu crepúsculo”, Agamben, 2010, p. 72), pois “leva até o extremo a experiência do mitologema original desta [da metafísica]: o mitologema da voz, da sua morte e da sua memória conservada na letra⁸” (idem). O que nos interessa aqui não é isso, mas as perguntas que, a partir dessa constatação, Agamben propõe no último parágrafo. Questões que restam não respondidas, e, por isso mesmo, seguem ecoando para além do fim de sua leitura: “É possível uma experiência da palavra que não seja, como no sentido que se viu, experiência da letra? É possível falar, poetar, pensar para além [*oltre*] da letra, para além [*oltre*] da morte da voz e da morte da língua?” (idem)

⁸ Neste texto, Agamben aceita o pressuposto metafísico e trabalha em cima dele para empreender sua apreciação da poesia de Pascoli. Ideias tais quais o *gramma* visto como “a cifra, em si não significante, de uma intenção de significar que se cumprirá na linguagem articulada” (Agamben, 2010, p. 67), que se aproxima de Derrida, ou a morte da voz animal, inarticulada, que dá lugar à voz humana e evoca Hegel, são tomados em *Estâncias* e *A linguagem e a morte* como pensamentos da negatividade e, por isso, criticados. Neste ensaio, porém, é na metafísica que a poesia de Pascoli encontra seu lugar.

4.4. Entre o som e o sentido

a)



Talvez o mais famoso poema de Hugo Ball, “Karawane⁹” consiste em uma coleção de versos formados por palavras inexistentes – afora o título, “caravana”. A versão reproduzida acima data de 1917, um ano depois de sua criação. Em 1916, ao aparecer, chamava-se “Elefantenkarawane”, “caravana de elefantes”, e não continha nenhuma das variações tipográficas¹⁰; a seu respeito, Ball afirmou que tentara evocar “o ritmo laborioso dos elefantes” (Ball apud McCaffery, p. 125). Intenção onomatopeica, portanto, que situa a força do poema na sua musicalidade, no som criado a partir de um jogo de fonemas cuja pretensão não é significar, mas, quem sabe, imprimir ou criar uma sensação.

⁹ Há duas leituras do poema disponíveis no site www.ubu.com, uma realizada pelo Trio Ex Voco http://ubumexico.centro.org.mx/sound/Ball_hugo/Ball-Hugo_Karawane-Trio-Ex-Voco.mp3 e outra por Marie Osmond http://ubumexico.centro.org.mx/sound/Ball_hugo/Ball-Hugo_Karawane.mp3

¹⁰ Cf. McCaffery, 2009, p.314 (nota 26).

No ensaio sobre Pascoli, Agamben lembra que a onomatopeia é geralmente vista como um tipo de linguagem pré-gramatical ou agramatical. Como testemunho dessa ideia corrente, é citado um tratado de fonologia que afirma:

Se alguém conta uma aventura de caça e, para tornar vivo seu relato, imita um grito animal ou qualquer outro rumor natural, deve, naquele ponto, interromper seu relato: o som natural imitado é, então, um corpo estranho que resta fora do discurso representativo normal” (Trubeckoj apud Agamben, p. 66)

, somente para ser colocado em questão – “Uma tal linguagem – uma dimensão não gramaticalizada da linguagem humana – é sequer pensável?” (Agamben, 2010, p.67). Sobre o uso de onomatopeias na poesia de Pascoli, Agamben termina por considerá-lo gramatical, já que são, no limite, voz articulada (“um traço de sua ausência [a voz animal], de seu ‘morrer’ gramaticalizando-se em uma pura intenção de significado” idem).

No caso do poema de Ball, essa interpretação é, no mínimo, intrigante. Não é a voz dos elefantes que é evocada, mas seu ritmo, todo o som produzido pela caravana. Seria esse uso um traço da morte da voz animal ou a criação de um outro sentido, para além/aquém do gramatical? Talvez ele próprio possa começar a responder:

Nesses poemas fonéticos [sic] nós renunciamos totalmente à linguagem de que o jornalismo abusou e que corrompeu. Devemos retornar à alquimia mais íntima da palavra, devemos até desistir da palavra também, para manter à poesia seu último e mais sagrado refúgio. Devemos desistir da escrita de segunda mão: isto é, de aceitar palavras (para não falar de frases) que não foram inventadas em novo para nosso próprio uso (Ball apud McCaffery, p.123).

“Abandonar a escrita de segunda mão”, não “aceitar palavras que não foram inventadas em novo para nosso próprio uso”. Ball parece não querer sair da linguagem, mas da língua em que fala, que ele considera contaminada pelo jornalismo. McCaffery, no artigo de onde colhemos a citação de Ball, afirma sobre os *Lautgedichte* que eles são “um abandono não da semântica, mas antes da *doxa* do significado convencional” (McCaffery, 2009, p.121). Isto é, há ainda intenção de significado no poema sonoro; se há essa intenção, então, segundo a interpretação (de inspiração metafísica) de Agamben, o *Lautgedicht*, assim como as onomatopeias de Pascoli, estariam, por meio da letra, ainda aprisionando uma voz natural e transformando-a em humana:

(...) que coisa acontece à confusa voz animal para que ela se torne *engrémmatos*, para que esteja compreendida nas letras? Entrando nos *grammata*, escrevendo-se, ela se destaca da voz da natureza, inarticulada e ‘inescrevível’, para mostrar-se, nas letras, como um puro querer-dizer cujo significado é desconhecido (de modo

semelhante nisto à glossolalia e o *vocabulum emortuum* de Agostinho). O único critério que permite distingui-la da voz articulada é, de fato, que "não sabemos o que significa". O *gramma*, a letra, é portanto, cifra, em si não significativa, de uma intenção de significado que se realizará na linguagem articulada; o *brekekéks*, o *kói* e as outras imitações das vozes animais capturam a voz da natureza no ponto no qual emerge do mar interminável do mero som mas não foi ainda tornada linguagem significativa (Agamben, 2010, p. 67).

