

A ESCUTA SELVAGEM

Raul Antelo
UFSC

RESUMO: Estamos tão penderes do que se escreve que perdemos o que se diz. O aturdido é aquilo que se diz e permanece esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve. Os leitores são sempre aturdidos e atordoados em relação ao universal e à existência da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Nacional. Universal. Modernidade.

WILD HEARING

ABSTRACT: We are so hung-up on what is written that we miss out on its saying. Laytour (*Latetour*) is that one might be saying and remains forgotten behind what is said in what is heard. Readers are always the *étourdis*, the blunderers with regard to the universal and the existence of a saying.

KEYWORDS: National. Universal. Modernity.

Raul Antelo é professor titular de Literatura Brasileira no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador CNPq.

A ESCUTA SELVAGEM

Raul Antelo

1. HISTÓRIA UNIVERSAL DA CONTINGÊNCIA

No ano passado, completou-se o sesquicentenário de uma obra notável, *O Selvagem* de José Vieira Couto de Magalhães. Mineiro de Diamantina, Couto de Magalhães estudou matemática na Academia Militar do Rio de Janeiro e, mais tarde, artilharia de campanha, em Londres. Foi bacharel em Direito e a seguir doutor pelo Largo São Francisco. Exerceu os cargos de conselheiro de Estado; deputado por Goiás e Mato Grosso; presidente das Províncias de Goiás (1861-1864), Pará (1865-1866), Mato Grosso (1866-1868) e São Paulo (1889), lutou na Guerra do Paraguai e foi diretor do Banco de São Paulo. Seu nome, que pervive ajudando a preservar as escrituras rupestres da ilha do Campeche, designa, de fato, um homem ilustrado do Império, alguém que falava inglês, francês, alemão, italiano e tupi, além de ser um estudioso das ciências, a ponto de ter em sua chácara, às margens do Tietê, o primeiro observatório astronômico de São Paulo. Um emblema do Esclarecimento século XIX, que propôs, entretanto, um lugar peculiar para o índio, na modernização da sociedade brasileira.

Como sabemos, mesmo presente em diversas representações simbólicas do Império, o índio nunca foi abordado como agente social e cultural, vista a concepção tão romântica, quanto paternalista e autoritária, focada exclusivamente em um eu ideal, com que ele era abordado. Couto de Magalhães apostou, então, em condição singular, pela capacidade dos índios participarem, como elementos ativos, no processo de formação da moderna sociedade brasileira, não apenas na vigilância das fronteiras, mas também na produção de riquezas econômicas. Era imprescindível, portanto, integrá-los à sociedade nacional, torná-los operantes, operários e, para tanto, Couto de Magalhães contava com duas ferramentas que estipulava no subtítulo da sua obra, as “colônias militares” e o “intérprete militar”, cuja função se explicita logo na folha de rosto da primeira edição.

Conseguir que o selvagem entenda o português, o que equivale a incorporá-lo à civilização, e o que é possível com um corpo de intérpretes formado das praças do exército e armada que fallem ambas as línguas, e que se dissimularão pelas colônias militares, equivaleria à: 1º Conquistar duas terças partes do nosso terri-

tório. 2º Adquirir mais um milhão de braços aclimados e utilíssimos. 3º Assegurar nossas comunicações para as bacias do Prata e do Amazonas. 4º Evitar no futuro grande effusão de sangue humano e talvez despezas colossaes, como as que estão fazendo outros paízes da América.¹

Inclinado a uma estratégia de catequese pela língua do outro, herdeira da própria política colonial portuguesa, Couto de Magalhães, no intuito de domesticar o índio (ele fala de “amansá-los”), recomenda a criação de um corpo militar de “línguas”, nome dado pelos missionários aos intérpretes ou leigos especialistas em idiomas indígenas, que operariam como os modernos agentes da conversão laica e imperial, uma vez que, apropriando-se das línguas nativas e disseminando-se pelas aldeias, poderiam melhor inserir os seus falantes na nova ordem capitalista. Os estudos linguísticos desempenham assim papel prioritário nesse projeto e, a esse respeito, *O Selvagem* apresenta uma classificação das línguas indígenas, com especial ênfase no tupi. O autor avança a hipótese paleolinguística, classificando as línguas ameríndias em dois grandes blocos, as arianas, aquelas que, a seu ver, teriam raízes sânscritas, como o quíchua; e as não arianas, como a língua tupi. O “Curso da Língua Geral”, com que se abre o livro, foi pensado para servir, didaticamente, de um lado, para a formação dos “intérpretes militares” e, de outro, para auxiliar no processo de contato interét-

¹ MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876. [Folha de rosto]. Marcado pela concepção borgiana da história, mero anúncio inatendido da premissa de *Mil platôs* (no sentido de que existe uma história universal, mas é uma história da contingência), Peter Sloterdijk observa que “la situación total de la filosofía europea moderna [que] guardó un silencio casi por doquier contumaz sobre el acontecimiento capital de su tiempo: la toma del mundo por las potencias mercantiles e imperiales y la desinhibición de los actores en la pura acción de ataque. Puede que sea responsable de esta deficiencia el prejuicio de creer que capitanes y conquistadores pueden generar biografías, pero no teoría alguna. La verdad es que la teoría de los capitanes se encuentra fácilmente cuando se la busca en los lenguajes de escritos no académicos. Desde los diarios de navegación de Colón hasta las observaciones de Melville sobre el capitán Ahab, el archivo euroamericano guarda toda una enciclopedia del saber ofensivo, que espera todavía una edición conveniente. Innecesario decir que desde la perspectiva actual se trata de un archivo infame, dado que tras el término de la historia universal de cuño europeo los signos de ataque se mudaron a la cooperación; por este motivo las nuevas filosofías morales ya no se interesan por los descubrimientos y hazañas que portan el brillo sombrío de la unilateralidad, sino por la reciprocidad, responsabilidad, *fairness*, escasez de acciones concomitantes y conciliación con sensibilidades desarrolladas localmente.” SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*. Para una teoría filosófica de la globalización. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2007, p. 90-91. Constata-se assim que “el aprendizaje de lenguas – y con él, a la vez, la traducción – se revela como la clave de los procesos esferopoiéticos regionales. Da igual que uno se incline por teorías pesimistas u optimistas de la traducción: el bilingüismo o plurilingüismo ejerció, en cualquier caso, una de las funciones-baldaquino más importantes durante la globalización terrestre. En todo ello algo queda como un hecho: que la lengua europea de los señores atrajo hacia sí las lenguas locales más de lo que, al contrario, las lenguas del lugar absorbieron los idiomas de los colonizadores.” *Ibidem*, p. 162.

nico, indispensável no processo de conversão dos índios proposto por Couto de Magalhães. Mas esse seu “Curso de Língua Geral” tinha também uma função reversa. Deveria propiciar aos intercessores material didático para os índios aprenderem a falar português. Como se vê, o pressuposto cultural é o da *mestiçagem*, conceito que Couto de Magalhães elabora a partir dos trabalhos do astrônomo e físico francês Emmanuel Liais (1826-1900), bem como do naturalista Georges Cuvier (1769-1832).

Sabemos que Cuvier, poeta dos fósseis, equiparável a Balzac, segundo Jacques Rancière, reformulou as leis da anatomia comparada, que possibilitaram diversas reconstruções paleontológicas, e delineou, além disso, um método étnico classificatório que, através da anatomia comparada, estabeleceu o fenômeno da *extinção*. Barbosa Rodrigues invoca-o na advertência à sua *Poranduba Amazonense* (1890):

O facto de quase já se não fallar a lingua geral, e de se ter a morte encarregado de chamar a si grande parte d’aquelles velhos, que sabiam esses contos, tem feito com que poucas pessoas no Amazonas os saibam, e penso mesmo que fóra da provincia são completamente desconhecidos.

