

# O BRILHO DOS DESTROÇOS DE UM NAUFRÁGIO ESQUECIDOS DO MAR

Alberto Pucheu

Universidade Federal do Rio de Janeiro

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 porque, escrever apesar de todos os apesares. Quando, apesar da 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 estilhas ou máscaras mortuárias*<sup>1</sup>. 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. 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...<sup>2</sup>

Colocar o problema da voz, estabelecendo a diferença entre ela e a linguagem como determinação da possibilidade ética, era o projeto da obra não escrita. Se tal inescrito estimulou muito do que Agamben escreveu, um pequeno texto, chamado *La Fine del Pensiero*<sup>3</sup>, 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, surpreendemos a variedade inaudita das vozes animais. Silvo, trilo, chilro, 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.<sup>4</sup>

Entrar no bosque significa adentrar a matéria lenhosa em que voz e linguagem, aparentemente embrenhadas, 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, na desigualdade tensiva 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 fratura – projétil lançado para fora do lugar onde se encontra em direção a um total desconhecido –, pensar é estar atormentado e, 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 ser totalmente adesō à interioridade de seu corpo, que 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).

Pensar, diz Agamben, é a *pendência da voz na linguagem*<sup>5</sup>, 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. 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) de fazer, 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. Em nós, a aprendizagem da ética se confunde com a aprendizagem 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, autopropulcionadora, a experiência da linguagem instaura o pensamento no vigor impositivo de sua *ilatência*<sup>6</sup>, 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 objeto 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. 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*<sup>7</sup>. 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 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 até nós<sup>8</sup>. Escrito para as Grandes Dionísias de Atenas, o primeiro foi executado na Grande Praça da Ágora, perto do altar dos 12 deuses:

Turnez 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 Naïades  
 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 troupeaux  
 de fauves. Moi, c'est en 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  
 obtint por épouse, dit l'histoire, l'illustre Harmonia.  
 Elle écouta 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, 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, com o *logos*, a 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*, “*trouver*”, *torna-se, assim, fazer a experiência da razão, do acontecimento da linguagem, como de um introuvable<sup>9</sup>, de um puro nada (dreyt rien) [...] 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 nada*<sup>10</sup>.

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*<sup>11</sup>, 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 *ingênuo*, a descoberta de que se trata de imitação aniquilaria totalmente o sentimento de que se fala aqui<sup>12</sup>; 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*<sup>13</sup> 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 re-abrir 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 *introuvable*. 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).<sup>14</sup>

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*<sup>15</sup>, 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.

Para dizer esta linguagem sem Voz, Agamben retoma a palavra filologia em um novo sentido, chamando-a de *mitologia crítica*<sup>16</sup> 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 enlameia 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.

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 funambulismo, 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 perda 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 letrados 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 quebra 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 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, expelle-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. 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. 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<sup>17</sup>.

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 inperscrutável, no entrevero silencioso, porém efervescente, de tudo o que existe, no reino do entre, emerge a linguagem como o dispositivo transcendental, arejador.

Habitar, portanto, a linguagem, sentir-se, nela, perdido, em flutuação, obrigado às suas imposições... Como dizia Novalis, ser *um arrebatado da linguagem*<sup>18</sup> é a vocação primeira do escritor, que, assumindo a força que a linguagem lhe oferta no obrar, aquiesce a ela e, dela, participa 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 de uma 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. Que se encontra com outras linguagens tão loucas quanto ela criando um emaranhado lingüístico cuja multiplicidade ensandecida migra de um pólo a outro afetando absolutamente tudo.

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 poético, 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.<sup>19</sup>

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, o fazem ter uma pregnância no corpo 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, o ensaio homônimo ao livro é um verdadeiro primor, e a passagem abaixo poderia ser tirada, por exemplo, de um romance contemporâneo:

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 atrozes –, entretanto, nenhum deles se tornou experiência<sup>20</sup>.