Para Agamben, há outras vozes que não a humana, isto é claro. Mas há uma outra coisa: toda vez em que diz "significante", ele está apontando para o discurso humano. Isto é, significado está sempre ao lado de um sentido que é humano. Por isso, quando é *escrita*, a voz da natureza deixa de ser confusa e, sequestrada pela letra, é arrancada do "mar interminável do mero som".

Se tomarmos a definição proposta por Jakobson de língua no final da terceira parte de *Seis lições sobre o som e o sentido*, e entendermos que

A língua propriamente dita distingue-se dos outros sistemas de signos pelo próprio princípio de sua constituição. A língua é o único sistema composto por elementos que são ao mesmo tempo significantes e vazios de significação. É portanto o fonema que é o elemento específico da língua. A terminologia filosófica inclina-se para encarar os diferentes sistemas de signos como *línguas* e a língua propriamente dita como *língua das palavras*. Poder-se-ia especificá-la mais claramente se a designássemos como *língua dos fonemas*. Essa língua dos fonemas é, de entre os diversos sistemas de signos o mais importante, é para nós a língua por excelência, a língua propriamente dita, a língua em si, e poderíamos perguntar se esta posição privilegiada da língua dos fonemas não se deve precisamente ao carácter particular dos componentes, carácter antinômico dos elementos a um tempo significativos e desprovidos de qualquer significação (Jakobson, 1977, p. 60)

, então podemos pensar que aquilo que o *Lautgedicht* faz é revelar que a verdadeira língua não é a das palavras, mas a dos fonemas. E, por meio dessa operação, mostra o seu "carácter antinômico". O poema sonoro dadaísta¹¹, então, seria também um poema metafísico, e remeteria a uma negatividade. Que outra relação é possível com o som que, sem submetê-lo univocamente ao sentido, possa ainda revelar a tensão entre eles sem que caia em uma negatividade¹²?

¹¹ Em um seminário apresentado em Paris 8 em 01/04/2011, Agamben citou o diagnóstico feito por Guy Debord – "um julgamento muito claro" - acerca das vanguardas europeias: "Dada queria abolir a obra de arte sem realizá-la; os surrealistas queriam realizar a obra de arte sem aboli-la. Nós faremos as duas coisas ao mesmo tempo." Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=CdwlB9Tv1sQ> (consultado em 15/03/2012).

¹² Antes mesmo de pensarmos em Hugo Ball, um trecho do "Manifesto antropofágico" de Oswald de Andrade nos veio à cabeça: "Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A idade de ouro./Catiti Catiti/Imara Notiá/Notiá Imara/Ipeju/A magia e a vida. (...) E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de algumas formas gramaticais" (Andrade, 1978, p. 16). Como Agamben veria o mundo ameríndio amazônico, oral (ágrafo), em que vige o perspectivismo? "Tipicamente, os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos, os animais como animais e os espíritos (se os vêem) como espíritos; já os animais (predadores) e os espíritos vêem os humanos como animais (de presa), ao passo que os animais (de

b)

Na seção homônima de *Ideia da prosa*, Agamben afirma que a única definição totalmente aceitável do verso é “aquela que assegura a sua identidade em relação à prosa através da possibilidade do *enjambement*.” (Agamben, 1999a, p.30) Que o filósofo recorra a uma definição que não diz respeito nem “a quantidade, nem [a]o ritmo, nem [a]o número de sílabas”, mas prefira a essas uma fundamentada na possibilidade da disjunção entre som e sentido (oposição entre “um limite métrico” e “um limite semântico”) e veja aí o próprio do verso é algo que merece ser visto com alguma minúcia.

Isto é, não a palavra como puro som totalmente desconectado de qualquer sentido, o que é privilegiado por Agamben no verso como seu próprio é um momento de ruptura no interior da construção significativa.

Recurso que faz com que o verso termine antes do fim de uma totalidade semântica, o *enjambement* (ou encavalgamento, ou encadeamento, entre outras denominações por que é referido na língua portuguesa) é encontrado em diversas tradições poéticas, tais como a grega clássica, a sânscrita ou a hispano-hebraica medieval¹³. Uma breve pesquisa acerca do seu estatuto nos levou, no entanto, a perceber que esse caráter disjuntivo foi, por vezes, condenado justamente por atrapalhar a consonância métrica e semântica. Um dos testemunhos mais expressivos encontramos em Boileau-Despréaux (1979), que, em sua clássica obra do século 17, explica:

presa) vêem os humanos como espíritos ou como animais (predadores). Em troca, os animais e espíritos se vêem como humanos: apreendem-se como (ou se tornam) antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura – vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares vêem o sangue como cauíim, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos etc)” (Viveiros de Castro, 1996, p. 117). Na medida em que essa *ontologia* está presente no próprio campo da linguagem, o que poderia querer dizer “capturar a voz da natureza?: “Assim, as auto-referências de tipo ‘gente’ significam ‘pessoa’, não ‘membro da espécie humana’; e elas são pronomes pessoais, registrando o ponto de vista do sujeito que está falando, e não nomes próprios. Dizer então que os animais e espíritos são gente é dizer que são pessoas; é atribuir aos não-humanos as capacidades de intencionalidade consciente e de ‘agência’ que definem a posição de sujeito” (idem, p. 126). Se todos os viventes são pessoas, como pressupor a alguns uma “pobreza de mundo”? “Os animais impõem as mesmas categorias e valores que os humanos sobre o real: seus mundos, como o nosso, giram em torno da caça e da pesca, da cozinha e das bebidas fermentadas, das primas cruzadas e da guerra, dos ritos de iniciação, dos xamãs, chefes, espíritos... Se a Lua, as cobras e as onças vêem os humanos como tapires ou pecaris, é porque, como nós, elas comem tapires e pecaris, comida própria de gente” (p. 127). No limite: será que na morte violenta do humano estaria o começo da onça?