A *Poranduba Amazonense* ou *kochiyama uara porandub*, vem, pois, registrar esses pequenos *contos do tempo antigo* que se referem á natureza do immenso valle do Amazonas, fructos da observação selvicola, formando uma colecção cuja leitura é innocente e instructiva, mostrando ao mesmo tempo simbolicamente os costumes de alguns animaes da sua fauna.²

Donde provém essa legitimidade da extinção, que nos permite reconhecer tempos exaustos? Relembremos que, já em sua teorização sobre *As palavras e as coisas*, Michel Foucault nos alerta que, no final do século XVIII, Cuvier saqueou os frascos do Museu, para quebrá-los e dissecar toda a grande conserva clássica da visibilidade animal, com o intuito de mostrar, precisamente, o fim da *história*. A operação pressupunha a oposição do caráter *histórico* do visível ao *filosófico* do invisível, que marca o começo do que, substituindo a anatomia à classificação, o organismo à estrutura, a subordinação interna ao caráter visível, ou mesmo, a série ao quadro, permite precipitar, no velho mundo plano e gravado em branco e preto, feito de animais e de plantas estanques, toda essa enor-

² RODRIGUES. João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyama-uara porandub, 1872-1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890, p. I. Ver também AMORIM, Antonio Brandão de. Lendas em Nheêngatú e em Portuguez. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo 100, v. 154, p. 9-475, 1926; STRADELLI, Ermano. Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatú e nheêngatúportuguez, precedidos de um esboço de Grammatica nheênga-umbuê-sáua mirê e seguidos de contos em lingua geral nheêngatú poranduu. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Tomo 104, Volume 158, p. 9-768, 1929.

me massa de tempo, à qual se dará o nome renovado e evolutivo de *história*, ciência piloto do século XIX. Ao dissociar assim o órgão da sua função, Cuvier vê aparecerem “semelhanças”, onde não havia antes nenhum elemento “idêntico”, semelhanças essas que, segundo o filósofo, constituem-se pela passagem à evidente invisibilidade da função.³ E a seguir, Foucault conclui:

A partir de Cuvier, a função, definida sob a forma não-perceptível do efeito a atingir, vai servir de meio termo constante e permitir relacionar um a outro conjuntos desprovidos da menor identidade visível. Aquilo que, para o olhar clássico, não passava de puras e simples diferenças justapostas a identidades, deve agora ser ordenado e pensado a partir de uma homogeneidade funcional que o suporta em segredo. Há *história natural* quando o Mesmo e o Outro pertencem a um único espaço; alguma coisa como a *biologia* torna-se possível quando essa unidade de plano começa a desfazer-se e as diferenças surgem do fundo de uma identidade mais profunda e como que mais séria do que ela. Essa referência à função, essa disjunção entre o plano das identidades e o das diferenças fazem surgir relações novas: as de *coexistência*, de *hierarquia interna*, de *dependência* com respeito ao *plano de organização*.⁴

Em poucas palavras, Foucault entende que, graças às pesquisas de Cuvier, é a vida, no que ela tem de não-perceptível e puramente funcional, que funda a possibilidade exterior de uma classificação. Não há mais, na lógica da ordem, a classe daquilo que pode viver; mas sim, vindo da profundidade da vida, aquilo que há de mais longínquo para o olhar, a possibilidade de classificar. O ser vivo, portanto, que era antes apenas um mero lugar na hierarquia natural, torna-se agora classificável, em virtude de ser justamente um ser vivo. É o início da biopolítica moderna, com seu corolário ético de fazer viver e deixar morrer.

Ora, Couto de Magalhães redigiu *O Selvagem* como catálogo para a exposição da Filadélfia de 1876, a feira do centenário da independência dos Estados Unidos, inaugurada pelo presidente Grant e o Imperador D. Pedro II, como grande cenário de espetacularização da história. A exposição, para retomarmos Didi-Huberman, era uma *mise-en-partage*, uma disposição cenográfica para a partilha do *logos*. Hoje, porém, diríamos, com Jean-Luc Nancy, por exemplo, que do que se trata, a rigor, nessas vitrines, é de uma partilha da *aisthesis*, que não é nem a reunião, nem a divisão, nem a dispersão, mas a recepção do outro enquanto outro singular (para além do pequeno outro particular e sem se dissolver no Outro do dever ser simbólico).⁵

³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 363.

⁴ Ibidem, p. 363-4. Ver também do mesmo autor, *Sécurité, territoire, population* (1977-1978). Paris: Seuil/Gallimard, 2004, p. 79-80.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Minuit, 2012, p. 101-111.

Na exposição, há contiguidade, de um singular a outro, mas nunca continuidade, portanto, os sentimentos que devem ser despertados em relação ao que está aí exposto não são os do altruísmo, nem os da identificação. Tais eram, porém, as respostas dominantes à questão da exposição. Em uma de suas crônicas para a *Ilustração Brasileira* (1 out. 1877), Machado de Assis (que não visitou a Exposição, apesar dos esforços de Salvador de Mendonça) destaca, por exemplo, o caráter democrático do imperador, capaz de falar por igual com autoridades e cientistas ali reunidos: “os chefes de Estado o receberam em seus palácios, os sábios em seus gabinetes de estudos...” Alejandra Uslenghi apontou recentemente os desdobramentos dessa crise das representações, que longe de produzir novos relatos, esvai-se em miríades de imagens.⁶ Mas antes dela, Robert Rydell já enfatizara o aspecto etnocêntrico que subjazia ao discurso desenvolvimentista, centrado no progresso tecnológico, tanto do anfitrião quanto dos demais expositores da feira⁷, algo em consonância com as transformações em curso na paleontologia biológica de Cuvier ou na paleografia linguística de Couto de Magalhães. Entre as tantas imagens selecionadas para representar o Brasil, além das vistas panorâmicas da nova tecnologia usada por Marc Ferrez, com sua lente fotográfica, destacam-se o *Combate Naval do Riachuelo*, *A Primeira Missa no Brasil* e *a Passagem de Humaitá* de Vitor Meirelles, bem como *A Carioca*, *o Exército brasileiro atravessando Passo da Pátria* e *Defesa da ilha da Cabrita*, três telas de Pedro Américo, estas últimas, aspectos de sua obra consagratória, a da batalha do Avaí. A esse respeito, Gonzaga Duque dedica uma página admirável às imagens guerreiras de Pedro Américo, onde valores contrastantes se condensam problemáticamente. É a vida tornando-se classificável como partilha do discurso cívico fundacional.

Na “Batalha de Avaí” os progressos do artista são brilhantemente realizados. É a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade. O soldado em luta é uma fera que conquista, faminta, a posse da preia. Não conhece complacência. Ataca enraivecido porque é atacado sem generosidade, mata para não ser morto, e na refrega, no acanhado terreno em que está, não sofre a cólera para medir os gestos. É a fera golpeada, alucinada, terrível, arrojada, que desconhece inteiramente todas as dificuldades, saltando por sobre todos os obstáculos para tirar vingança. A batalha começa por homens e termina por ursos. Age em primeiro lugar a matemática dos planos, a esmagadora ciência da estratégia. A inteligência humana descobre para a vida e inventa para morte.

Na oficina é Gutemberg, é Volta, é Papin, é Jenner, é Pasteur; na caserna chama-se

⁶ USLENGHI, Alejandra. *Latin America at Fin-de-siècle Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

⁷ RYDELL, Robert W. *All the world's a fair: vision of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago/ London: University of Chicago, 1984.

Comblain, Krupp, Withworth e de Bange. Na oficina é Deus; na caserna é Satanás. Ao princípio o cálculo, a ordem, as linhas de ataque seguindo a passo, a proporção das descargas, abaixando-se com as sinuosidades do terreno, ocultando-se por trás da serenidade das plantas, deitando o joelho em terra para matar mais certo e esquivar-se da morte. Se não fora tudo isto depender de uma disciplina longamente pensada, dir-se-ia que esses homens eram raposas. Cada homem que cai, desperta no camarada da fileira a raiva que vai crescendo rapidamente. Uma bala, que arranca a pala de um boné, faz tremer; o estilhaço de uma bomba, que leva a pele de um braço, faz gritar; e do medo e da dor nasce a alucinação da vingança. Chega a luta brutal, horrorosa, ferida frente a frente, rosto a rosto, em que quanto mais se mata, mais se deseja matar. O cheiro da pólvora, a poeira, o sangue, os gritos, o rincho dos clarins, as imprecações, o vômito dos canhões, o brilho e o retintim das armas, desvairam.

