

BOLETIM DE PESQUISA NELIC

Vº 9 - Nº 14

Artigos

DO COMEÇO AO FIM DO POEMA

Alberto Pucheu

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

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

[1. Investimentos teóricos sobre o poema, apesar da longevidade desse objeto, não chegam a formar corpus relevante. 2. Predominaram estudos sobre os processos de composição técnica e retórica, exames pautados em modelos clássicos relativos ao gênero e seus constituintes. 3. Investigações diversas visaram a circunscrever certo número de caracteres, por modos humanistas e abrangentes, do fenômeno entendido por lírico, em diferença àqueles formadores dos também homogeneizados épico e dramático. 4. Bem pouco restou para o esboço da possível corporeidade de uma, diga-se assim, teoria do poema. 5. As mais valiosas

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

Efetivar, portanto, um investimento teórico a partir do poema, que, diminuindo sua resistência, flagre, potencializando-o, um dos atos pensantes a regê-lo em sua materialidade através de procedimentos que a organizam, é uma tarefa considerável para que possamos fruir as intensidades poéticas,

¹ SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Poema – Proposições Mediciniais*. In: *Terceira Margem; poesia brasileira e seus entornos interventivos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ano VIII, número 11, 2004. p. 11-16.

evidenciando-as, quando possível, como uma dinâmica do poema que, ela mesma pensada, dá o que pensar.

A partir do século XIX, uma das maiores dificuldades da teoria literária é conseguir estabelecer uma diferença entre poema e prosa, já que, em um movimento de mão dupla, tanto o primeiro incorporou a segunda, como esta, aquele, misturando-se. Em muitos casos, através da radicalização do uso das imagens, dos ritmos, dos metros, das invenções sintáticas, das significações ou daquilo que Pound chamou de *melopéia*, *fanopéia* e *logopéia*, ambos já assimilaram uma *linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível*², conseguindo uma maior condensação da forma verbal como requer, para o poeta americano, as exigências da poesia.

*Transertões*³, um curioso ensaio de Augusto de Campos, oferece amostras sensíveis neste sentido. Nele, a preocupação não é negar o caráter da prosa euclidiana em nome da poesia ali presente, mas de demonstrar como estruturas poéticas demarcam a diferença de uma prosa que incorpora diversos aspectos historicamente considerados

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

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

poéticos, ajudando a criar a força desta escrita então híbrida em todos os aspectos. O poeta-crítico destaca a presença maciça do controle do ritmo pela artesanaria métrica do verso embutido na prosa, exemplificando-a com centenas de frases metrificadas (pelo menos 500 decassílabos significativos, com predominância dos sáficos e heróicos, acrescidos de mais de 200 dodecassílabos, dentre os quais muitos alexandrinos, como, por exemplo, *estridulo tropel de cascos sobre pedras*, e versos livres) e padrões heterométricos que se irmanam a um completo domínio sonoro do encadeamento das palavras na frase.

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

Visando prolongar uma reflexão que passa por Everardo, o Alemão, Niccolo Tibino, Brunetto Latini e Dante, chegando à frase de Valèry apropriada por Jakobson, que diz ser o poema *a hesitação prolongada entre o som e o sentido*, os conceitos utilizados por Agamben para determinar o *enjambement* e a cesura como as únicas possibilidades de distinção entre o verso e a prosa estão em inteira consonância com seus arquissemas gerais. Nos quatro textos que definem *institutos poéticos* decisivos⁴, todos ligados a limites e

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. IN: *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. p. 21-24. *Idée de la césure*. IN: *Idée de la prose*. P. 25-27. *The end of the poem*. In: *The end of the poem*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Califórnia: Stanford University Press, 1996. p. 109-115. Este texto foi traduzido para o português por Sérgio Alcides e publicado na revista Cacto, número 1, em agosto de 2002. p. 142-149. AGAMBEN, Giorgio. E *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Texto acessado no sítio eletrônico "Blog Intermídias", <<http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>, no dia 18 de fevereiro de 2008. Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image e Mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998 (p.65-76). (Collection Arts & Esthétique)

terminações, como o *enjambement*, a *versura*, o fim do poema, a cesura e a rima, tais termos são: hesitação, não-coincidência, deslocamento, cisma, disjunção, antagonismo, oposição, contraste, não correspondência, desacordo, descolamento, divergência, tensão, pausa, intervalo, parada, interrupção.

A posição tomada pelo italiano não pode aceitar, como elemento primordial para o pensamento do poema – e, conseqüentemente, do próprio pensamento –, uma compreensão habitual para a qual, no *enjambement*, quando a pausa fônica que estaria ao fim de um verso passa a estar no seguinte, ou seja, quando o verso anterior, adentrando o próximo, ganha uma elasticidade que o estende para além de sua pausa métrica, esta *se torna a rigor inoperante e até inexistente se não está assinalada pela rima*⁵. Neste caso, há a crença de que, sem a rima, a continuação fônica que estabelece o *enjambement* elimina e neutraliza a pausa métrica em nome da unidade do ritmo – em nome, poderia ser dito, do alongamento de um verso até a depressão da voz no interior do subseqüente, fazendo com que a exclusão da pausa final

⁵ MARTINS, Hécio. *A Rima na Poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2005.

prevista confunde o verso com a prosa em um *ponto de coincidência* ou em uma *bodas mística do som e do sentido*⁶. O *enjambement*, então, estaria a serviço da penetração da prosa no poema. Não que isto não seja passível de ocorrer nem que não seja até mesmo predominante em nosso tempo, mas a possibilidade agambeniana nos revela, com uma acurácia muito maior, o ponto de força que singulariza tal instituto como a diferença do poético: a hesitação e os arquesemas afins não podem acatar a resolução da unicidade prosaica, mas, sim, manter os traços tensivos pelos quais, com o abismo do silencioso burburinho do *enjambement*, ritmo e sentido, ou verso e sintaxe, entram em um antagonismo essencial a favor do mostrar-se do poema em sua diferença.

O entendimento do verso provém de seu habitar, pelo menos virtualmente, em um cisma, de seu morar, ainda que virtual, em uma incongruência. Para Agamben, o discurso eminentemente prosaico é o que em hipótese alguma acata tal possibilidade do *enjambement*, enquanto poético é aquele que, pelo menos potencialmente, reside neste traço distintivo. Visto, ao lado da cesura, como a única garantia de uma diferença

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p. 146.

entre o verso e a prosa, o *enjambement* é formulado como a disjunção entre o limite métrico e o sintático, como um íntimo desacordo entre o ritmo sonoro e o sentido, como a oposição entre a segmentação métrica e a semântica, como o contraste entre a série semiótica e a série semântica. Uma sobreposição ou uma simultaneidade das duas segmentações em desencaixe, das duas séries em derrapagem desigual, das duas intensidades em curto-circuito, dos dois tons em cisalhamento, dos dois fluxos em movimentações tortuosas compõe as linhas de fuga do poema.