Veio enfim Malherbe e este foi o primeiro que, na França, fez sentir nos versos uma cadência justa, ensinou o poder de uma palavra posta em seu devido lugar, e reduziu a musa às regras do dever. A língua, assim reparada por este sábio escritor, nada mais ofereceu de rude aos ouvidos depurados. As estrofes aprenderam a cair com graça e o verso não mais ousou encavalhar em outro verso. Todos reconheceram suas leis; e esse guia fiel ainda serve de modelo aos autores atuais. Siga-lhe, pois, às pegadas; aprecie-lhe a pureza, e imite a clareza de sua forma feliz. Se o sentido dos versos que o senhor compôs tarda em fazer-se entender, logo meu espírito começa a distrair-se e, pronto a desprender-se de palavras vazias, não mais segue um autor que deve sempre ser procurado (1.130-146, p. 19).

Em primeiro lugar, não deixa de causar espanto que o poeta-crítico exorte seus pares a submeter a musa à regra, sobretudo se temos em vista os estudos do filósofo de que ora falamos. Uma pequena digressão em direção a *A linguagem e a morte*¹⁴ e já nos lembramos daquela definição de filosofia como o discurso que pretende reter a musa, contrariamente ao poético, no qual, fora de si, é-se perpassado por ela, num processo de dessubjetivação. À luz desse pensamento, o que lemos aqui em Boileau-Despréaux pode ser considerado quase como uma invasão da poesia pela filosofia (ou prosa). É exatamente “o sentido dos versos” que deve ser preservado para que não se experimentem “palavras vazias” – poderíamos dizer: palavras descoladas da imediatez de seu sentido.

Um popular manual brasileiro afirma: “... isso [o *enjambement*] implica verdadeiro desequilíbrio: os versos separam o que deveria estar unido.” (Chociay, 1974, p. 162) Mais do que a separação entre elementos a respeito dos quais “a sintaxe não abona pausa” (idem), é possível afirmar que está em jogo o som, que se percebe apartado do sentido. Nesse mesmo livro, a unidade se pretende restabelecida uma vez que o autor afirma que se deve tomar o *enjambement* como pertencente à estrofe; isto é, que do ponto de vista de uma estrofe, o sentido está recuperado, inteiro. A mesma vontade reconciliatória encontramos em *Meter in poetry – a new theory*: nela, seus dois autores resguardam a simultaneidade entre som e sentido afirmando que, num poema, as linhas “são sequências de sílabas e não de palavras ou frases” (Fabb and Halle, 2008, p. 11).

Segundo essas teorias, versos como “Sylvan historian, who canst thus express/ A flowery tale more sweetly than our rhyme”, da primeira estrofe de “Ode à urna grega”, de John Keats, e mesmo ousadas como “Que repórteres são

¹³ Cf. Fabb e Halle, 2008, p.11

¹⁴ Cf. p. 107-108.

esses/ entrevistando um silêncio?/ *O Correio, Globo, Estado/Manchete, France-
Presse, telef/otografando o invisível?*”, presente em “O padre e a moça”, de
Drummond de Andrade, veriam a coincidência entre som e sentido do ponto de
vista da estrofe (mesmo que, nesse caso, o crítico talvez se visse compelido a
reformular sua afirmação e trocar “sílabas” por “fonemas”).

Há, porém, os casos em que o *enjambement* não se dá numa estrofe, mas
entre duas ou ao longo de todo o poema. A obra de e.e. Cummings pode ser
considerada o epítome disso. E, ainda que o(s) sentido(s) possa(m) ser
encontrado(s) mesmo em poemas como:

fea
therr
ain

:dreamin
g field o
ver forest&;

wh
o could
be

so
!f!
te

r?n
oo
ne)

, é preciso admitir a desarmonia entre som e sentido (nesse caso ainda há a
questão gráfica), em cuja “íntima discórdia” (Agamben, 1999a, p. 32) a poesia
vive. No poema de Cummings, sobretudo, é fácil perceber a força que, em cada
verso, o faz “irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte
para atingir aquilo que rejeitou fora de si”. Quer dizer, o sentido não está perdido,
muito menos abandonado; ele se torna aquilo atrás de que o som, em cada verso,
tendo repellido, busca no verso que o segue, em um movimento que Agamben
chama de “mergulho de cabeça sobre o abismo de sentido”. Isso instaura uma
dupla movimentação no verso, “que se orienta ao mesmo tempo em duas direções
opostas, para trás (verso) e para diante (prosa)”. No verso, por meio do
enjambement, um andamento “nem poético nem prosaico” deixa ver “o essencial
hibridismo de todo discurso humano.”

E é esse orientar-se em duas direções, hibridamente e causando uma “sublime hesitação entre o sentido e o som” que Agamben considera a “herança poética que o pensamento deve levar até o fim.” (idem, p.33).

c)

Só agora é possível compreender por que, para o filósofo, a experiência-paradigma nesse sentido é a *rima irrelata* (isolada, dissoluta, diferida ou retardada¹⁵) e seu uso pelos poetas provençais, sobretudo Arnaut Daniel. Nos poemas que a usam, o verso não encontra rima na mesma estrofe; quer dizer, a rima acontece efetivamente, somente onde não se a esperava. Há uma aparência, quase uma enganação de coincidência entre som e sentido; é *como se* sua unidade se mantivesse intacta até que a estrofe seguinte a viesse abalar, e um eco mais uma vez desemparelhasse sentido e som.

Esse efeito, melhor sentido que explicado, podemos conferi-lo tomando as duas primeiras estrofes do poema “Anc ieu non l’aic, mas ella m’a¹⁶”, “Se eu não a tenho, ela me tem”, na versão de Augusto de Campos:

Anc ieu non l'aic, mas ella m'a
totz temps en son poder, Amors,
e fai·m irat, let, savi, fol
cum cellui qu'en re no·is torna,
c'om no·s deffen qui ben ama;
c'Amors comanda
c'om la serva a la blanda:
per qu'ieu n'aten
soffren,
bona partida
quand m'er escarida.