A onda que veio serena, cresce tremenda agora, e subverte tudo. O fumo dos canhões que estouram intermitentes varrendo pelotões e companhias inteiras, escurece a vista. Levanta-se e descarrega-se o braço armado, continuamente, sem descanso, num automatismo que parece incrível. Cerra-se aos camaradas, une-se a companhia, avançando, espingardeando, carregando à baioneta, à couce de arma, quando falta tempo para passar o cartuchame. É um delírio. Sem querer, acidentalmente, transvia-se do batalhão, perde-se num grupo inimigo onde a luta é renhida e indescritível. Põe-se em prática toda a agilidade, toda a força possível. O soldado salta como um tigre ferido, uiva como um lobo, vocífera, avança, recua, acomete, desvia-se; sujo, suado, o olhar atormentado, a boca medonha como a fauce de um carneiro. Quem puder abranger com a vista toda a extensão de um campo de batalha, no momento em que a luta está a terminar, há de sentir uma confusão inexprimível.⁸

Nessa interpretação de mão dupla, das “colônias militares” e do “intérprete militar”, institutos ambos prezados por Couto de Magalhães, o caráter histórico do visível superpõe-se ao aspecto filosófico do invisível, e nessa substituição do orgânico pelo estrutural, ou mesmo na subordinação da série ao quadro, constata-se até que ponto, na ordem global emergente, o mesmo e o outro não passam de simples fragmentos esgarçados de um único espaço político, o Império onipresente. A regra é que exista apenas uma regra: um *regimento* gerador de hierarquias sociais, uma *regularidade* nos protocolos da representação de grupos humanos e uma *regulação* das regras estéticas que disso decorrem.⁹

Ora, a contra-cara dessa imagem tecnocrática e militarista do Império seria flagrada por Sousândrade, através do Guesa, que tinha “a forma inversa e o coração natural do selvagem sem academia”.¹⁰ Mas talvez a recepção crítica mais aguda da observação de Couto de Magalhães seja um pouco posterior: é a que

⁸ DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas : Mercado de Letras, 1995, p. 149-150.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 65.

¹⁰ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Prosa*. Ed. crítica Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luis: SIOGE, 1978, p. 16.

Oswald de Andrade elabora em “Objeto e fim da presente obra”, prefácio inédito (1926) a *Serafim Ponte Grande*, quando nos fornece, a rigor, a autêntica fórmula de partilha da *aisthesis*: “A gente escreve o que *ouve*, nunca o que *houve*”. Com a mesma lógica, quando Macunaíma visita São Paulo e penetra no mundo de prazeres prostibulários, se depara com umas mulheres *fausse-maigres*, disfarçadamente delgadas, mas nelas o (deposto) imperador (do mato virgem) toma o falso (*fausse*) como verdadeiro, isto é, avalia-o como um ser, *como se fossem magras*, embora não o sejam. O equívoco desliza-se então em direção à identidade gentilícia dessas mulheres, uma vez que o herói atordoadado constata não serem elas francesas, como todos as chamam em São Paulo, e nem mesmo polacas, mas “íberas, itálicas, germânicas, turcas, argentinas, peruanas”. O retrato de grupo toma esses sujeitos como espécie indiferenciada, não como singularidades. Nada inocentes, portanto, essas boutades nos confirmam que existe a verdade, mas ela nunca é absoluta, nem verificável *de visu*, estando sempre deslocada e, além do mais, essa verdade nunca é um juízo racional *a priori*, mas um ato *a posteriori*.¹¹ Ele não atua somente como uma performance: ele constrói, com efeito, uma cena, tal como um performativo. Nem verdadeiro, nem falso, o performativo é um ato que interrompe a denotação, criando, porém, um outro vínculo entre a palavra e as coisas.¹² Sua leitura já não trabalha com signos, mas com signaturas.

O ponto mais relevante da intervenção oswaldiana é justamente unir, na escansão interpretativa, e como efeito da partilha da *aisthesis*, a enunciação e o significante. Em 1973, Jacques Lacan, inspirado por uma comédia barroca de Molière, *L'Étourdi*, chamara esse efeito de *étourdit* ou *aturdido*, aquilo que se diz e permanece esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve.¹³ Mas a própria tradução do *aturdido* não esgota a múltipla significação do conceito. *Étourdit* é o aturdido (*étourdi*) com o que foi dito (*dit*) e feito, alguém confundido na torre (*tour*) de Babel. Com efeito, na versão mais popular da *Bíblia* (*Gênesis*, 11, 1-9), temos a gênese dessa confusão dos discursos:

¹¹ BADIOU, Alain. Lacan y Platón: ¿es el matema una idea? In: Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía. *Lacan con los filósofos*. Mexico: Siglo XXI, 1997, p. 125-145.

¹² “L’enunciato performativo non è un segno, ma una segnatura, che segna il *dictum* per sospendere il valore e dislocarlo in una nuova sfera non denotativa, che vale in luogo della prima. È in questo modo che dobbiamo intendere i gesti e i segni del potere di cui qui ci occupiamo. Essi sono signature, che ineriscono ad altri segni o a oggetti per conferire a essi un’eficacia particolare. Non è un caso, pertanto, se la sfera del diritto e quella del performativo siano da sempre strettamente congiunte e che gli atti del sovrano siano quelli in cui il gesto e la parola sono immediatamente efficaci.” AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria*. Per una genealogia teleológica dell’economia e del governo. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 202.

¹³ “Que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que se ouve.” LACAN, Jacques. O aturdido. In: Outros escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 449.

E era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala. E aconteceu que, partindo eles do Oriente, acharam um vale na terra de Sinar; e habitaram ali.

E disseram uns aos outros: Eia, façamos tijolos e queimemo-los bem. foi-lhes o tijolo por pedra, e o betume por cal. E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra.

Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam. E o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua; e isto é o que começam a fazer; e agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer.

Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro.

Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade.

Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra.

O episódio liga-se a outro poema de Oswald, “Vício da fala”:

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados.

Mas a versão bíblica citada não é a única maneira de apresentar o episódio da *confusio linguarum*. Henri Meschonnic coteja diferentes versões bíblicas, todas elas, porém, pautadas pelo significado, “a partir do original, hava / nerda // venavla cham / sefatam”, ou seja, desçamos e confundamos ali a sua língua. Temos, assim, em francês, “allons / descendons // et là embabelons / leur langue” [vamos / desçamos // e lá embabelemos / sua língua], ou, em Chouraqui: “Offrons, descendons et mêlons là leur lèvre” [Ofereçamos, desçamos e misturemos lá seus lábios]; na *Bíblia de Jerusalem*: “Allons, descendons! Et là, confondons leur langage” [Vamos, desçamos! E lá, confundamos suas linguagens]; na *Bíblia Bayard*: “Ah descendons tout brouiller dans leur bouche” [Ah desçamos para tudo misturar nas suas bocas]; na *Santa Biblia*: “Agora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua” [Agora, então, desçamos, e confundamos ali sua língua]; e na *Bíblia del Peregrino*: “Vamos a bajar y a confundir su lengua” [Vamos descer e confundir sua língua]. Em outras palavras, a tradução pelo significado torna inaudível o significante. O *inaudito* (não ouvido, mas também desabusado) seria resgatar o significante Babel que, na sua semântica serial, é a força. Como bom spinozista, Meschonnic conclui que “traduzir-escrever é

traduzir a força”, ou seja, a força não se opõe ao sentido, como a forma se opõe ao conteúdo, no signo. A força é o que leva e traz o sentido.¹⁴ Mas fugir do sentido é também fugir da história enquanto positividade e lembremos que, quando Spinoza se refere à possibilidade de um conhecimento colocado sob a perspectiva do eterno (*sub aeternitatis specie*), isso supõe o conhecimento de Deus, mas admite também que essa eternidade esteja tanto em Deus (*in Deo esse*), quanto que seja por ele mesmo concebida. A lógica da Ética de Spinoza não o diz mas exhibe-o, em suma, quando aponta que a linguagem transmite-se para além do significado: *in Deo esse, ideatum, in Deo sum*. Meschonnic destaca, justamente, a relevância da paronomásia (*in Deo...ideatum*) no ritmo do pensamento spinozista¹⁵, de tal sorte que uma tradução pelo significante aproximar-se-ia, então, das operações de Sousândrade no *Guesa errante*.