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

Um animal passeia nas montanhas.
Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego
mas não desiste de chegar ao ponto mais alto.
De tanto andar fazendo esforço se torna
um organismo em movimento reagindo a passadas,
e só. Não sente fome nem saudade nem sede,
confia apenas nos instintos que o destino conduz.
Puxado sempre para cima, o animal é um ímã,
numa escala de formiga, que as montanhas atraem.
Conhece alguma liberdade, quando chega ao cume.
Sente-se disperso entre as nuvens,
acha que reconheceu seus limites. Mas não sabe,
ainda, que agora tem de aprender a descer.⁷

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

Um animal passeia nas montanhas.

Ao fim deste verso, tem-se a totalidade do que ele está dizendo desde seu princípio; a pontuação lhe dá um limite,

⁷ FRÓES, Leonardo. *Vertigens; obra reunida (1968-1998)*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998. p. 243.

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

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

Arranha a cara nos espinhos do mato, perde o fôlego

Enquanto verso, apesar de não ter pontuação final, ele foi concluído; sua pausa final coincide com a possibilidade de encerramento da estrutura sintática que, confirmando-se, afasta

o *enjambement*. Se, ao fim do verso, a totalidade da frase não foi concluída, é possível que, ao menos, uma oração então se finalize, o que será comprovado pela conjunção adversativa com que se inicia o verso vindouro, excluindo o *enjambement*. O segundo verso possui, então, duas orações: [um animal] *arranha a cara nos espinhos do mato*; e [um animal] *perde o fôlego*. Carecendo de novas informações que virão ao longo do poema, a súbita parada indica que pelo menos dois sentidos das duas orações foram ofertados em sua totalidade. Neste momento, sabe-se que um animal anda na montanha e que seu caminhar é árduo, requer muito do caminhante, levando seu corpo a extremos. Seu rosto é machucado pela atividade, seu pulmão está no limite de seu trabalho. Pelo esforço, intuímos que ele deve estar passeando montanha acima, mas, até agora, isso permanece indeterminado, não é assegurado. Ao fim do segundo verso, não é garantido tampouco o que ocorrerá com todo esse esforço: entre muitas outras coisas, não sabemos se ele continuará seu passeio ou se, dado o esforço demandado, renunciará a ele.

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

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

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

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

A súbita parada do verso indica que algum sentido do sintagma foi ofertado, mas não em sua completude. Ele precisa continuar, necessita buscar seu complemento no verso seguinte. Acaba o fôlego da linha versejadora, não o do sentido do sintagma, que, não decaindo, segue a plenos pulmões. A oração precisa continuar. Mas ela pausa. Ainda que parcialmente estabelecido (o tornar-se do animal), algo do sentido se mantém suspenso (o em que ele se transforma). Apesar da interrupção do verso, é necessário que ele retorne ao começo da margem esquerda em uma nova possibilidade, ao começo de um outro

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

Uma nova exigência de transformação indica que o poema começou e acabará no meio de um acontecimento, pois nem o começo nem o fim interessam ao poema do tornar-se. O tornar-se é sempre um meio e é a esse meio que o poema nos quer levar, introduzindo-nos nesta arte intermediária, a das montanhas. Apesar de interrompido, o último verso escrito se lança a um futuro oculto que permanece no campo potencial do poema enquanto a aprendizagem que ainda falta ao animal indefinido, induzindo-nos a imaginá-la. Começando com um indefinido [*um animal – grifo meu*], assim, indefinidamente, ele (aparentemente) termina, sem fim, na latência da nova aprendizagem que tal animal ainda terá de fazer. O poema não tem fim, não chega a um limite em que tudo nele estanca. A

sonoridade de seu último verso pára, mas seus sentidos saltam no branco vazio de um futuro anunciado, em direção a um campo de possibilidades que permanece insistentemente aberto à idéia do poema. Em *Introdução à Arte das Montanhas* ocorre o que Agamben diz acerca do fim do poema:

Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poético.⁸

Já que o que interessou não foi fazer uma leitura do poema, mas dar simplesmente uma primeira indicação do funcionamento do *enjambement*, é hora de retornar à compreensão de Agamben, que, para determiná-lo como o distintivo do verso e da poesia, traz à tona outro conceito, *versura*. Em latim, como *versus*, o termo *versura* tem sua origem na agricultura. Demarcando o lugar e o momento exatos em que, entre um sulco e outro, entre uma linha e outra da

plantação, suspendendo temporariamente a relha para, em seguida, no início do novo sulco, devolvê-la à terra, o arado faz meia-volta ao fim do *verso* recém-aberto, enquanto se prepara para, no retorno que o caracteriza, se lançar ao próximo.

Na sobreposição ou simultaneidade em desencaixe entre o limite métrico e o sintático, entre o limite semiótico e o semântico, a *versura* é um vazio repleto de possibilidades que eclode entre as séries, fazendo com que a mancha negra da página se misture, acatando-o, ao seu branco, que injeta uma interrupção qualquer na movimentação, um vazio qualquer nas imagens, um silêncio qualquer nos ritmos, um negativo qualquer nas significações. O poema reúne em sua unidade a tensão entre o negro e o branco, entre o caminho e o abismo, entre os versos e a *versura*; sua unidade é, portanto, dupla. Negra e branca; mas também todos os tons possíveis entre os dois extremos. Se cada poeta instaura um modo de dizer, com a *versura* do *enjambement*, ele introduz no poema um modo de não-dizer, que se confundem com um modo de dizer todos os possíveis então permitidos, uma maneira de fazer o verso escapar do dado de si mesmo para um fora de si que o constitui, produzindo um ato terrorista no que está sendo dito; colocando o dito em suspensão, a *versura* é a dicção do não-dito e de todos os dizeres possíveis.

⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p. 146.

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

acolhimento das duas séries. Através do *enjambement*, o poema revela o próprio ter lugar da linguagem enquanto linguagem.

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

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

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

[...] Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão. [...] ⁹

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

[...] O padre falou do inferno
sem nunca ter ido lá. [...] ¹⁰

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

[...] Meus amigos todos estão satisfeitos

⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992. p. 14.