S'ieu dic pauc, inz el cor m'esta
q'estar mi fai temen paors;
la lenga·is feign mas lo cors vol
so don dolens si sojorna;
qu'el languis ma no s'en clama
qu'en tant a randa
cum mars terra garanda
no a tant gen,
presen
cum la chausida
qu'ieu ai encobida.

¹⁵ Cf. Agamben, 1999, p.149, nota 4 do tradutor.

¹⁶ Campos, A., 2003, p.90-91.

Se eu não a tenho, ela me tem
o tempo todo preso, Amor,
e tolo e sábio, alegre e triste,
eu sofro e não dou troco.
É indefeso quem ama.
Amor comanda
à escravidão mais branda
e assim me rendo,
sofrendo,
à dura lida
que me é referida.

Se calo, é porque mais convém
calar, m mim, o meu calor.
A língua hesita, o corpo existe
e, doendo, acha pouco,
sofre mas não reclama.
A sombra vã da
memória me emanda
e eu me surreendo
mexendo
nesta ferida
sempre revolvida.

Mas há ainda uma outra forma, ainda mais radical de rima irrelata, inventada pelo próprio Arnaut: a sextina. Tipo de poema de forma fixa, é composta por 39 versos divididos em 6 estrofes de 6 versos, além de uma última de 3 (um *commiato*, ou *envoi*). Sua maior novidade, no entanto, é o esquema de rimas: a última palavra dos seis primeiros versos deve voltar ao fim dos versos de cada uma das estrofes seguintes em posição diferente. Ocorre, portanto, que se rima a palavra com ela mesma por seis vezes no decorrer do poema e que, quando alcançada a sexta estrofe, cada palavra de fim de verso já ocupou todas as possibilidades que lhe cabiam em posição.

A repetição das palavras obedece sempre à fórmula de transposição 123456/615243; isto é, a palavra que ocupava a posição 1 (fim do primeiro verso) passa para a posição 6 na estrofe seguinte. A terceira estrofe, considerando a segunda como sua matriz 123456, segue o mesmo padrão, e assim por diante, o que resulta no esquema de palavras-rima: 1. ABCDEF; 2.FAEBDC; 3.CFDABE 4.ECBFAD; 5.DEACFB; e 6. BDFECA. O *commiato*, nesse caso, é BE-DC-AE, com duas das palavras figurando no fim de cada verso.

Para Agamben, “A sextina é a forma poética que eleva a rima não-relacionada ao estatuto de supremo cânone composicional e procura, por assim

dizer, incorporar o elemento do som no próprio sentido¹⁷.” (Agamben, 2002a, p. 144). Mais uma vez, nada melhor do que ler o poema ele mesmo¹⁸:

Lo ferm voler qu'el cor m'intra

Lo ferm voler qu'el cor m'intra
no·m pot jes becs escoissendre ni on gla
de lausengier qui pert per mal dir s'arma;
e car non l'aus batr'ab ram ni ab verga,
sivals a frau, lai on non aurai oncle,
jauzirai joi, en vergier o dinz cambra.

Quan mi soven de la cambra
on a mon dan sai que nuills hom non intra
anz me son tuich plus que fraire ni oncle,
non ai membre no·m fremisca, neis l'on gla,
aissi cum fai l'enfas denant la verga:
tal paor ai no·l sia trop de l'arma.

Del cors li fos, non de l'arma,
e cossentis m' a celat dinz sa cambra!
que plus mi nafra·l cor que colps de verga
car lo sieus sers lai on ill es non intra;
totz temps serai ab lieis cum carns et on gla,
e non creirai chastic d'amic ni d'oncle.

Anc la seror de mon oncle
non amei plus ni tant, per aquest'arma!
C'aitant vezis cum es lo detz de l'on gla,
s'a liei plagues, volgr'esser de sa cambra;
de mi pot far l'amors qu'inz el cor m'intra
mieills a son vol c'om fortz de frevol verga.

Pois flori la seca verga
ni d'en Adam mogron nebot ni oncle,
tant fina amors cum cella qu'el cor m'intra
non cuig fos anc en cors, non eis en arma;
on qu'ill estei, fors en plaza, o dinz cambra,
mos cors no·is part de lieis tant cum ten l'on gla.

¹⁷ Haroldo de Campos escreveu sobre esse esquema de rimas em seu livro *Pedra e luz na poesia de Dante*, inclusive mencionando o limite a que o poeta leva a palavra-rima: “Realmente, a extrema redundância, fugindo à normalidade da expectativa, acaba se convertendo em informação original (assim, nas artes visuais, a chamada ‘fase branca’ de Maliévitch, com seu famoso *Quadrado branco sobre fundo branco*, de 1918, onde a ‘calma dinâmica visível’ pretendida pelo pintor é definida apenas pelas diferenças de luz; ou, no paisagismo, a severa reiteração de areia e pedra – areia e pedra apenas – num jardim japonês; ou, finalmente, para me valer de um exemplo extraído do ‘belo natural’, a impressão que nos causa a uniforme brancura de um campo de neve). Pois bem, Dante substitui a rima pela *palavra-rima*, de redundância ainda mais estrita (...) Dante vai além: inventa uma sextina dupla (‘*doppia*’ ou ‘*rinterzata*’): 60 versos, em 5 estâncias de 12 versos cada uma, sobre 5 palavras-rima (*donna, tempo, luce, freddo, petra*), rematando com uma coda de 6 versos.” Campos, H., 1998, p. 22-23).

¹⁸ Campos, A. 2003, p.140-141.

C'aissi s'enpren e s'enongla
 mos cors en lei cum l' escorssa en la verga;
 qu'il m'es de joi tors e palaitz e cambra,
 e non am tant fraire, paren ni oncle:
 qu'en paradis n'aura doble joi m'arma
 si ja nuills hom per ben amar lai intra.