Com efeito, todos conhecemos o departamento colombiano de Cundinamarca, que Humboldt, contrariamente a Buffon, reconhecia como terra muito apta para o pensamento, reforçando o vigor e a força de seus habitantes. O nome do local provém do termo chibcha *kuntur marka* (= ninho do condor). É claro que os colonizadores ibéricos ouviam nele *comarca* ou mesmo *marca*, a fronteira que gerava um título nobiliárquico, o de marquês. Porém, na estrofe 74 do décimo canto do *Guesa*, “O Inferno de Wall Street”, quando Colombo perde a disputa para Vespúcio, “pelas formas”, porque o continente não se chamaria, finalmente, *Colombia* senão *América*, nos defrontamos com uma das fronteiras infernais da poesia (a do divino marquês, Sade, a de William Blake). E lemos:

Em Cundin-Amarca, El Dorado,
O Zac em pó de ouro a brilhar...
Amarca é América.

A equação Amarca = América sustenta-se na escuta do nome dito pelos norte-americanos com e aberta, quase a. Dizem então os dois versos seguintes:

Am-éri-ca:
Bom piloto assim sonda o mar.

O bom piloto, como o bom leitor, sonda, pesquisa, o magma babélico e descobre tanto a heterocronia, *am* (de *I am*, agora), *eri* (de *erit*, futuro de *sum*, *esse*) e cá (que não lá). Eu é um outro. Detecta, assim, de resto, a despessoa-

¹⁴ MESCHONNIC, Henri. Traduire: écrire ou désécrire. *Atelier de Traduction: Pour une Poétique du Texte Traduit*, ano 12, n. 3, terceiro trimestre 2007.

¹⁵ Idem, *Spinoza poème de la pensée*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.

lização, como passagem do eu (*am*) ao ele (*erit*). O que se perde pelo sentido (Colômbia), ganha-se pelo significante (América, El Dorado, ouro a brilhar), numa descida aos infernos da poesia¹⁶. Essa ideia nos permite concluir que o efeito aturdido transforma irreversivelmente o texto ilegível para um filólogo aristotélico-hegeliano. Em compensação, ele coloca, no entanto, a homonímia não apenas como o que se diz, mas também como o que se escreve e, nesse sentido, a leitura tomaria todo nome como um homônimo motivado. Não se trata, portanto, de um sistema, cuja estabilidade repousaria na equivocidade do um, nos princípios de identidade e não-contradição, mas de um *paradigma*, que nos ensina como ler para além da evolução histórica tão apreciada pela filologia clássica.¹⁷

¹⁶ José Bergamín alude ao caráter ambivalente dessas ficções de estirpe sadeana. “O emaranhamento de sua selva nos parece já como algo monstruoso por si só. E ao mesmo tempo que excessivamente monstruoso, excessivamente racional. Se não me equivoco muito, acho, sem dúvida paradoxalmente, como convém, repito, ao caso Sade, que o discursivo dialoga, com suas intercaladas descrições, em Sade, como um arabesco imaginativo realmente mileu-manoitesco; como nos contos árabes há acumulação recarregada de repetições: ideias, imagens, que se sucedem com monótona insistência em um âmbito de aparências decorativas, de tramoias teatrais, com as que a visão poética se entorpece pelos seus próprios termos de figuração vista, mas com uma realidade quase grotesca. Precisamos nos lembrar da terrível prescrição que se faz no regulamento daquela partida de prazer, tão horrorosamente torturadora de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* – nos quais se proíbe, sob severíssimas penas, um só sorriso ou chacota –, para não sorrirmos nem zombarmos de tão espantosas cenas, projetadas com essa imaginação de cabaré, verdadeiramente profética dos que em Paris ou Berlim ou Nova York amanheceriam com nosso século. Naquelas cenas do castelo do monstro Minski nos parece assistir a um cabaré parisiense ou nova-iorquino convencional, com todo o aparato de suas maquinarias infernais, compostas de corpos nus e aos que apenas falta, para se converterem na visão de Sade, a verificação sangrenta do crime. É difícil dizer onde termina a construção racionalista destas aparências e tramoias cênicas das descrições figurativas, e começa, pelo diálogo ou pelo discurso, a verdadeira visão poética”. BERGAMÍN, José. *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Taurus, 1959, p. 159-160. (Tradução minha).

¹⁷ “Credo che a questo punto sia chiaro che cosa significhi, nel mio caso come in quello di Foucault, lavorare attraverso paradigmi. L'*homo sacer* e il campo di concentramento, il *Muselman* e lo stato di eccezione – come, più di recente, l'*oikonomia* trinitaria o le acclamazioni – non sono ipotesi attraverso le quali intendessi spiegare la modernità, riconducendola a qualcosa come una causa o un'origine storica. Al contrario, come la loro stessa molteplicità avrebbe potuto lasciar intendere, si trattava ogni volta di paradigmi, il cui scopo era di rendere intellegibile una serie di fenomeni, la cui parentela era sfuggita o poteva sfuggire allo sguardo dello storico. Certo le mie ricerche, come quelle di Foucault, hanno carattere archeologico e i fenomeni con cui esse hanno a che fare si svolgono nel tempo e implicano quindi un'attenzione ai documenti e alla diacronia che non può non seguire le leggi della filologia storica; ma l'*arché* che esse raggiungono – e questo vale, forse, per ogni ricerca storica – non è un'origine presupposta nel tempo, ma, situandosi all'incrocio di diacronia e sincronia, rende intellegibile non meno il presente del ricercatore che il passato del suo oggetto. L'archeologia è, in questo senso, sempre una paradigmologia e la capacità di riconoscere e articolare paradigmi definisce il rango del ricercatore non meno della sua abilità nell'esaminare i documenti di un archivio. Dal paradigma dipende, infatti, in ultima analisi, la possibilità di produrre all'interno dell'archivio cronologico, in sé inerte, quei *plans de clivage* (come li chiamano gli epistemologi francesi) che soli permettono di renderlo leggibile.” AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2008, p. 33-34.

Há uma série de consequências teóricas, ao identificarmos o efeito *étourdit* com o paradigma, que podemos sintetizar apoiados na reflexão de Agamben em seis tópicos:

- 1) O paradigma é uma forma de conhecimento nem indutiva, nem dedutiva, mas analógica, que se move da singularidade à singularidade;
- 2) Neutralizando a dicotomia entre o geral e o particular, substitui a lógica dicotômica por um modelo analógico bipolar;
- 3) O caso paradigmático torna-se tal suspendendo e, ao mesmo tempo, expondo seu pertencimento ao conjunto, de modo que já não é possível separar nele exemplaridade e singularidade;
- 4) O conjunto paradigmático não está jamais pressuposto aos paradigmas, mas permanece imanente a eles;
- 5) Não há, no paradigma, uma origem ou uma *arché*: todo fenômeno é a origem, toda imagem é arcaica, e enfim,
- 6) A historicidade do paradigma não está na diacronia nem na sincronia, mas no cruzamento entre elas.¹⁸

Mas tudo isto tem ainda uma consequência inegavelmente política já que, se a lei da linguagem não tem fundamento universal, o paradigma social apenas pode ser então uma *stasis* disseminada¹⁹, de tal sorte que a militarização sonhada por Couto de Magalhães, como um limite derradeiro de pacificação ou *amansamento* nacional, torna-se um limiar penúltimo que dissemina a própria violência simbólica de alto a baixo da escala social. Se o civismo é apenas um retrato de grupo, o militarismo é um retrato de tropa.