¹⁰ Id. Ibid. p. 15.

com a vida dos outros. [...] ¹¹

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

[...] Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado. [...] ¹²

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

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

Eventualmente, grandes prosadores também podem realizar, senão o *enjambement*, de algum modo, seu efeito de parada intensiva, em uma escrita para a qual não existe a

¹¹ Ibid. p. 9.

¹² Ibid. p. 97.

possibilidade da *versura*. Eles criam frases que, na linearidade contínua da prosa, conseguem obrigar o leitor comum a uma pausa do sentido rearticuladora do que vinha sendo dito na frase que está lendo. Neste caso, o respectivo procedimento poético invade implicitamente o prosaico, tornando-se, de algum modo, legível, mesmo sem sua explicitação formal. O maior exemplo entre nós é Machado de Assis. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, algumas de suas frases conseguem formular magistralmente uma suspensão do pensamento com a reversão do sentido prévio na continuidade da prosa, obrigando o leitor a ler, nela, uma interrupção, não menos irônica do que as mencionadas, possibilitadas pelo *enjambement*. Nesses casos, o escritor realiza algo do efeito do *enjambement* na linearidade de sua prosa, que passa implicitamente a conter possibilidades do poema; deles, poderia ser dito o que Agamben fala do cinema de Guy Debord: *Não se trata de uma paragem no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de paragem que trabalha*¹³ a frase. Na prosa, em raros

¹³ AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Texto acessado no sítio eletrônico “Blog Intermídias”, <<http://www.intermidias.blogspot.com/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>>, no dia 18 de fevereiro de 2008. Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada em um seminário

momentos de não menos raros escritores, se não pode haver uma pausa cronológica, está lá, em pleno trabalho oculto, a potência da paragem típica da poesia. Em *gastei trinta dias para ir do Rocio Grande ao coração de Marcela*, ou em *Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis*, ou, ainda, em *ei-lo que [Marcela] me interroga, com um rosto cortado de saudades e bexigas*, como não ler a interrupção (des)articuladora característica dos versos? O mesmo ocorre em Macedônio Fernández, em *La oratoria del hombre confuso: ojos negros como la pena del que no los ha visto [olhos negros como a mágoa daquele que não os viu]*¹⁴. Em tais casos, Machado e Macedônio oferecem ao leitor a possibilidade de ler tais frases, ainda que em prosa, em versos (farei o corte somente nos locais que interessam à exposição em curso):

consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Com 3 outros artigos, este texto foi publicado no livro, no momento indisponível para venda, intitulado *Image e Mémoire*, Éditions Hoëbeke, 1998 (p.65-76). (Collection Arts & Esthétique)

¹⁴ FERNANDEZ, Macedônio. *Brindis di reciénvindo; la oratória del hombre confuso*. Acessado em fevereiro de 2008, no link <<http://www.elortiba.org/macedonio.html>>.

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

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

ei-lo que Marcela me interroga, com um rosto
cortado de saudades
e de bexigas

olhos negros como a mágoa
daquele que não os viu

Em *O fim do Poema*, há outro *instituto poético* que mantém a oposição, o cisma ou o contraste entre o campo prosódico e o semântico, entre o som e o sentido: a rima. Também ela ocorre no poema, majoritariamente, em um fim, o do verso. O procedimento da rima, no qual a repetição semiótica do som se descola do evento semântico, *induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia*¹⁵. Eis o corte inerente à rima: a semelhança do som / a diferença do sentido. A expectativa de que a semelhança da pronúncia entre as palavras leve a uma identidade de significação é fantasiada e, simultaneamente, quebrada. Mais uma vez, Agamben oferece outra leitura daquela mais freqüente, que lê na rima o esforço de estranhamento,

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p. 143.

agregação e enlaçamento entre o rímico e o nível do significado. Enquanto as interpretações habituais da rima privilegiam um utilitarismo que coloca o rímico integralmente a serviço da expressão finalmente unificada, entendida como o objetivo primeiro e final do poeta, o italiano continua instaurando a necessidade de uma violência cismática ao flagrar, na aproximação fonética das palavras rimadas, um distanciamento do sentido; enquanto aquelas cultivam uma integração entre as séries significante e significada, este delimita a barreira entre elas como ingrediente fundamental do poético. Na consonância da cadeia semiótica, a dissonância da corrente semântica.

Se, na rima, está mantida a estrutura do duplo tal qual trazida à tona por Valéry, que diz ser o poema *a hesitação prolongada entre o som e o sentido*, o mesmo ocorre com outro *instituto poético* trabalhado por Agamben em *O Cinema de Guy Debord* e em *Idéia da Cesura*: a cesura. Por ela necessitar do fim do verso para demarcar sua parada, naquele texto, a cesura aparece ao lado do *enjambement* como *a única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa*¹⁶. Em *Idéia da Cesura*¹⁷, também se presencia a disjunção ou a não-coincidência entre o

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

¹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la césure*. IN: *Idée de la prose*. p. 25-27.

som e o sentido, que, na *viagem*, no que *corre*, no *andamento*, no *movimento*, no *transporte*, na *seqüência*, no *ritmo*, instaura o *freio*, o que *corta*, a *pausa*, o *intervalo*, o *movimento suspenso*, o *parar*, a *interrupção*, o *anti-rítmico*, termos afins aos arquissemas anteriormente mencionados e, por constituírem um forte eixo estruturador do pensamento agambeniano, constantemente retornantes. Na bela definição de Celso Cunha e Lindley Cintra, *a cesura é um descanso da voz no interior do verso*¹⁸; se o trabalho da voz no verso ou no poema é torná-lo dizível, a cesura, sendo a folga da voz que faz descansar o ritmo do verso, é a presença do impronunciável que divide o verso pelo silêncio vocal existente em um ou mais de seus momentos pausadores. Assim, a cesura também contribui para uma dicção poética do não-dito.

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

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

¹⁸ CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. p. 658.

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

Em italiano, a preposição *verso* (para, em direção a) se confunde com o substantivo *verso*. Poderia ser dito que o aonde o *eu* do poema vai sobre seu cavalo é o próprio *verso*, o rio que deságua suas águas no poema. O *verso* é o leito cujo rio irriga o pensamento que nos conduz em suas águas. Começando no princípio do verso que o assume em sua origem e destinação, o *eu* cavalga na linha interrompida do verso desde o seu princípio. Filiando-se multiplamente à tradição exegética, Agamben menciona que *o cavalo no qual o poeta viaja é o elemento vocal e sonoro da linguagem*¹⁹. Assumido enquanto sujeito e objeto, o verso fala do verso, o elemento vocal e sonoro fala do elemento vocal e sonoro – o poema se coloca como um se mostrar da linguagem enquanto linguagem.