Arnautz tramet sa chansson d'ongla e d'oncle,
 a grat de lieis que de sa verg'a l'arma,
 son Desirat, cui pretz en cambra intra.

O firme intento que em mim entra

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

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

Antes meu corpo, e não minha alma,
 consentisse acolher em sua câmara!
 Fere-me o corpo mais do que uma verga,
 que onde ela está nem o seu servo entra;
 com ela eu estaria em carne e unha,
 sem castigo de amigo ou tio, nem sonho.

À irmã do meu tio nem por sonho
 eu amei assim com tanta alma!
 Vizinho como o dedo de uma unha,
 se ela quiser, serei de sua câmara:
 a mim o amor que no meu corpo entra
 faz como um homem forte a frágil verga.

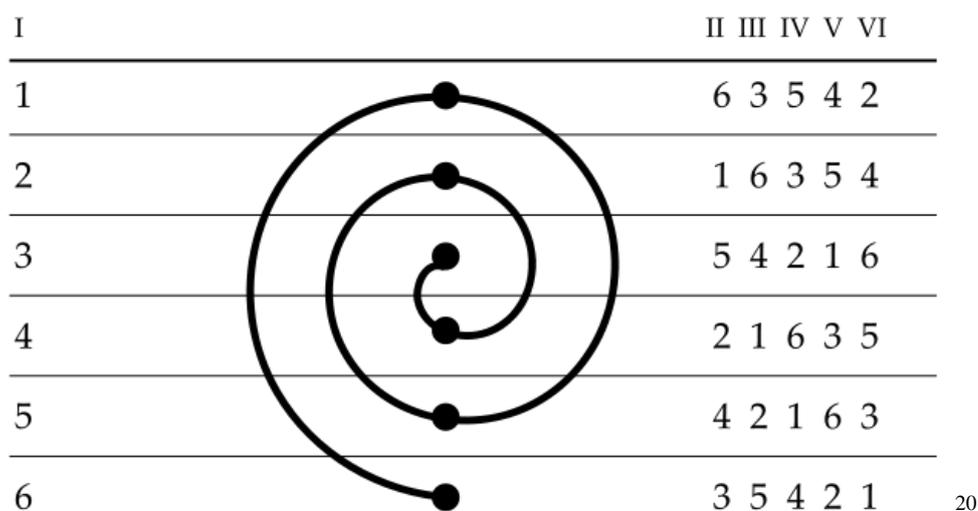
Desde que há flor seca na verga
 e Adão deu neto ou tio, não houve sonho
 de amor tão grande como o que me entra
 no coração, no corpo e até na alma;
 onde quer que ela esteja, em praça ou câmara,
 a ela estou unido como à unha.

É assim que se entra e se enunha
 nela este anelo como casca em verga;
 o amor me faz palácio, torre e câmara,
 e a irmão, pai, tio desdenho no meu sonho;
 ao paraíso em riso irá minha alma
 se lá por bem amar um homem entra.

Arnaut tramou seu canto de unha e sonho
só por aquela que lhe verga a alma
de amante que, só mente, em câmara entra.

Augusto de Campos nota que o esquema de rimas na sextina é “de tal sorte que o acréscimo de uma nova estrofe operaria o retorno à seqüência inicial”¹⁹ A impressão, então, é de que o poema continuaria indefinidamente não fosse a irrupção do *commiato*.

Se quiséssemos transformar esse esquema em gráfico, teríamos o desenho:



20

Isto é, trata-se de uma espiral aplicada a cada estrofe; a sextina opera então numa espécie de vórtice de palavras que ecoam ao infinito, instaurando um tempo não linear, uma espécie de versura extrema.

Ainda sobre a observação de Campos, ela nos remete para uma outra questão. Existe um verso a quem está vedada a possibilidade do *enjambement*: trata-se do verso final. Um verso que não tem um subsequente não pode, claro, cavalgar. Estaria então fadado ao encontro, enfim, entre som e sentido. Agamben pensa o *commiato*, a partir daí, como uma instituição de certa maneira estratégica, que anunciaria o fim, “o impossível poético” (Agamben, 2002a, p. 144), o fim do poema como “uma catástrofe e uma perda de identidade tão irreparável a ponto de requerer a disposição de meios métricos e semânticos bastante particulares” (idem, p. 145).

¹⁹ Campos, A. 2003, p.40.

²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sestina_system.svg Consultado em 18-12-2011.

Ao fim do poema, sua decadência em prosa, encontro do fluxo entre as intensidades som e sentido (pois que Agamben nos explica que não se trata de duas substâncias, mas que concorrem em uma mesma unidade linguística), o poeta, consciente de seu perigo, reage. O paradigma dessa reação o filósofo encontra no “Così nel mio parlar voglio esser aspro”, de Dante, cuja última estrofe, composta por cinco versos, principia com uma rima irrelata (“que parece antecipar um ponto de coincidência entre som e sentido”, *idem*, p. 147) à qual se seguem dois pares de emparelhadas. Assim, em um abraço (ou beijo, como diz o termo *baciata*, que denomina esse tipo de rima em italiano), essas últimas palavras, do penúltimo e do último verso, influenciando o sentido e ecoando duplamente uma na outra no ato de rimar, formam um tipo de amálgama e caem, assim, unidas no silêncio:

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m’ha ferito il core m’invola
quello ond’io ho più gola,
e d’alle per lo cor d’una saetta:
che bell’onor s’acquista in far vendetta.