Porém, epistemologicamente, a questão ainda ganha mais um desdobramento, qual seja, a substituição de equivalências. Ali onde a tradição, de Aristóteles a Hegel, pensava a ontologia como regulação da linguagem, Oswald de Andrade inova ao situar a escuta (e nós, a leitura) como atordoamento. Aristóteles rechaça a contradição; Lacan negará a existência da relação sexual, ou seja, de um gozo normativo igual-para-todos. A lógica privilegia a univocidade, na qual o sentido equivale à essência; a psicanálise lacaniana, porém, trabalha com a homonímia e o equívoco, que mostram a ausência de sentido ou au-sentido. Outro tanto faz a desconstrução que, na opinião de Derrida, consistia em ler em “plus d’une langue”²⁰, ou mesmo em “plus d’une voix”.²¹ A homo-hegemonia da língua materna não passa pois de um fantasma, um, aliás, dentre tantos outros.²²

¹⁸ Ibidem, p. 32-33.

¹⁹ Idem, *Stasis*. La guerra civile come paradigma politico. In: *Homo sacer*, II, 2. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

²⁰ DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988, p. 38.

²¹ Idem, *Le cahier de L’Herne*. Paris: L’Herne, 2004, p. 30.

²² “Un autre peut toujours mentir, il peut se déguiser en fantôme, un autre fantôme peut aussi se faire passer pour celui-ci. C’est toujours possible. Plus tard nous parlerons de la *société* ou du *commerce* des spectres entre eux, car il y en a toujours *plus d’un*”. IDEM, *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993, p. 28.

Ora, a partir desse ponto, Barbara Cassin conclui que Lacan é um sofista, mas um sofista muito peculiar, que afirma não haver universal sem uma exceção que o funde, já que a exceção faz o universal. Usar a linguagem é dizer algo, mas apenas na medida em que existe pelo menos um homem para o qual isso nada significa, algo que fere frontalmente a ideia de Couto de Magalhães de uma harmonia construída na base de colônias militares de hegemonia nacional. O sentido só pode ser equívoco, e isto se chama *au-sentido*, fuga fora da norma aristotélica do sentido.²³ Barbosa Rodrigues era consciente disso quando admite que um falante do guarani não entende o tupi, mesmo sendo a mesma língua, isto é, os dois tempos da *mesma* língua não dialogam entre si. Aliás, o general Mitre, leitor da *Poraduba amazonense*, tira proveitosa lição desse fato para a construção de *La Nación*.

Poranduba, não é mais do que a contracção da preposição *poro*, fazendo as funções do superlativo, *andu*, notícias, *aub*, phantastico, illusorio, significando historias phantasticas, fabulas, abusões, etc.; como *porandiba* são historias tristes, más; de *aiba*, mal, máo, entretanto que fazem derivar de *pora*, habitante, *nheeng*, falla, e *dyba* muito, com o significado de *novidades*. É verdade que *poranduba* póde tambem ter esta significação, porém, então, a etymologia é outra, vem da mesma preposição *poro* e do verbo *endub*, escutar, sentir, donde o verbo *porandu*, perguntar, questionar, interrogar. No mesmo caso está *moranduba* que se deriva de *moro* por *poro*, *andu* e *aub* terá a mesma significação, podendo porém ser tambem novidades derivando-se de *mbaé* ou *maá* e *andub*, entrando o *r* por euphonia. No Amazonas há a *maranduba*, isto é, as historias que os chefes, os paes, contam á tribu e aos filhos, perpetuando os feitos de seus avós, porém então a interpretação é outra: vem de *marã*, desordem, barulho, guerra, e *andub*, notícias, historias de guerras e factos verdadeiros e não phantasticos ou mythologicos, como as que refere a *poranduba*.²⁴

Poranduba é histórias fantásticas. *Porandiba*, histórias tristes. Mas também notícias. E ainda por cima, como fusão de *poro* e *endub*, *poranduba* é escutar, sentir muito, profundamente. Repare-se que a homonímia só se consegue perceber pelo recurso a uma segunda língua, o português. Só a nossa escuta detecta que a melancolia de uma história triste é também extraordinária porque nos permite sentir mais, sentir além do normal. E veja-se que, quando digo *sentido* em português, estou dizendo também *meaning*, significado, e também digo *feeling*, sensação e, mais ainda, *direção*. Ou seja, que *poranduba* seria outro nome da história (da modernidade), onde por trás de qualquer façanha há sempre um

²³ BADIOU, Alain; CASSIN, Barbara *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre "L'Étourdit" de Lacan. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.*

²⁴ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub*, op. cit., p. II.

desastre à espreita. *Poranduba*, em suma, mereceria figurar em um dicionário dos intraduzíveis, que tome cada língua como uma lalíngua, e assim teremos encontrado a maneira em que o “real”, a saber, o fato de que não há relação sexual, depositou-se. O ser é um efeito de discurso entre outros, e a ontologia é uma vergonha [*honte*, dali *hontologie*], a não ser que tomemos a ontologia como *hantologia*, um saber dos espectros, ou, em outras palavras, daquilo que se diz e permanece esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve, o que, em última análise, retrai-nos à questão da *aisthesis*, palavra digna de figurar, de fato, com destaque em um dicionário dos intraduzíveis.

A *aisthesis* é um derivado de *aisthanomai* [*αἰσθάνομαι*], e, como tal, configura um conceito altamente equívoco. Depende de suas relações. O verbo *aisthanomai* provém de *áiw*, e este do sânscrito *avih* [*आवसि*], como o latim *audio*, ou seja, significa ouvir, escutar e, menos frequentemente, obedecer. Usado com genitivo aponta a fatos sensoriais (exceto a visão) e se poderia traduzir como perceber. Com objeto em acusativo, significa compreender. E com genitivo de origem, quer dizer tomar conhecimento por meio de alguém, vir a saber, através de uma língua, por exemplo. A tradução mais comum do verbo *aisthanomai*, ou seja, *sentir*, tem, por outro lado, inicialmente, o significado de perceber pelo odor, ou inclusive exalá-lo, o qual mostra que, na *aisthesis*, há fusão de sujeito e objeto, algo que se comprova além disso no deslocamento de *aisthesis* a *nous*, quando traduzimos o conceito como *sensus*. O termo grego *nous* (inteligência, espírito, mente, sagacidade, sabedoria, alma, intenção, desejo) nos conduz ao paradigma da visão, já que o verbo latino *intueri* (ver) recupera a matriz visual de teoria, o *species*.²⁵ *Aisthesis*, no entanto, mostra uma sensibilidade de *down-cast eyes*, para retomar o conceito de Martin Jay, do qual concluímos que, substituir a *mimesis* pela *aisthesis* nos abre um campo muito complexo de relações.

Escrever o que se ouve ou o fato de não existir relação sexual são premissas de que não é necessário recebermos o sentido em atitude de *hontólogo*. Tudo o que está escrito parte do fato de que sempre será impossível escrever como tal a relação sexual e a isso se deve que exista um certo efeito do discurso que se chama *escritura*. Nesse sentido, o que caracteriza o significante é apenas o fato de ser o que todos os outros não são e, por tanto, manifesta a presença da diferença como tal, e nada além. Portanto, Oswald coloca a escritura em um campo comum à poesia e à filosofia: o da *ausência do sentido*, que se dirige sempre, diz-nos Werner Hamacher (tese 78), a seu não [*Nicht*] e a seu depois [*Nach*].

²⁵ Cf. CASSIN, Barbara (Ed.). *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Le Seuil/Le Robert, 2004.