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

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la cesure*. IN: *Idée de la prose*. p. 25.

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

Mas o que se pensa na cesura do verso? Para quê sua existência tensiva com a parada do pensamento no ímpeto de galope do verso? Para quê, mais uma vez, o foco neste vazio, nesta negatividade do pensamento, desta vez, através da

cesura? Buscando uma alternativa de resposta a estas indagações, Agamben cita Hölderlin:

De fato, o transporte trágico é vazio e verdadeiramente livre. Isto ocorre porque, na seqüência rítmica das representações em que o transporte se manifesta, torna-se necessário aquilo que no interior do metro se chama de cesura, quer dizer, a pura palavra, a interrupção anti-rítmica que, no ponto culminante, se opõe à seqüência e ao encanto das representações a fim de tornar manifesta, no lugar de sua alternância, a própria representação.²⁰

Tal qual ocorre na tradição à qual Agamben se filia, há em Hölderlin uma busca para propiciar à poesia moderna uma

²⁰ HÖLDERLIN. Citado por Agamben *In: Idée de la césure. IN: Idée de la prose.* p. 26 e 27. Este texto de Hölderlin se intitula *Observações sobre O Édipo*, disponível em português no livro *Reflexões*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante e Antonio Abranches. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 93-100. Nesta tradução, o texto se apresenta assim:

O transporte trágico é, propriamente, vazio e o mais desprendido. Por isso, na consecução rítmica das representações em que se apresenta o transporte, faz-se necessário aquilo que, na dimensão silábica, se costuma chamar de cesura, a pura palavra, a interrupção anti-rítmica a fim de se encontrar a alternância capaz de arrancar as representações numa tal culminância que o que aparece não é mais a alternância das representações e sim a própria representação. p. 94.

percepção pensada de sua artesanaria que, estabelecendo os limites, princípios e fins mais distintivos de sua composição, estabelecendo as forças concretas que atuam no comportamento do objeto artístico, deixe os procedimentos materiais da construção do poema serem apreendidos, transmitidos e praticados. Também neste sentido, que nem é o principal, a necessidade de mapeamento dos *institutos poéticos*, incluindo a cesura. Freando, em sua interrupção anti-rítmica, a seqüência das representações, ela, mostrando o constante reinício da palavra, ou seja, a retomada da linguagem desde o vazio por ela mesma instaurado, não aponta para nenhum elemento previamente existente fora de si que pudesse assinalar: o que a parada da cesura manifesta é a liberdade de o transporte ser puro transporte de si (e não transporte de ou para algo alheio a si), de a representação representar apenas a representação (e não um dado fora de si), de a palavra ser *pura palavra* (e não um substituto de qualquer outro ente), mostrando-se, ao homem, enquanto origem, pressuposto. No estabelecimento da hesitação prolongada entre o som e o sentido, a cesura é livre e vazia: livre para ser o si mesmo da linguagem enquanto *pura palavra* e vazia de qualquer referência exterior a ela para se exhibir enquanto tal. Tanto no *enjambement* quanto na *cesura*, o poema pensa a linguagem enquanto

linguagem, o pensamento enquanto pensamento, o pensamento enquanto linguagem, e é por isso que, na compreensão da obra de arte como um *meio puro*²¹ (como uma mídia que, no lugar de desaparecer no que nos dá a ver, se mostra a si mesma enquanto um meio sem fim), Agamben pode terminar seu breve *Idéia da Cesura* dizendo: *Adormecido em seu cavalo, o poeta acorda e contempla por um instante a inspiração que o conduz – ele não pensa em nada mais do que em sua própria voz*²².

O *Cinema de Guy Debord* apareceu algumas vezes como referência deste ensaio baseado em um grupo de textos que partem, sobretudo, além dele, do *Idéia da Prosa*, do *Idéia da Cesura* e de *O Fim do Poema*. Buscando pensar o cinema realizado por Guy Debord, ele acaba trazendo à tona dois *institutos poéticos* estudados: como explicitado, a cesura aparece, então, ao lado do *enjambement* como *a única coisa que se pode fazer na poesia e não na prosa*²³. Por que falar de

²¹ AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*. Em *Observações sobre O Édipo*, Hölderlin afirma: *Entre os homens, só é possível ver as coisas na medida em que são um algo, ou seja, em que se deixam reconhecer por um meio (moyen) de seu aparecimento e que se pode determinar e aprender o modo de seu condicionamento*. p. 93.

²² AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la césure*. IN: *Idée de la prose*. p. 27.

²³ AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

tais *institutos poéticos*, quando o texto tem por objetivo a demarcação de algo próprio ao cinema? Contrariamente à tendência predominante que associa o cinema à narrativa, Agamben o leva a deslizar em direção à poesia, salientando que *o cinema está muito mais próximo da poesia que da prosa*²⁴. Um dos cineastas mais importantes das últimas décadas, Abbas Kiarostami, revela um pensamento similar, que busca afastar o cinema da literatura, da narrativa ou do contar histórias, aproximando-o radicalmente da poesia. Pela beleza, vale a longa citação:

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

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

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

filme, em vez de sólida e impecável, deveria ser enfraquecida, tendo em conta que não se deve deixar escapar os espectadores! Talvez a solução adequada consista em estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador pode criar as coisas de acordo com a sua própria experiência, coisas que não vemos, que não são visíveis.²⁵

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

²⁵ KIAROSTAMI, Abbas. *Abbas Kiarostami*. Tradução de Álvaro Machado. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 181-183.

apelo contemporâneo que tem, chegando ao ponto de filmes, como os de Debord e *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, lidando com imagens já existentes da história do cinema ou das mídias, não terem nem mesmo a necessidade da filmagem, mas apenas a da montagem, que também aparece enquanto um *meio puro*.

Caracterizando a técnica composicional cinematográfica, o instituto da montagem segue conceitualizações afins às dos *institutos poéticos* na medida em que suas condições de possibilidade se estabelecem no duplo tensivo da *repetição* e da *paragem*, sendo tais elementos que, expondo-se, emergem no primeiro plano de um cinema contemporâneo privilegiado pelo italiano: *Já não temos necessidade de filmar, basta-nos repetir e parar*²⁶. O que são a *repetição* e a *paragem* em suas capacidades de levar a própria filmagem a um segundo plano do cinema? Repetir uma imagem previamente existente é repeti-la em sua diferença, ou seja, ainda que o retorno diga respeito a um suposto mesmo, pelo corte que o força à paragem e pela montagem, o que dele aparece é sempre um outro. Nesta repetição dinâmica, recortada e deslizante, a imagem não está acabada, fechada, concluída, impotente, mas, recolocando-a em novas situações, a repetição e a paragem restituem a imagem

²⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

existida a um campo de renovação, a um campo ainda não realizado de possibilidades, a uma zona imagética potencial. Se o cinema de Debord não faz concessões ao público, é por não fazer concessões aos poderes dominantes de sua época, preferindo apostar na criação de uma saída do enquadramento dos poderes estabelecidos. Certamente por isso, em seus filmes, enquanto lê em *off* textos teóricos ou ensaísticos – repletos de citações e saques –, inéditos ou existentes, Debord pode se utilizar de imagens de filmes russos ou hollywoodianos, comerciais de TV, cenas eróticas, jornais, documentários etc., recortados, com a força da repetição e da paragem, da ambiência original e juntados na montagem que lhes outorga um novo valor.