Canção, parte certa àquela dama
que me feriu no peito e que me anula,
onde eu ponho mais gula,
vara-lhe o coração feito uma lança:
alto prêmio se colhe na vingança²¹

É interessante notar que o exemplo escolhido como modelo por Agamben faça parte do grupo de poemas de Dante chamado “*Rime Petrose*”, no qual o poeta não se encontra absolutamente reunido com seu amor ou louvando-o. O poema em questão, inclusive, já se abre em um desejo de que o canto “seja áspero”. Haroldo de Campos notou que

a idealização da mulher amada (Beatriz na *Vita Nuova*), regida pelas convenções do ‘amor cortês’, própria do stilnuovismo, e servida pela delicadeza da linguagem, cedera lugar, nas *rime petrose*, a uma forma realista de insatisfação amorosa, acompanhada pela dissonância acústica e pela mais renhida condensação semântica” (Campos, H., 1998, p. 21).

Antes dessas rimas houve a *Vida Nova*; depois, a *Divina Comédia*, onde Dante definir-se-ia como alguém que “quando/Amor mi spira, noto, e a quel modo/ch'e' ditta dentro vo significando.” No poema escolhido por Agamben como lugar privilegiado da reação do poeta frente ao perigo de que o verso se transforme em

prosa – que som e sentido se equivalham –, o amor inspirante, sabendo do movimento que a estrofe acabou de operar, termina por ditar a comemoração de uma vendeta.

Assim, a tensão que o poema estabelece não cessa mesmo no seu fim, e ele cai em silêncio ainda irreconciliado (vingado?). Dessa maneira, diz Agamben, o poema tem êxito em “...que a língua consiga no fim comunicar ela própria sem restar não dita naquilo que diz” (Agamben, 2002a, p. 148).

O *Lautgedicht* de Hugo Ball, ao dissociar, ou pretender dissociar som e sentido através da criação de novas palavras, não seria, então, capaz de dar testemunho da língua sem que ela restasse não dita. Nele não cabe o jogo de gato e rato que *enjambement* e *rhyme-fellows* empreendem. Pois, na medida em que som e sentido são duas intensidades, é a desarmonia proporcionada pelo poema que consegue colocar em jogo a univocidade da língua. Trata-se de evidenciar uma disputa infinda de forças, de presentificar uma tensão que a prosa não deixa ver e que encerra um perigo de morte.

4.5. A palavra de Hurbinek

Em *O que resta de Auschwitz*, há uma palavra que, à primeira vista, pode parecer aparentada daquelas criadas por Ball: *Mass-klo* ou *matisklo*. Sua origem, no entanto, é muito diversa. Não se trata da criação de um poeta cansado da língua, nem preocupado com seu uso. Também não é da ordem do *temetum*, uma xenoglossia. Essa palavra, quem a profere é Hurbinek, um menino de Auschwitz, um pequeno *Häftling* de quem Primo Levi dá testemunho em *A trégua*, assim apresentando-o a Agamben. Não encontramos outro modo de falar dele a não ser citando Levi:

No curso daqueles poucos dias, verificara-se ao meu redor uma visível mudança. Fora o último grande golpe de foice, o fechamento de contas: os moribundos estavam todos mortos, enquanto nos outros a vida recomeçava a fluir tumultuosamente. Fora dos vidros, ainda que nevasse bastante, os funestos caminhos do Campo não estavam mais desertos, pululavam num ir e vir álcere, confuso e rumoroso, que parecia ser um fim em si mesmo. Até tarde da noite, ouviam-se ressoar gritos alegres ou iracundos, apelos, canções. Não obstante a minha atenção, e aquela dos meus vizinhos de leito, raramente conseguia evitar a presença obsessiva, a força mortal de afirmação do menor e do mais inerte entre nós, do mais inocente, de um menino, Hurbinek.

²¹ Campos, 1998, p. 60-61.

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente, ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome: aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós, talvez por uma das mulheres, que interpretara com aquelas sílabas uma das vozes inarticuladas que o pequeno emitia, de quando em quando. Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgaçadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade das palavras, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva: era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e de tormento.

(...)

Henek, ao contrário, tranquilo e obstinado, sentava-se junto à pequena esfinge, imune à potência triste que dele emanava; levava-lhe a comida, ajustava-lhe as cobertas, limpava-o com mãos habilidosas, desprovidas de repugnância; e falava-lhe, naturalmente, em húngaro, com voz lenta e paciente. Após uma semana, Henek anunciou com seriedade, mas sem sombra de presunção, que Hurbinek 'dizia uma palavra'. Que palavra? Não sabia, uma palavra difícil, não húngara: alguma coisa como *mass-klo*, *matisklo*. De noite ficávamos de ouvidos bem abertos: era verdade, do canto de Hurbinek vinha de quando em quando um som, uma palavra. Não sempre exatamente a mesma, para dizer a verdade, mas era certamente uma palavra articulada; ou melhor, palavras articuladas ligeiramente diversas, variações experimentais sobre um tema, uma raiz, sobre um nome, talvez.

Hurbinek continuou, enquanto viveu, as suas experiências obstinadas. Nos dias seguintes, todos nós o ouvíamos em silêncio, ansiosos por entendê-lo, e havia entre nós falantes de todas as línguas da Europa. Mas a palavra de Hurbinek permanece secreta. Não, não devia ser uma mensagem, tampouco uma revelação: era talvez o seu nome, se tivesse tido a sorte de ter um nome; talvez (segundo uma de nossas hipóteses) quisesse dizer 'comer' ou 'pão'; ou talvez 'carne' em boêmio, como sustentava, com bons argumentos, um dos nossos, que conhecia essa língua.

Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele; seu testemunho se dá por meio de minhas palavras (Levi, 2010, p. 19-21).

Hurbinek, o mais desarmado de todos e, ao mesmo tempo, aquele que possuía uma “força mortal de afirmação”, de quem emanava uma “potência triste” que, lutando para “entrar no mundo dos homens”, disse essa palavra: *matisklo*. É o próprio Levi que chama o menino de “pequena esfinge”; debruçados sobre Hurbinek, nem ele nem seus companheiros conseguiram decifrar sua fala, embora tentassem. Sobre o que repousa a potência da palavra dessa esfinge? Agamben, que encontra na palavra de Hurbinek o modelo do testemunho, afirma:

Talvez cada palavra, cada escritura nasce, nesse sentido, como testemunho. E, por isso mesmo, aquilo de que dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunhado. Isso é o som que provém da lacuna, a não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua. E é

sobre a natureza deste não-testemunhado, sobre a não-língua que é preciso interrogar-se (Agamben, 2008c, p. 47).