Nessa linha de análise (tese 14), a poesia é sempre *prima philologia*.²⁶

“Toda língua são rastros de um velho mistério”²⁷, alega Guimarães Rosa, em um texto de 1954, em que relembra excursão à região dos Terena que, “urbanizados, vestidos como nós, calçando meias e sapatos, saem de uma tribo secularmente ganha para o civil. Na Guerra do Paraguai, aliás, serviram, se afirmaram”, exatamente nos termos que nos adiantara Couto de Magalhães. Mas Guimarães Rosa neles descobre, contudo, um tempo que fugia da sucessão:

A surpresa que me deram foi ao escutá-los coloquiar entre si, em seu rápido, ríspido idioma. Uma língua não propriamente gutural, não guarani, não nasal, não cantada; mas firme, contida, oclusiva, sem molezas – língua para gente enérgica e terra fria. Entrava-me e saía-me pelos ouvidos aquela individuada extensão de som, fio crespo, em articulação soprada; e espantava-me sua gama de fricativas palatais e velares, e as vogais surdas. Respeitei-a, pronto respeitei seus falantes, como se representassem uma cultura velhíssima.²⁸

Guimarães Rosa empreende, a seguir, uma pesquisa comparativa sobre as cores em língua terena e logo constata o erro de sua paleontologia vocabular comparativa, porque aquilo que julgava ser, “isto é, era não era”, frase anfibiológica porque tanto sugere a ambiguidade paradigmática, ser/não ser, quanto o fato de uma não-identificação com o tempo (a era). Rosa, por achar que os Terena “representassem uma cultura velhíssima”, sem sê-lo, a rigor, torna a tropeçar com a pedra do Guesa, a América. Fracassando na busca do *etymon* equívoco, o escritor busca então nova equivalência racional. “Porém não achei. Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero, nada, zero.”²⁹ Antes disso porém, em 1936, entre “Elegia” e “Desterro”, no seu volume *Magma*, Rosa coloca uma série de poemas dedicados às cores, “Vermelho”, “Alaranjado”, “Amarelo”, “Verde”, “Azul”, “Anil”, “Roxo”. O vermelho, por exemplo, é o de uma pomba, porém, mais parece uma virgem. É quente, mas já está fria, “e colorada, como uma grande flor”³⁰, tema que retroage a vários textos de Mário de Andrade: sua coluna “Flor Nacional”, pautada pelo que *houve*, ou uma página de *O Turista aprendiz*, ensaiando claramente o que se *ouve* graças à escuta selvagem, que prepara a sensibilidade oximorônica

²⁶ HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Trad. Laura Darugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011, p. 12.

²⁷ ROSA, João Guimarães. Uns índios (sua fala). In: *Ave Palavra. Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. II, 1994, p. 996.

²⁸ Ibidem, p. 996.

²⁹ Ibidem, p. 997.

³⁰ Idem, *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 52-59.

de Guimarães Rosa. A constatação de que ambos os polos se tocam, longe de estimular a decepção, torna-se princípio construtivo não só de *Grande sertão veredas* (1956), mas de outro relato, “Meu tio, o iauaretê” (1961), onde, segundo Haroldo de Campos, não é a história que cede a prerrogativa à palavra, mas é a fala que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, desenvolvendo a própria história³¹, assim retomando a lição aturdida de Oswald de Andrade, o que se *ouve* em detrimento do que *houve*. Mais perto de nós, Verônica Stigger, com *Delírio de Damasco*³², retoma essa mesma tradição.

2. LOGOS, PATHOS, SABER

Razón es pasión y pasión es conocimiento.³³

Quando Deleuze resgata Aion para opô-lo a Chronos, pensa que só o passado e o futuro insistem no tempo. Em lugar de um presente, que amassa, indiferentemente, o passado com o futuro, sendo que esses tempos, por sua vez, dividem, a cada instante, o próprio presente e o subdividem mesmo ao infinito, em ambos os sentidos e ao mesmo tempo, Deleuze nos propõe um instante sem espessura e sem extensão, que subdivide cada instante presente, em passado e futuro, entendendo-os, porém, como diferença e repetição. Por isso valeria a pena resgatar um certo instante *infans* de José Bergamín, cena primária que, em vez de nos apresentar um presente vasto e espesso, que evoca e coloca, uns em relação aos outros, o futuro e o passado, ele reúne, na verdade, todas as forças heterogêneas que hão de detonar o disparate como potente dispositivo de leitura das culturas ibéricas. Relembremos a passagem quase oneirológica³⁴ de Bergamín:

En el cuarto de plancha, además oía cantar a las criadas historias reales o cuentos fantásticos de los pueblos de donde venían. Estas cosas, como su diálogo, creo que fueron educando mi oído —dada la profunda atención de mi silencio infantil— en una riqueza de lenguaje español, a la que debo más, tal vez, que a mis devoradoras lecturas posteriores de adolescente, la formación imaginativa de mi propio vocabulario parabolero. Un cierto gusto, diré que barroco, por las palabras y por

³¹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 59. Ver também FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

³² STIGGER, Verônica. *Delírio de Damasco*. Florianópolis, Cultura e barbárie, 2012.

³³ BERGAMÍN, José. *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*. Madrid: Cátedra. 1981, p. 89.

³⁴ Fabián Ludueña vale-se da separação bergaminiana entre *fantasma* e *espectro* para fundamentar seus *Principios de espectrologia. La comunidad de los espectros II*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, p. 119.

sus infinitas posibilidades de expresión imaginativa, por su enorme poder de evocación fantástica, creo que lo debo al contacto vivo de aquel lenguaje popular que escuchaba de niño, oyendo la charla notable, como fuente viva de figuraciones y sentidos poéticos, de las mujeres de los pueblos, que venían a servir a Madrid, desde todos los rincones de España: gallegas, asturianas, vascas, levantinas, castellanas, andaluzas... Así se enriquecía nuestra tradición malagueña propia -digo la de mi casa andaluza- con todas aquellas aportaciones vivas de lenguaje y creación imaginativa de todas las vertientes populares de España.³⁵

No calor úmido do sótão, onde se passa a roupa, José Bergamín educa, de fato, um ouvido aturdido. Por meio dele, captará algo já abordado por Ramón Gómez de la Serna, só que, em sua reflexão, o *disparate*, como princípio construtivo de uma sociedade multicultural como a espanhola, adquire uma potência imaginativa redobrada. O ensaio “El disparate en la literatura española”, que é, de certo modo, “latino-americano”, já que foi inicialmente publicado em *La Nación* de Buenos Aires, no inverno de 1936³⁶, é uma peça chave a esse respeito. Sua data não é sem relevância. O ensaio de Bergamín (ele próprio, um inclassificável) é contemporâneo das leituras nietzschianas de Borges, que o conduzem à quarta dimensão, bem como simultâneo da reivindicação do eterno em Murilo Mendes, a ambivalência paradigmática nos poemas de *Magma* ou a ênfase que Lacan concede ao espelho em sua teoria do inconsciente. Nessa linha de análise, é bom lembrar que, mais adiante, Gilles Deleuze, em *Mil platôs*, chega a opor dois grandes modelos científicos, o *Cômpar* e o *Díspar*.

O *cômpar* é o modelo legal ou legalista adotado pela ciência regia. A busca de leis consiste em pôr constantes em evidência, mesmo que essas constantes sejam apenas relações entre variáveis (equações). O esquema hilemórfico está baseado numa forma invariável das variáveis, numa matéria variável do invariante. Porém o *díspar*, como elemento da ciência nômade, remete mais ao par material-forças do que ao da matéria-forma. Já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua. Se há ainda equações, são adequações, inequações, equações diferenciais irredutíveis à forma algébrica, e inseparáveis por sua vez de uma intuição sensível da variação. Captam ou determinam singularidades da matéria em vez de constituir uma forma geral.³⁷

³⁵ BERGAMÍN, José. Ahora que me acuerdo. *Entregas de la Licorne*, n. 1- 2, Montevideo, p. 64, 1947. (Fragmentos del Capítulo 1 del Libro *Recuerdos de esqueleto*).

³⁶ Idem, *El disparate en la literatura española*. Ed. Nigel Dennis. Sevilla: Renacimiento, 2005. A primeira parte, “El disparate considerado como una forma poética del pensamiento”, saiu em *La Nación* a 28 jun. 1936; as restantes foram publicadas em 19 de julho, 9 e 30 de agosto.

³⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana L. de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 36.