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

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer

dizer: o que é possível [potente, *dunata*] segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (pois bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.²⁷

Salientando o fato de, diferentemente de Aristóteles, Agamben, pelo menos neste momento da abordagem, querer marcar a diferença entre escrever em verso e prosa, na passagem citada, poético e filosófico, o cinema é o pólo oposto das mídias televisivas com seus telejornais e manipulações da publicidade, que ajudam a estabelecer, no lugar do filosófico e do artístico, o homem do ressentimento: *As mídias dão-nos sempre o fato, o que foi, sem a sua possibilidade, sem a sua potência, dão-nos, portanto, um fato sobre o qual somos impotentes. As mídias adoram o cidadão indignado, mas impotente. É o mesmo objetivo do telejornal*²⁸. A potência do cinema de Guy Debord é que:

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992. Edição bilíngüe. p. 52-55.

²⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O Cinema de Guy Debord; imagem e memória*.

Quando mostra um trecho do telejornal, a força da repetição é tal que deixa de ser um fato consumado e volta a ser, por assim dizer, possível. Nos perguntamos: “Como isto foi possível?” – primeira reação –, mas, ao mesmo tempo, compreendemos que, sim, tudo é possível, mesmo o horror que nos fazem ver.²⁹

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

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

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

Para responder a este problema, Agamben parte do que na lírica provençal e *stilnovística* é chamado de rima não-relacionada (*estrampa*), ou seja, o que chamamos de rimas dissolutas, separadas ou isoladas. Ela é aquela que, por não ter seu par homofônico – e com sentido diferenciado – em sua estrofe, *faltando onde era esperada*³⁰, dá, por sua suposta solidão, a ilusão de coincidência entre o som e o sentido, como

³⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p. 144.

se, no lugar de uma oposição, um se dissolvesse no outro. O que acontece, entretanto, é a manutenção do desacordo das duas séries através da permanência da rima, deslocada, entretanto, para uma situação metaestrófica: a palavra que lhe faz par (sua *rhyme-fellow*) está na estrofe seguinte, assegurando a tensão entre o mesmo da homofonia e a diferença do sentido, sem os deixar, mais uma vez, coincidir. Uma passagem de Augusto de Campos testemunha uma perícia técnica e material de extrema relevância em tal polifonia provençal:

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

faz dos poemas, assim trabalhados, construções perfeitas e inesquecíveis.³¹

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

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

Devo pedir paz e perdão,
se esse direito natural
não me tolhem, por ilegal.
piedade salvou o ladrão

³¹ CAMPOS, Augusto de. *mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 32-33.

ao qual virtude alguma quis salvar,
e eu dela não pretendo outro conforto
salvo rogar que atenda ao meu apelo.

[...] ³²

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

Vermelho e verde e branco e blau,
Vergel, vau, monte e vale eu vejo,
A voz das aves voa e soa,
Em doce acordo, dia e tarde;
Então meu ser quer que eu colora o canto
De uma flor cujo fruto seja amor,
Grão, alegria, e olor de noigandres.

Amor me leva em sua nau
E põe seu fogo em meu desejo,
Mas tal viagem, sei que é boa,

³² Id. Ibid. p. 75.

E a flama é suave, onde mais arde;
Que Amor requer de mim que eu seja tanto:
Franco, veraz, fiel e cumpridor,
E em sua corte um rei não vale um flandres.

[...] ³³

Augusto de Campos ainda salienta a existência de, entre as nove canções com rimas não-relacionadas, a existência da “Sextina”, o único caso de palavras-rimas (*intra, onglá, arma, verga, oncle, cambra*) reiteradas em ordem permutativa nas estrofes seguintes, de tal sorte que o acréscimo de uma nova estrofe operaria o retorno à seqüência inicial³⁴:

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.

³³ Ibid. p. 111.

³⁴ Ibid. p. 34.

| [...] ³⁵

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

Canção, parte certa à aquela dama
que me feriu no peito e que me anula
onde eu ponho mais gula,
vara-lhe o coração feito uma lança:
alto prêmio se colhe na vingança.³⁶

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

³⁵ Ibid. p. 130.

³⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, Col. Lazuli, 1998. P. 61.

stilnovística, com a estrofe seguinte, aonde, de sua frenagem, salta. Como, neste caso, se trata do final do poema, ou seja, não há estrofe seguinte, a não-relacionada se lança no abismo do silêncio, *numa queda sem fim*³⁷. O som do poema finda, mas, de algum modo, como no poema de Leonardo Fróes, ainda que na indeterminação absoluta provocada pelo vazio, a potência do sonoro, aqui, na expectativa da rima, se apresenta radicalmente, como se o poema não quisesse, nem pudesse, findar. Seu suposto fim é um se lançar nas possibilidades que nunca cessam do poema e, desta maneira, suspendê-lo no sem fundo da pura potência, na idéia do poema.

Se o abismo trazido à tona não apenas pelo fim do poema, mas por todos os institutos poéticos privilegiados por Agamben, é silencioso, é porque o silêncio se confunde integralmente com a linguagem em sua idéia, ou seja, com a idéia da linguagem. A idéia da linguagem, abertura para as infinitas possibilidades do dizer, é o caminho de nascimento da tensão entre todo e qualquer sentido e toda e qualquer sonoridade, a passagem para as infinitas possibilidades do

³⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Traduzido para o português por Sérgio Alcides. Revista Cacto, número 1, agosto de 2002. p. 148.

dizer, o *devenir visível da palavra*³⁸. Nenhum fundamento cabe ao poema, senão este abismo, chamado idéia da linguagem ou poesia, através do qual, nascendo, o poema passa. O poema não é nada mais do que um excesso que traz em si a abertura sem fundo da poesia enquanto o ter lugar – a passagem – de seu próprio nascimento, enquanto o ter lugar – a passagem – da própria palavra. Enquanto o poema é o excesso a manifestar o caminho da poesia, esta é a derrocada de todo e qualquer poema, na medida em que o obriga a um eterno retorno a ela mesma, desejando revelar a importância maior do fato de o poema precisar se colocar enquanto pura criação a se repetir infinitamente por sua diferença através da passagem poética.