“É sobre a não-língua que é preciso interrogar-se.” É com a palavra de Hurbinek que o mundo ocidental precisa se haver. Com esse menino, que lutava para “romper a tumba do mutismo”, cuja palavra secreta, o mais radical *lalon glosse* que se pode conceber, não era “mensagem, tampouco revelação.” Hurbinek, a esfinge de “olhos dardejantes”, tinha uma voz: *mass-klo, matisklo*.

A língua do testemunho é uma língua que não significa mais, mas que, nesse seu ato de não-significar, avança no sem língua até recolher uma outra insignificância, a da testemunha integral, de quem, por definição, não pode testemunhar. Portanto, para testemunhar não basta levar a língua até o próprio não-sentido, até à pura indecibilidade das letras (*m-a-s-s-k-l-o*, *m-a-t-i-s-k-l-o*), importa que este som sem sentido seja, por sua vez, voz de algo ou alguém que, por razões bem distintas, não pode testemunhar. Assim, a impossibilidade de testemunhar, a 'lacuna' que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar – a daquilo que não tem língua.

O sinal, que a língua julga transcrever a partir do não testemunhado, não é a sua palavra. É a palavra da língua, a que nasce lá onde a língua já não está no seu início, deriva disso a fim de – simplesmente – testemunhar: ‘não era luz, mas para que testemunhasse sobre a luz’ (idem, p. 48).

“Que este som sem sentido seja voz de algo ou alguém que (...) não pode testemunhar”, “daquilo que não tem língua”. Do ponto de vista de Levi, de Agamben, do nosso ponto de vista, o que Hurbinek diz não tem sentido, não é língua. Mesmo o termo dessubjetivação, nesse caso, não parece adequado: pois será que esse menino chegou a se constituir como sujeito, para que isso fosse dele arrancado? Hurbinek, do nosso ponto de vista, é vítima de um processo que lhe roubou toda a possibilidade. Levi fala de uma “potência triste” que dele emanava. Como entender uma potência triste? No seu *Abecedário*, Gilles Deleuze escolheu, para a letra J, a palavra *Joie* (alegria). Lá ele estabelece uma relação entre potência e tristeza, e ela é da ordem da falta: “O que é a tristeza? É quando estou separado de uma potência da qual, tendo ou não razão, eu me achava capaz”. A ligação direta é, ele diz, entre poder – “o mais baixo grau da potência” – e tristeza. “O poder separa sempre as pessoas que lhe estão submissas do que elas podem.” Visto por Levi, por nós, Hurbinek é triste, ele foi brutalmente separado, pelo poder, daquilo que ele podia, de sua potência. Mas é preciso lembrar que essa tristeza, Levi ainda a chama de potência. Se entendermos, como Deleuze, que não há potências ruins, a potência desse menino pode ainda ser vista como uma espécie de alegria. Do ponto de vista de Hurbinek, ele tem potência, ele pode:

mass-klo, matisklo. Essas palavras, conjuradas pela criança a quem o poder se abateu da forma mais terrível, são a concretude de sua potência. Hurbinek, a quem tudo foi negado, do fundo do círculo do inferno a que foi obrigado habitar, pôde. Suas palavras são o enigma que o Édipo dominado pelo sentido da cultura ocidental jamais poderá decifrar.

4.6. Para além do sentido

Seria justo chamar a palavra de Hurbinek de sem sentido? Se retomarmos a ideia ensaiada no capítulo anterior, e enterdemos o *lógos* como uma *phoné* que se pretende soberana em relação às outras, qual seria a expressão justa para dizer os outros possíveis sentidos, cabíveis a elas? O que jaz para além do nosso sentido? Um outro sentido, inacessível?

No *De vulgari eloquentia*, Dante disse

Esta é a nossa primeira e verdadeira linguagem: não digo, porém, "nossa" porque há outra linguagem, que não a do homem; pois de todos os que existem, somente ao homem foi dado falar, pois somente a ele foi a si mesmo necessário (Alighieri, s/d, p. 46).

E ainda:

2. Portanto, foi conveniente que o gênero humano, para comunicar entre si suas concepções, tivesse algum sinal racional e sensível; e tendo que receber da razão e levar à razão, devia necessariamente ser racional; e ainda, sensível porque de uma razão à outra, nada se pode levar senão por um meio sensível; pois se fôsse somente racional, não poderia passar; e se somente sensível, não poderia ser recebido da razão nem levado a ela. 3. Na verdade, êste sinal é o mesmo sujeito nobre de que falamos: sensível, enquanto é som; racional, enquanto parece significar algo ao agrado (idem, p. 48).

O que a voz, o meio sensível, pode carregar além da razão? Será que a voz das gralhas, contrariamente ao que pensava Dante, é mais que “uma imitação do som da voz quando procuram imitar-nos, quando falamos”? (idem, p.47) Se a palavra de Hurbinek não é um mero som, “confuso”, se *matisklo* é mais do que uma simplória “imitação do som da voz (...) quando falamos”, então parece que sim.