Ora, assim sendo, Deleuze constata que cada vez que um novo campo de saber se abriu à ciência, ele posicionou-se inicialmente como irreduzível ao da atração e ao modelo das forças gravitacionais, na medida em que “le *pathos* est le fait le plus élémentaire d’où résulte un devenir”.³⁸ Em outras palavras,

Ele afirmava um “a-mais” ou um suplemento, e ele mesmo instalava-se nesse suplemento, nesse desvio. (...) O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, tátil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano.³⁹

Confirma-se assim a percepção de Rosa perante os Terena: o espaço estriado, cômpar, do escritor mal se adapta ao espaço liso dos índios e, nesse sentido, a fala *dispars* nomeando as cores surge como autêntico disparate. Da mesma forma, Bergamín desenvolve sua argumentação a partir da hipótese de que

No se hizo la razón para el disparate, es verdad; pero sí se hizo y se hace el disparate para la razón: para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento; a las explosiones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento (...) Por eso lo primero no es la escopeta; lo primero es la bala. Lo primero es el disparate.⁴⁰

A palavra *bala* provém de *βάλλω*, jogar, e deste verbo temos *symbolon*, de *sym-ballo* [*συμ-βάλλω*], onde a ênfase recai nem tanto no verbo mas no *sym* ou *com*. O *sym-bolon* é um sinal de reconhecimento, uma tésseira partida ao meio que testemunha antigas alianças. Eurípides menciona-o em *Medeia* (613) e no *Ion* (1386). A relação entre a parte e o todo, o particular e o universal, em um *symbolon*, é o signo visível de uma convenção entre parceiros, a fundamentação de um contrato social. Se o que se joga é anterior aos instrumentos, à exatidão, ao *logos* e à *ratio*, isto confirma que a autêntica *arché* é sempre *dispars*. Nesse sentido, o disparate seria o nome que damos à vida, em sua correlação com os poderes, ao ingressar numa zona de indiferenciação em que a lei se aplica na

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962, p. 70-72.

³⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*, op. cit., p. 38.

⁴⁰ BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura española*, op. cit., p. 23.

forma de uma exclusão e tanto a língua [enquanto *langue*], diferente de seu uso, quanto a fala [*parole*], à revelia da norma, ganham sentido independentemente de sua denotação e podem ser aplicadas a diversos casos singulares, na medida em que com eles se mantém uma relação de pura potência.

Por eso, la primera impresión que nos causa un disparate es la de que *nos choca*. El disparate es explosivo: choca con nosotros, y al chocarnos, detona. El disparate es chocante, detonante para el pensamiento (...) El disparate es pensamiento: es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente.⁴¹

O disparate divino, para Bergamín, foi o Verbo encarnar no homem e ele nascer, como um raio de sol através do cristal, das entranhas de uma donzela. Puro disparate. É ele que alimenta “el disparadero o disparatario verbal, espiritual, de todas nuestras cosas españolas”.⁴² Por isso, ao traçar uma genealogia do disparate espanhol, remontando-se à literatura barroca, onde não só o corpo sobrevivente como, mais ainda, o corpo excluído encontram-se separados em mútua pressuposição, o mundo antigo encontra-se pela primeira vez perante uma vida insacrificável que, retirada, em dupla exclusão, do contexto real das formas de vida profanas e religiosas, define-se a si própria por ter entrado em íntima simbiose com a morte, sem, por isso, se situar no reino dos fantasmas. É a emergência, no Ocidente, de uma vida nua, que possui um aspecto eminentemente político.

La razón del disparate en Cervantes, Santa Teresa, Lope, es la de la vida, la razón de la vida contra la muerte: contra la pasión de la muerte. El disparate de la razón en Quevedo, Gracián, Calderón, es el disparate de la muerte, el de la razón de la muerte —el mayor disparate— contra la vida, contra la pasión de la vida. La vida, la razón de la vida, se dispara y disparata, en los primeros contra la pasión de la muerte; la muerte, la razón de la muerte, se dispara y disparata, en los segundos, contra la pasión de la vida. Por eso nos aparecen siempre, aquéllos, como amantes, enamorados de la vida, de toda vida; y estos otros, nos parecen, en cambio, como amantes o enamorados de la muerte.⁴³

O disparate entronca-se assim, com a sobrevida e, em última análise, com a própria literatura porque, para retomarmos as palavras de Derrida, só a literatura consegue “laisser une trace qui se passe, qui est même destinée à se passer du présent de son inscription originaire, de son *auteur* comme on dirait de façon

⁴¹ Ibidem, p. 27.

⁴² Ibidem, p. 33.

⁴³ Ibidem, p. 64-65.

insuffisante. Cela donne mieux que jamais à penser le présent et l'origine, la mort, la vie ou la survie."⁴⁴ Em palavras de Bergamín:

Lo profundo, en nosotros, es el disparate. Cuando ahondamos en nosotros mismos, encontramos siempre ese disparate frustrado de nuestro ser: el que debió haber sido nuestra vida o lo que debió haber sido nuestra vida y, por una razón o por otra –por razones tontas, por tontería o tonterías- hemos ido enterrando, invisiblemente, en nosotros, para siempre. Sentimos, entonces, en la vida, más que el remordimiento de los errores, de los pecados que cometimos, algo así como el remordimiento de los disparates que no hemos hecho. Toda la vida se nos llena de esta nostalgia. Y nuestra conducta nos parece el despojo de un disparate muerto. Toda la conducta de la vida se nos figura, entonces, ese resto mortal, esa huella disparatada de nuestro paso, como la de la camisa de una serpiente.⁴⁵

A serpente nietzschiana, a serpe de Góngora, em Lezama Lima, que vira cobra no neobarroco de Sarduy, a serpe disparatada de Bergamín, o símbolo do gozo ou *hêdonê symbolon* [ἡδονή σύμβολον] remetem-nos diretamente ao disparate como manifestação do inconsciente, ideia que uma copla do próprio Bergamín esclarece:

-Ése que tú te crees que eres tú mismo,
Ése que tú te crees que llevas dentro,
No eres tú, ni es tu vida, ni es tu alma,
Ni siquiera es la sombra de tu cuerpo.

-¿Pues quién es ese yo que yo no soy?
¿En qué puede serme sin yo serlo?
-Pregúntaselo al otro, al que dejaste
Por la senda perdida de tu sueño.⁴⁶

É o que Guimarães Rosa chamaria de “Distância sentimental”: “Mesmo ao sonhar contigo / só consigo que me ames noutro sonho / dentro do meu sonho primitivo.”⁴⁷ A distância balança entre o que eu consigo (o que houve) e o contigo (o que o pacto ouve). Da mesma forma, Bergamín resgata a crítica nietzschiana do platonismo, no sentido de que, ao abolirmos a verdade transcendente, elimina-se também o reino das aparências e é nesse sentido, como argumenta Giorgio Agamben, que devemos entender o enaltecimento da *fixação*,

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *Une folie doit veiller sur la pensée*. In: *Points de suspension*. Ed. E. Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 356.

⁴⁵ BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura española*, op. cit., p. 96-97.

⁴⁶ Idem, *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Ed. Nigel Dennis. Sevilla: Renacimiento, 2004, p. 32.

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Magma*, op. cit., p. 72.

para dizê-lo com Lacan, como aquele ponto (*punto de la nada*, acrescentaria Bergamín) em que o significante, desligado do sentido, precisa se ancorar no Real para encontrar um limite na articulação entre significante e denotação. Agamben detecta, assim, no par *hábito / habitus*, o ponto que força o sujeito a uma outra escuta, uma escuta *aturdida*.