Em um procedimento artístico que, ironicamente, se autonega, estando sempre por se fazer, o sentido do poema é precisar, a cada instante, renegando-se, se refazer em uma nova diferença. Recomeçar, sempre mais uma vez. Daí, também, a importância do verso, como retorno constante à passagem da criação. É isso que, com suas interrupções e recomeços, todos os institutos poéticos mostram: a proximidade do poema com sua origem poética, à qual, com todos os seus procedimentos, ele constantemente retorna. Os institutos

poéticos mostram o poema como um gago a repetir, a cada momento, a origem de sua proveniência, com um tipo de fala que, não querendo de modo algum se afastar de sua origem (da poesia), lembra-se, a cada instante, dela, criando procedimentos para mostrar isto que é o mais memorável, o próprio poético, a passagem da poesia. Nenhum conteúdo importa à poesia – ela é justamente o eclodir possível de todo e qualquer conteúdo. Todo e qualquer conteúdo é apto à poesia; pelo menos, desde um dos primeiros (senão o primeiro ou segundo) diálogo de Platão, já se sabe que o poema pode ter qualquer assunto, pode falar sobre qualquer tema. Dizer que a poesia acata todo e qualquer tema é o mesmo que dizer que ela, sem ter especificamente o que dizer, é necessariamente vazia de conteúdos, ou seja, sua demasia se confunde com sua vacuidade. Qualquer que seja o conteúdo do poema, o que os institutos poéticos querem manifestar é a poesia, a linguagem em sua idéia ou o plano desde o qual o poema, nascendo, se realiza. Esta é a verdade da poesia (e, conseqüentemente, da linguagem): logo ao criar o poema, matá-lo, em uma de suas possibilidades, fazendo-o divergir de si mesmo justamente por aquilo que o faz ser o que é – a poesia. Como origem e proveniência da exposição filosófica, a exposição poética também é, *então, a que, qualquer que seja a coisa da qual fala,*

³⁸ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la langage. In: Idée de la prose*. p. 102.

*tem de levar em conta o fato de que fala; um discurso que, em todo dito, diz antes de tudo a própria linguagem*³⁹.

A poesia não pode estar acorrentada ao poema enquanto gênero literário, ou melhor, ela não pode estar confundida com nenhum modo de escrita ou de fala que a requeira exclusivamente. Enquanto idéia da linguagem, a poesia é o estabelecimento da dimensão porosa de todo e qualquer poema, de toda e qualquer escrita, de toda e qualquer fala, de toda e qualquer tensão entre o sentido e o som proferida pelos seres falantes, definindo-se apenas a partir deste não-lugar de todos os lugares. A poesia é a possibilidade de criação de todo e qualquer modo de escrita, de todo e qualquer modo de dizer. Enquanto a poesia é passagem, o poema é sempre passageiro: ele passa, sendo levado pela passagem da poesia. Ele é sempre passado, e, mesmo que permaneça (como, de fato, permanece) enquanto presente e futuro, perdura exatamente por trazer em seus significantes a força maior de aniquilar seus sentidos estabelecidos em nome de outros que, sempre por se fazerem, se renovam. Clamando por essa abertura dos sentidos

³⁹ AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de langage. In : La puissance de la pensée ; essais e conférences*. Traduit de l'italien para Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris : Éditions Payot&Rivages, 2006. p. 27.

que vê em qualquer fechamento definitivo ou objetivação específica que se queira como verdade um motivo de tristeza, a poesia implica a descrição presente em toda a criação, a inoperância presente em toda operação, a inarticulação presente em toda articulação, o desimpedimento presente em qualquer caminhar do sentido, a disposição de tudo o que é passível de se dizer, o infinito que se atualiza na finitude dos poemas, o inestético presente em toda estética. Poética e filosófica, essa abertura, que nos leva a tocar a matéria da linguagem fazendo com que quem não a tenha atingido *permaneça prisioneiro de suas representações mesmo quando se cala*⁴⁰, é constantemente elogiada no pensamento em questão:

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

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la matière. In: Idée de la prose*. p. 19.

próprio da alma, se condensa então na linguagem e pela linguagem em um estado de coisas imutável, em um destino.⁴¹

Afim a Giorgio Agamben e ao que acima ele menciona de Platão, Jean-Luc Nancy, em um texto em que, inclusive, o menciona, escreve que a poesia é o *acesso absoluto e exclusivo, imediatamente presente, concreto, e enquanto tal imutável*⁴², acrescentando, logo em seguida:

Assim, a história da poesia é a história da renúncia persistente em deixar a poesia identificar-se com qualquer género ou modo poético – não, todavia, para inventar um outro mais preciso do que os outros, nem para dissolvê-los na prosa como na verdade que lhes cabe, mas para determinar incessantemente uma outra, uma nova exactidão. Esta última é sempre de novo necessária, pois o infinito é actual um número infinito de vezes.⁴³

Independente dos gêneros, modalidades, temas ou conteúdos, independente das atualizações que presentificam o infinito na escrita finita infinitamente retomada, os institutos

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

⁴² NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval (s/d). p. 13.

⁴³ NANCY, Jean-Luc. *Resistência da Poesia*. Tradução de Bruno Duarte. Lisboa: Edições Vendaval (s/d). p. 13-14.

poéticos são uma maneira de lembrar que a abertura ou o infinito da passagem a todo e qualquer escrito ou dito é memorizado no poema, à revelia da necessidade de uma palavra que o diga. Não cabe ao poeta a obrigação de denominar o silêncio – a passagem da poesia, *o devir visível da palavra, a ideia da linguagem* –, pois é ele que os procedimentos poéticos estão sempre a manifestar, sem a necessidade da denominação ou de tomá-lo como tema. A fidelidade do poema não é ao que pode ser tematizado, mas à passagem poética que permite a existência de qualquer assunto. Como disse, não é o assunto que determina o poema, nem mesmo quando o tema é o silêncio ou a linguagem. Da mesma maneira, uma metalinguagem não dá conta, tampouco, da compreensão de linguagem do poema, visto que ela, falando da linguagem, a aborda enquanto assunto ou tema. Enquanto a metalinguagem toma a linguagem como o para onde do que está sendo dito, o pensamento aqui em jogo privilegia o desde onde se dá todo e qualquer dizer, ou a linguagem já enquanto este desde onde.