Toda essa ênfase à linguagem poético-filosófica contemporânea como eminentemente criadora mostra que o *Programa para uma Revista* assinala um *experimentum linguae*<sup>21</sup>, que não se mistura, em hipótese alguma, a uma outra postura, que privilegiaria algo como uma *lingua experimenti*, uma linguagem da experiência. O respectivo projeto de pensamento se realiza exatamente neste divórcio entre linguagem e experiência, não sendo em vão que seus arquiconceitos sejam os da intransmissibilidade: *interrupção, quebra, fratura, separação, desconexão, descolamento, defasagem*, entre outros. 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, demarcando a linguagem como afirmação dos destroços de um naufrágio esquecidos do mar, das ferragens de um acidente esquecidas da estrada, como restos de uma terra devastada, já que, agora, sem fundamento externo, encontrando sua potência 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 consequência 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, tal *lingua experimenti* já não se faz possível. O que se tem é a solidificação da passagem de uma linguagem da experiência para uma experiência da linguagem. Na desjuntura 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 segunda 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. A linguagem da experiência quer transmitir a outrem o exercício prático de um saber que foi útil a alguém, substituindo-o; 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*<sup>22</sup>, ou seja, um deixar emergir na

consciência 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?*<sup>23</sup>, 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 rompantes 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 Monseñor 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 vivo<sup>24</sup>.

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 sagrado que já não pode ser transmitida de um homem a outro:

Não sou poeta, monsenhor; não ousa 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 arrojados 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 sagrada. 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 sagrado. 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? Sem levar em conta, temporariamente, 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*<sup>25</sup> da modernidade, na qual o homem está *nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época*<sup>26</sup>. 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.<sup>27</sup>

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*<sup>28</sup>, 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, decaindo 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.

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*<sup>29</sup>, 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 acumulado, disponível apenas a certa distância 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*.<sup>30</sup> 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 movimentava.

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*<sup>31</sup>, 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

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Ibid. p. 10.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Id. Ibid. p. 157.

<sup>6</sup> Ibid. p. 17. Tradução de Giorgio Agamben para a *aletheia* grega, via o alemão *Unverborgenheit*, de Heidegger, querendo dizer a experiência da verdade como desocultação, desvelamento, descobrimento.

<sup>7</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.164.

<sup>8</sup> JEANMAIRE, Henri. *Dionysos; histoire du culte de Bacchus*. Paris: Éditions Payot, 1991. p. 238-240.

<sup>9</sup> Inalcançável, mas, também, ressonantemente, incantável.

<sup>10</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991. p. 125 e 130.

<sup>11</sup> Id. Ibid. p.82.

<sup>12</sup> SCHILLER. Poesia Ingênua e Sentimental. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 43.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 36 e 37.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Le langage et la mort*. Traduit de l'italien par Marilène Raiola. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1991. p. 140.

<sup>15</sup> Id. Ibid. p. 169.

<sup>16</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.165.

<sup>17</sup> AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient; théorie de la singularité quelconque*. Traduit de l'i para Marilène Raiola. Paris: Éditions du Seuil, 1990. p.17.

<sup>18</sup> NOVALIS. *Pólem; fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 196.

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de



Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005p. 166.

<sup>20</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 21-22;

<sup>21</sup> Id. Ibid. p. 11.

<sup>22</sup> Id. Ibid. p. 163.

<sup>23</sup> ASSIS, Machado. *A Segunda Vida*. Conto do livro *Histórias sem Data*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1986. 3 volumes. Volume 2. p.440-446.

<sup>24</sup> *A Bíblia de Jerusalém, Hebreus, 9, 13-14*. São Paulo: Edições Paulina, 1973. p. 1250-1251.

<sup>25</sup> 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.

<sup>26</sup> Id. Ibid. p. 116.

<sup>27</sup> Ibid. p. 115.

<sup>28</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História; destruição da experiência de origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 21.

<sup>29</sup> Id. Ibid. p.39.

<sup>30</sup> ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1986. 3 volumes. Volume 1. p.519.

<sup>31</sup> MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Berencie Xavier. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 505.