É neste momento, em que *a potência do som* se abre para outros caminhos, outros sentidos, para além do humano, que a nossa investigação deve se encerrar. Como imagem da pluralidade de caminhos à beira dos quais o humano resta sem

caminho, deixamos uma outra aparição de Dante. No canto 26 do Inferno, o poeta encontra Ulisses que lhe revela o destino que não coube a Homero contar: de volta a Ítaca, percebeu que nada “poderia vencer dentro de mim o ardor/ que eu tinha de me tornar do mundo esperto/ e dos vícios humanos e dos valores”²². Saiu, então, para sua derradeira viagem. Disposto a ir além dos limites do humano (Ulisses e seus companheiros ultrapassam os pilares de Hércules, onde acabaria o mundo habitado, e chegam a avistar o monte do purgatório), foi vítima da vontade de um outro – o deus cristão –, que impediu a continuidade de sua jornada e naufragou seu navio. Dante, que usou Ulisses para representar a humanidade que tenta ultrapassar suas fronteiras e se vê tendo que prestar contas a Deus, foi, mais de seis séculos depois, usado por Primo Levi para representar a humanidade forçada a lidar com essas fronteiras. No capítulo 11 de *Se é isto um homem*, intitulado “O canto de Ulisses”, Levi, que, como Dante, passeia pelos círculos do inferno e narra isso em primeira pessoa, tenta ensinar italiano a um outro *Häftling*, e o faz através, justamente, da repetição do canto 26 da *Comédia*.

...Ma misi me per l’alto mare aperto.

Disto, sim, eu estou bem seguro, posso explicar a Pikolo por que ‘me meti’ não é *je me mis*, é bem mais forte, mais audaz, é como rebentar uma vínculo, é nos jogarmos além de uma barreira; conhecemos bem esse impulso.

(...)

... Acciò che l’uom più oltre non si metta.

‘Si metta’: precisei vir para o *Lager* para perceber que é a mesma expressão de antes: ‘e misi me’ (Levi, 1998, p. 115).

Ulisses se mete no mar aberto porque precisa explorar, experimentar; arrebentar fronteiras. Primo Levi e Pikolo, se estão além de uma barreira, esta lhes foi imposta por um poder. O que há nesse mar aberto para além do qual o humano não deve se meter? O que é o limite do humano com o qual Levi e Ulisses deram de cara? O texto continua:

Tre volte il fe’ girar con tutte l’acque,
Alla quarta levar la poppa in suso
E la prora ire in giù, come altrui piacque...

²² “vincer potero dentro a me l’ardore/ch’i’ ebbi a divenir del mondo esperto/e de li vizi umani e del valore” (versos 97-99).

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse 'come altrui piacque', antes que seja tarde demais, amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever mais, devo dizer-lhe, explicar-lhe a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo gigantesco que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê de nosso destino, de nosso estar aqui, hoje...

Já estamos na fila da sopa, no meio da multidão sórdida e esfarrapada dos carregadores de sopa dos outros Kommandos. Os recém-chegados aglomeram-se atrás de nós – *Kraut und Rüben?* – *Kraut und Rüben*. – Anuncia-se oficialmente que a sopa, hoje, é de repolho e nabos: – *Choux et navets* – *Kaposzta és répak*.

Infin che 'l mar fu sovra noi richiuso (idem, p. 117).

O relato que compõe “O canto de Ulisses” é, como grande parte de *Se é isto um homem*, recheado de invasões de outras línguas. O italiano nunca aparece puro, mas sempre atacado por sons estrangeiros. Este capítulo, entretanto, em que é a sobrevivência está ligada à sobrevivência da língua – na sua transmissão por Levi a Pikolo –, termina com uma exacerbação dos ataques em uma lista de vocábulos para a mesma sopa: *Kraut und Rüben*, cavole e rape, *choux et navets*, *kaposzta és répak*. Repolho e nabos. Nessa tormenta de palavras, o mar como barreira (mas também “o mar interminável do mero som”) fecha-se sobre eles.

O naufrágio de Ulisses aconteceu porque assim o quis um outro, e Primo Levi fica aflito para que seu companheiro entenda isso. Esse outro, que na obra de Dante era Deus, talvez não o seja aqui. Propomos, na contracorrente dos que veem nessa ocorrência uma ambiguidade na posição de Levi em relação à religião, a resposta que ele deu em uma entrevista de 1983:

Eu vivi meu aprisionamento como uma dura confirmação de minha indiferença. De um modo, foi muito mais fácil para mim do que para meu companheiro de campo e crente, Elie Wiesel. Ele foi forçado a confrontar brutalmente o imenso trauma do triunfo do mal, e depois chegou a culpar Deus por permitir que isso acontecesse, por não intervir para interromper os massacres. Para mim, por outro lado, simplesmente concluí: 'Então realmente é verdade: não há Deus.' E, na ausência de Deus, pode-se dizer que eu me coloquei na posição de Giacomo Leopardi, o poeta que acusava a natureza de enganar seus filhos com falsas promessas de felicidade que, ela sabe, não pode manter (Levi, 2001, 274-275).

Se não foi Deus, então, mas a natureza quem quis virar o navio de Ulisses? Não foi Deus, certamente, quem criou Auschwitz, mas tampouco se trata de um ato da natureza. Por um instante, Levi diz ter *visto* o porquê de seu destino. Ele não o disse, não o ouviu: ele o viu. Um instante e, da tempestade de palavras para dizer a mesma sopa que anunciavam a volta à realidade do campo, o mar fechou-se sobre ele. Será que, por um instante, Levi viu outro sentido? Ele, que viveu os

limites do humano, que, como Ulisses, ultrapassou o território habitado e olhou a montanha do purgatório, será que esse “gigantesco” que lhe foi dado ver poderia ser algo além do sentido humano? Por um átimo, antes que palavras de várias línguas desabassem sobre ele, fechando-o de novo no sentido humano, ele viu outra coisa.

Se o mar aberto interminável do som vai, sempre que nos metermos nele, fechar-se sobre nós, se estamos condenados, a cada viagem, a recair na esfera do sentido, então é na articulação entre esse verso de Dante e outro, de Leopardi, em que ele ressoa, que pode se abrir o espaço ético. É entre “Infin che 'l mar fu sovra noi richiuso” e “Il naufragar m'è dolce in questo mare” que o humano deve procurar sua morada.