O poema leva a palavra ao limite da linguagem, ao seu ponto cego, ao seu nascimento, ao silêncio inerente a ela. Mais uma vez, na passagem mencionada, Kiarostami estava certo ao dizer que *a incompreensão faz parte da essência da poesia*. Dizer que a linguagem se confunde com o silêncio é dizer que a

linguagem é o pressuposto do homem, o que já está na origem e, portanto, seu próprio fundamento é indizível, anônimo, incompreensível, já que dizê-lo é dizê-lo obrigatoriamente na e a partir da linguagem. A poesia incorpora esse indizível, esse anônimo, esse incompreensível... Ela, linguagem ou poesia, não tem fundamento, pois é ela que é a origem, ainda que abissal. É do silêncio da linguagem, de seu abismo, que o poema, sem precisar nomeá-lo, jamais se afasta, lembrando-o a cada instante, na cesura, no fim do verso, no *enjambement*, na *versura*, nas rimas dissolutas ou não-relacionadas, no fim do poema... Ele é o indizível de todo poema, que todo poema, enquanto poema, manifesta em si, como um *belo rosto é o único lugar onde haveria verdadeiramente o silêncio*⁴⁴. O poema é um *belo rosto* que, com seus institutos poéticos, se abre ao silêncio da linguagem ou à linguagem enquanto silêncio que mostra a abertura para o ter lugar da linguagem enquanto linguagem, em que o homem habita.

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

Em um pequeno templo perdido
na montanha,

⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.24.

quatro monges faziam zazen.
Eles haviam decidido fazer uma sessão
de meditação em silêncio absoluto.

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

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

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

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

O quarto, que era o responsável
pela sessão, concluiu:
“Vocês são todos uns tolos e idiotas,
apenas eu não falei!”⁴⁵

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

“Os atenienses tinham o costume de chicotear
copiosamente todo candidato a filósofo, e se ele

⁴⁵ *Paroles zen*. Textes recueillis para Marc de Smedt. Paris : Albin Michel, 1994. p. 27. (collection Carnets de Sagesse).

suportasse pacientemente os golpes, então, ele poderia ser considerado filósofo. Um dia, um destes que foram submetidos à prova, após ter suportado os golpes em silêncio, exclamou: 'Sou muito digno, no momento, de ser chamado de filósofo!' Mas lhe responderam, com razão: 'Tu terias sido, somente se não tivesses falado'".⁴⁶

A lição que o italiano tira deste apólogo, desta fábula, é que, tendo algo a ver com a experiência do silêncio, exposta a ela, não encontrando, a partir dela, nenhum nome para sua própria identidade, não entendendo no silêncio o lugar em que sua suposta palavra secreta se resguardaria para depois ser revelada, a filosofia *silencia seu próprio silêncio*⁴⁷. O silêncio é anônimo porque já é a linguagem, que está na origem enquanto ocupação maior do homem. Se um dos *belos rostos* que revelam a proximidade com este indizível foi chamado de Musa, se a Musa entusiasmou e inspirou o homem lhe concedendo a palavra e o pensamento, é porque sempre há a simultaneidade tensiva entre esquecimento e memória, entre velamento e desvelamento. *Assim, na bucha, eu não falo não, mas deixa eu me esquecer que, de repente, eu falo*, disse um transeunte qualquer a seu companheiro na Marina da Glória justo no

momento em que, há muitos anos, eu passava por ele, dando a entender que a força repentina que o faz falar apenas quando desde o esquecimento, quando já se perdeu de si, quando já não pode, enquanto sujeito, manipular a palavra, é o que, entre os gregos, se chamou de Musa.

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

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

⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.101.

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.101.

todo saber que não tomam consciência desta virada, pertencem para nós irremediavelmente ao passado. Os véus que a teologia, a ontologia e a psicologia estenderam sobre o humano, agora, tombaram e, um a um, nós os reenviamos a seu lugar próprio na linguagem. Doravante, nós olhamos a linguagem sem véu: ela expulsou de si todo divino e todo indizível: ela se revelou integralmente, absolutamente no princípio.⁴⁸

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

Sendo a exposição do rosto da Musa construído pela linguagem um sufocar da inspiração que tira o pensamento de seu esquecimento ou de seu velamento, Agamben pode, verdadeira e inesperadamente, afirmar que *o poeta inspirado é*

*sem obra*⁴⁹; aqui, ser inspirado se dá no momento em que se é colocado no puro sopro sem rosto, na pura passagem, antes de qualquer configuração do poema ou do pensamento ou do significado da palavra que ocupe o lugar da passagem com alguma possibilidade. A inspiração, insufladora do dar-se conta da passagem da poesia enquanto abertura da linguagem, é anterior à Musa, é, na verdade, a condição de possibilidade de sua figuração. Se o lugar da passagem se torna mais perceptível ou pensado pelo próprio poema que a cada instante o rememora em seus procedimentos, é a eternidade da passagem enquanto passagem que a inspiração, mesmo e sobretudo através do poema, quer manter aberta. É ela, a passagem, a idéia da linguagem, o puro acontecimento da linguagem, o ter lugar da linguagem, a poesia, que, pura abertura de possibilidades, não pode ser fechada, e não este ou aquele poema nem esta ou aquela palavra nem esta ou aquela significação nem, portanto, esta ou aquela figuração de alguma divindade. A idéia da linguagem, a língua da poesia, é ontologicamente anterior à multiplicidade das palavras significantes, e o poema é o modo em que o indizível da linguagem se manifesta pelo dito nomeado

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *L'idée de langage. In : La puissance de la pensée ; essais e conférences*. Traduit de l'italien para Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris : Éditions Payot&Rivages, 2006. p. 30.

⁴⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la Muse. IN :Idée de la prose*. p.42.

do poema ou o modo como, nos ditos do poema, em seus nomes, ele procura e exhibe a idéia:

Há, de fato, uma experiência da língua que, desde sempre, pressupõe as palavras – uma língua na qual nós falamos como se já tivéssemos sempre as palavras para a fala, como se tivéssemos sempre uma língua antes mesmo de tê-la (a língua que, então, falamos, não é jamais única, mas dupla, tripla, apreendida na seqüência infinita das metalinguagens); em compensação, há uma outra experiência, na qual o homem está absolutamente desprovido das palavras face à linguagem. Esta língua, para a qual as palavras nos faltam e que, como a “língua gramatical” segundo Dante, não pode dissimular o fato de estar aí antes das palavras, sendo “só e primeira no espírito”, é a nossa língua, dito de outra maneira, é a língua da poesia.⁵⁰

É curioso o fato de o texto intitulado por Agamben de *Idéia da Musa* não falar de um poeta, no sentido restrito de quem realiza o poema enquanto gênero literário ou mesmo enquanto o criador de versos com possíveis *enjambements*, mas de um filósofo, Heidegger, mostrando, neste procedimento em que a tensão entre o título e o texto vincula a Musa a um filósofo, mais uma indistinção possível entre poesia e filosofia.