Portando alle estreme conseguenze quel che Wilde scriveva a proposito del teatro shakespeariano in *The Truth of Masks*, Bergamín non solo afferma esplicitamente che “è l’abito che fa il monaco”, ma parla addirittura di una “generazione drammatica dell’uomo attraverso il costume” e interpreta tutto il teatro barocco spagnolo come “speculazione (nel senso etimologico di rispecchiamento) del tempo e del costume”. Con il caratteristico talento Bergamíniano nel far giocare tutto il registro semantico di ogni parola, abito è qui anche l’*habitus* husserliano, la costanza e la permanenza dell’io nella sua sfera propria: e, in questa prospettiva, il rapporto speculativo che Bergamín istituisce fra temporalità e costume fonda il fatto teatrale in modo ben più essenziale di quanto possa sembrare a prima vista e dà un significato non semplicemente metaforico tanto alla sua definizione dell’attività teatrale come *arte de vestir al muñeco* che a una delle paradossali raccomandazioni metodologiche su cui egli torna più di frequente: “Fa’che il tuo pensiero sia profondamente superficiale”.⁴⁸

A ideia nos é conhecida. É a que Flávio de Carvalho, um disparatado, desenvolve em *Dialética da Moda* (1956). Mas sem abandonarmos nem Bergamín nem Agamben, digamos que quando ambos se encontram (e separam) em San Sebastián (Donosti), no natal de 1982, o poeta lhe entrega ao filósofo, entre outras coisas, este manuscrito, uma sorte de testemunho:

El lenguaje que hablamos no es sonora
música del silencio;
es como un torbellino de palabras
que arrastra un fuerte viento.

Un mundanal ruido pesaroso
que sube del infierno
y con sus muchos humos enmascara
las luces de su fuego.

A linguagem aparece aqui como uma voz estranha e sem corpo, que, empurrada por um turbilhão de vento, supera-nos infinitamente em direção ao passado e ao futuro, perdendo-se na escuridão e no silêncio. Isto é, se se retira o eu como *ponto do nada*, a linguagem se converte ela própria em um nada e um

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. José Bergamín (1972). In: BERGAMÍN, José. *Decadencia dell’analfabetismo*. Trad. L. D’Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000, p. 16-18.

vazio, um “falatório fabuloso” em fuga ao longo das não-evasões do tempo. E o autor é verdadeiramente, como nas palavras de Foucault, “a inexistência em cujo vazio segue sem trégua o derramar indefinido da linguagem”. Mas é graças à instância do eu poético, neste ponto do nada, que a voz da linguagem pode encontrar um corpo e uma carne, como seu inútil falatório, antes de submergir-se para sempre no silêncio, e ensinar-nos por um instante o selo singular e o timbre incomparável” do nome do Autor.⁴⁹

A linguagem, nos diz Agamben, não é nem uma invenção humana, nem um dom divino (Gonçalves de Magalhães, Couto de Magalhães), mas ela é um entre-lugar situado em uma zona de indiferença entre natura e cultura, o que explica as constantes cisões entre língua e fala, semiótico e semântico, sincronia e diacronia. *L'étourdit* não é apenas o que fala atabalhoadamente, mas aquele que escuta e tem uma teoria, alguém cujo saber acerca da língua precede qualquer outro conhecimento. Mas estas questões vinculam-se também à convicção agambeniana de que, em decorrência desse vazio da linguagem, a própria arte atravessa também uma crise, contemporaneamente, porque a noção de obra (o que *houve*, o que se fez) acabou por retirá-la do âmbito da produção artística, onde a performance e a atividade criativa do artista tomam cada vez mais o lugar da *obra de arte*. Se os artistas contemporâneos são *artistas sem obra*⁵⁰, que exibem documentos de uma obra ausente, isso se tornou possível porque o próprio conceito de obra (da obra de arte) permaneceu relativamente impensado.

El indio que despreciaba a los americanos porque no eran capaces de estar diez minutos seguidos sin hacer nada, tenia muchísima razón. Para hacer algo, lo primero es no hacer nada. Dios nunca hizo nada para poder hacer el mundo. La pereza es un estado previo de incubación, madre de todo.⁵¹

⁴⁹ Idem, “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín”. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*. Barcelona, n. 46, p. 87, abr.-mayo 2001. (Tradução minha). Agamben não duvida em equiparar a escrita de Bergamín à de Benjamin: “l’opera di Bergamín offre una sintesi paragonabile, per la sua acrobatica coerenza, a certi libretti e a certe prose incompiute di Hofmannsthal, o, per la saggistica, a un’opera come lo *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* di Benjamin.” AGAMBEN, Giorgio. José Bergamín (1972), op.cit., p. 9-10. E, mais adiante, esclarece Agamben que “l’oggetto della critica (e anche il suo punto di coincidenza con la poesia) è infatti, per Bergamín, la ‘situazione critica’ dell’opera, nel duplice senso di mortificazione e autotrascendimento. Questo spiega l’insistenza con cui egli torna sul concetto di limite, di ‘frontiera’ dell’opera d’arte (*De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía* è il sottotitolo di una delle sue opere critiche più importante, *Beltenebros*, e *Fronteras Infernales de la Poesía* si intitola una sua raccolta di saggi del 1959) che fornisce in un certo senso l’asse del suo pensiero critico: l’opera d’arte è infatti veramente se stessa (*se ensimisma*, dice Bergamín) solo quando prende coscienza dei suoi limiti; ma il limite non è qui semplicemente ciò che la individua e separa, ma anche ciò che apre e fa segno al di là di essa.”

⁵⁰ JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sin obra. I would prefer not to*. Pref. E. Vila-Matas. Barcelona: Acantilado, 2014.

⁵¹ BERGAMÍN, José. *El cohete y la estrella*, op. cit., p. 61-62.

Marcel Duchamp, ao constatar esse mesmo problema, busca desativar a *máquina obra-artista-operação criativa*, e conseqüentemente abandona a representação, a *mímesis* (do que *houve*) e, ensaiando a *aisthesis* (o que *ouve*), toma um objeto qualquer de uso que, ao ser introduzido num museu, é forçado a apresentar-se *como se fosse* obra de arte. Uma *fausse-maigre*, alguém que camufla sua autêntica condição. Nada surge, portanto, à presença, visto nada ser (ainda, nunca) uma obra. Não há *poiesis*, nem existe seu autor, um artista, pois aquele que assina a peça com nome falso é um an-artista, alguém que faz experiência de si e constitui a si próprio como forma-de-vida. A máquina artística passa então a girar no vazio e o an-artista (esse sujeito) seria apenas um vórtice no fluxo do ser.⁵²

Essa vertigem mexe, em consequência, com as fronteiras infernais da filosofia e da poesia. Giorgio Agamben considera muito simplista a tese de que a poesia tenderia ao som (a rima e o *enjambement*), na fronteira entre série semântica e série semiótica, enquanto a filosofia se orientaria ao sentido. Ambas, porém, ocupariam uma zona de contato (Giorgio Colli), um espaço *étourdit* (Lacan), que Agamben prefere chamar de *pensamento*.

Se chiamiamo pensiero questo momento di contatto, possiamo allora dire che poesia e filosofia sono in realtà interne l'una all'altra, nel senso che l'esperienza propriamente poetica della parola si compie nel pensiero e l'esperienza propriamente pensante della lingua ha luogo nella poesia. La filosofia è, cioè, ricerca e commemorazione della voce, così come la poesia, secondo quanto i poeti non cessano di ricordarci, è amore e ricerca della lingua. (...) Dove voce e linguaggio sono a contatto senza alcuna articolazione, là avviene un soggetto, che testimonia di questo contatto. Il pensiero che voglia rischiarsi in questa esperienza deve situarsi risolutamente non solo nello iato - nel contatto - fra lingua e parola, semiotico e semantico, ma anche in quello fra la *foné* e il *logos*. Il pensiero, che - fra la parola e la lingua, l'esistenza e l'essenza, la potenza e l'atto - si rischia in questa esperienza deve accettare di trovarsi ogni volta senza lingua di fronte alla voce e senza voce di fronte alla lingua.⁵³

E, por último, voltemos, mais uma vez, a Bergamín: “Podrá suceder que al final de tu pensamiento vuelvas a encontrarte en el principio, pero nunca te encontrarás como al principio.”⁵⁴

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, p. 61-66.

⁵³ Idem, *Experimentum vocis*. In: *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016, p. 44-5.

⁵⁴ BERGAMÍN, José. *El cohete y la estrella*, op. cit., p. 80.