⁵⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Idée de l'unique*. IN: *Idée de la prose*. Traduit de l'italien par Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. p. 31.

Em outro ensaio, já mencionei a belíssima e, a esse respeito, elucidativa passagem de um livro de Agamben:

O confronto que se prolonga desde sempre entre poesia e filosofia é, portanto, bem diverso de uma simples rivalidade; ambas tentam apreender aquele inacessível lugar original da palavra, em relação ao qual se vêem ameaçados, no homem falante, seu próprio fundamento e sua própria salvação. Mas ambas, e nisto fiéis à própria inspiração “musical”, *mostram* enfim este lugar como *incontrável* [introvabile]. A filosofia, que nasce exatamente como tentativa de liberar a poesia de sua “inspiração”, consegue, afinal, reter a própria Musa, para fazer dela, como “espírito”, o seu próprio sujeito; mas este espírito (Geist) é, precisamente, o negativo (das Negative), e a “voz mais bela” (kallísten phonén, Phr. 259d), que, segundo Platão, compete à Musa dos filósofos, é uma voz sem som.⁵¹

É curioso também que o primeiro texto em que Agamben se propõe iluminar um dos institutos poéticos de maior importância, o *enjambement*, não se intitular *Idéia do Verso* nem *Idéia do Poema*, mas *Idéia da Prosa*, como se, ao pensar o verso poético, estivesse pensando igualmente a prosa filosófica, como se, escrevendo sobre a poesia, quisesse estar falando

⁵¹ AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e A Morte; um seminário sobre o lugar da negatividade*. Traduzido por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 108.

também da filosofia, como se, oferecendo a possibilidade da *idéia* do poema, ofertasse, simultaneamente, a da *idéia* da filosofia. Já na tensão entre o título e o majoritário do texto, a indicação de indiscernibilidade entre o verso poético e a prosa filosófica, como o que de fato lhe interessa, está assumida enquanto uma tomada de posição: nem um nem outra, mas ambos, de algum modo, fusionados, confundidos. Se tais institutos poéticos trabalhados são próprios do poema, dando-lhe uma dimensão de pensamento requisitador de pensamento que lhe é particular, a suspensão que, atravessando-os, os fundamenta requer, com não menos força, a prosa, que deve igualmente incorporá-la: *este suspense, esta sublime hesitação entre o som e o sentido, é a herança poética que o pensamento deve assumir até o fim*⁵².

Cabe, portanto, ao pensamento filosófico tomar para si o que é próprio do poema, em um desguarnecimento de fronteiras em busca de unificar a palavra cindida pela metafísica ocidental. Seguindo Aristóteles, o grande exemplo dado dessa assunção capaz de misturar poema e prosa, poesia e filosofia, é Platão, cuja escrita, ultrapassando as formas tradicionais, se instaura como o meio termo entre poesia e prosa. Seja através das

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*. p.24.

pausas obrigatórias entre uma fala e outra dos diálogos, seja pelos mitos, pelos diversos personagens conceituais que apresentam diferentes possibilidades do pensamento que se entrecrocaram, da ironia e de diversos outros procedimentos, tudo em Platão quer suspender os sentidos unívocos em nome do que, abrindo novos e múltiplos sentidos, dê o que pensar⁵³. Enquanto, logo depois de ressaltar que

o enjambement coloca assim em jogo a marcha original, nem poética nem prosaica, mas, propriamente falando, bustrofédica da poesia e o caráter híbrido de todo discurso humano. A aparição precoce do prosimetron, mistura de prosa e de verso, nas Gatha, de Avesta, ou nas satura latina, atesta o caráter não aleatório da Vita Nuova no pórtico da idade moderna.⁵⁴,

é com o exemplo platônico que Agamben termina o *Idéia da Prosa*⁵⁵, *O Fim do Poema*, que chama atenção para a

⁵³ Para este fim, ver *A Poesia e seus Entornos Interventivos (uma tetralogia para o Íon, de Platão)*. PUCHEU, ALBERTO. IN: *Pelo Colorido, para além do Cinzento (a literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/FAPERJ, 2007. P. 138-201.

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Idée du langage I. In: Idée de la prose*. p.102.

⁵⁵ Vale citar toda a passagem imediatamente anterior, na qual Agamben diz: *Assim, o enjambement, traz à luz o andamento original, nem poético nem prosaico, mas, falando propriamente, bustrofédico, da poesia e o caráter*

novidade do *No sai que s'es* de Raimbaut d'Aurenga (*Aqui o fim de cada estrofe – e sobretudo o desse inclassificável poema, como um todo – é diferente da inesperada irrupção da prosa – marcando, in extremis, a epifania não contingente de uma indeterminação entre prosa e poesia*⁵⁶), chega ao seu fim com uma frase exemplar de Wittgenstein: *A poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la*⁵⁷. A palavra *fim*, do texto mencionado, se estabelece também como finalidade: a finalidade da poesia é um direcionar-se para a filosofia em um devir que não apague (nem diminua a força de) suas intensidades, preservando o poético no filosófico. Isto porque o poema *desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz*⁵⁸. Na indiscernibilidade entre o material e o imaterial ou entre o formal e o informal, o que quer que esteja sendo dito em qualquer poema – eis sua estratégia – é a linguagem, em seu ter lugar,

híbrido de todo discurso humano. A aparição precoce do prosimetron, mistura de prosa e verso, na Gatha de Avesta ou na satura latina, atesta o caráter não aleatório da Vita Nuova no pórtico da idade moderna. AGAMBEN, Giorgio. Idée de la prose. p. 24.

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p. 145.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p. 148.

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. p. 148.

em sua oposição entre o som e o sentido, que está se dizendo, ou seja, a poesia, enquanto passagem da própria linguagem. O poema se coloca, então, como uma espécie de hipersemia da linguagem; nele, ela se realiza com maior evidência, sendo a poesia, por isso, necessária à filosofia, como herança que esta deve assumir, pois suas finalidades são as mesmas, ou seja, pensar a linguagem enquanto não coincidência entre a série semiótica e a seqüência semântica, para que a abertura ao sentido, preservada na estância do pensamento, nunca se feche.