



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

A poesia para Giorgio Agamben

*Nilcéia Valdati**

RESUMO

Este texto procura discorrer sobre como Giorgio Agamben constrói a ideia de poesia. Para isso, parte-se da elaboração das “categorias italianas”, pela relação entre “máquina mitológica”, de Furio Jesi, e “mitologia crítica”, de Agamben, até chegar ao “Fim do poema” e a “o Fim do pensamento”. Essas considerações nos levam a pensar o lugar da poesia e, principalmente, a sua relação com a filosofia; ou melhor; como a possibilidade da poesia está na cisão histórica entre poesia e filosofia.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Giorgio Agamben; Categorias italianas; Cisão

ABSTRACT

This article seeks to discuss how Giorgio Agamben builds the idea of poetry. To accomplish it, it departs from the elaboration of the “Italian categories”, going through the relation between Furio Jesi’s “mythological machine” and Agamben’s “critical mythology”, to reach the “End of the poem” and “the End of the thought”. These considerations lead us to ponder the place of poetry and, above all, its relationship with philosophy; or rather; how the possibility of poetry stands in the historical division between poetry and philosophy.

KEYWORDS: Poetry; Giorgio Agamben; Italian categories; Division

* Doutora em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora de Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná – UNICENTRO – Guarapuava, Paraná, Brasil.
valdati@gmail.co

1 Categorias italianas

Em 1996, Giorgio Agamben reúne, em *Categorie italiane*, uma série de textos publicados de maneira esparsa durante as duas décadas anteriores. Com o estudo da poética como fio condutor, o livro é a proliferação de um projeto inacabado para uma revista, que, sem título, tinha em uma das seções o propósito de “identificar, através de uma série de conceitos polarmente conjugados, nada menos que as estruturas categoriais da cultura italiana” (AGAMBEN, 1996a, p. VII). Entre 1974 e 1976, Agamben mais dois amigos italianos, Ítalo Calvino e Claudio Rugafiori, encontravam-se em Paris e, durante as frequentes reuniões e discussões, chegaram a uma lista de categorias: Rugafiori defendia a ideia de “arquitetura/vagueza”¹, como aquilo que possui o domínio da ordem matemático-arquitetônica junto com a percepção da beleza como coisa vaga; Calvino, “velocidade/leveza”; Agamben, “tragédia/comédia”, “direito/criatura”, “biografia/fábula”.

No final daquela mesma década, os amigos voltam a uma Itália que, ao contrário das definições programáticas que buscavam, exigia resistência e êxodo. No entanto, o projeto inicial se expandiu: em Calvino, nas *Lezioni americane*, ou, como são traduzidas para o português, *Seis propostas para o próximo milênio*, em especial em “Leveza” (1990)²; e em Agamben, como já foi dito, em *Categorie italiane*, de 1996, e, antes disso, no “Programma per una rivista”, em 1978, publicado em *Infanzia e storia*, livro por sinal dedicado a Rugafiori, que, se não colocou em prática suas categorias, as viu desenvolvidas, por Agamben, em “La fine del poema”, em 1995.

¹ Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, para sustentar o argumento da “exatidão” o inverte e fala do “vago”, *vagueza*: “Posso, pois, definir também negativamente o valor que me proponho defender. Resta ver se com argumentos igualmente convincentes não se possa também defender a tese contrária. Por exemplo, Giacomo Leopardi sustentava que a linguagem será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for (Quero observar de passagem que o italiano, tanto quanto sei, é a única língua em que ‘vago’ significa também gracioso, atraente; partindo do significado original (*wandering*), a palavra ‘vago’ traz consigo uma ideia de movimento e mutabilidade, que se associa em italiano tanto ao incerto e ao indefinido quanto à graça e ao agradável.)”. (CALVINO, 1990, p. 73).

² Vale lembrar que a sexta, “consistência”, nunca concluída, faria referência a *Bartleby*, de Herman Melville. Agamben comentará o texto do amigo ainda em 1986, em “Quatro glosse a Kafka”.

“A última vez que vi Ítalo Calvino foi para falar da primeira conferência que estava preparando para a universidade de Harvard, a qual havia me dado para ler em uma versão provisória. O tema da conferência era a leveza. Ela se iniciava, se bem me lembro, com o verso de Cavalcanti (que lhe era importante e do qual falamos tantas vezes): ‘e bianca neve scender senza venti’ e terminava com a imagem kafkiana do cavaleiro do balde. Sobre este último terminou por concentrar-se o nosso discurso. Esta meditação – que nasce da conversa com Ítalo e que procuro prolongar – lhe dedico. Mas que a sua voz que falte à resposta faça para sempre deste texto, além da sua provisória inconclusão, um torso e um fragmento.”. (AGAMBEN, 1986, p.40-41).

Em relação ao programa para uma revista, não podemos esquecer que Walter Benjamin, ainda na década de 1920, havia pensado a *Angelus Novus*, como crítica à concepção de um tempo homogêneo e linear pela imagem dos anjos talmúdicos, os quais segundo a leitura benjaminiana de Gagnebin (1997, p. 25), “são o indício de um outro tempo que o das comemorações; eles introduzem, na cronologia linear e morosa que costumamos chamar de história, uma cesura imperceptível mas que transforma esse *continuum* histórico, tão ocupado a se perpetuar a si mesmo”.

Seguindo a poeira benjaminiana, Agamben, no programa, anuncia o ponto de vista que a revista deseja adotar:

[...] é, com efeito, tão radical e originalmente histórico que ela pode facilmente renunciar a qualquer perspectiva cronológica e incluir, aliás, entre os seus próprios deveres, uma ‘destruição’ da historiografia literária: o lugar que ela escolhe como morada vital não é nem uma continuidade nem um novo início, mas uma interrupção e uma quebra, e é a experiência desta quebra como evento histórico originário que constitui precisamente o fundamento de sua atualidade. (2005a, p. 161).

Como se vê, houve uma quebra, ou cesura, que na sociedade moderna se produziu entre o patrimônio cultural e a sua transmissão, entre a verdade e a transmissibilidade, entre a escritura e a autoridade. Entretanto, essa mesma cultura tem dificuldades para entender a quebra enquanto efeito do que ela produziu. Somente o encontro com categorias de outras culturas pode tornar visível essa fratura irreparável (AGAMBEN, 2005a). Dentre elas estão as categorias talmúdicas de *Halaca* (a Lei em si, a verdade separada de toda consciência mítica) e *Agadah* (a verdade na sua consistência emocional), ou, ainda, as categorias árabes de *shari’at* e *haqîqat* (a lei em sua literalidade e em seu sentido espiritual), como também as categorias de teor coisal e teor de verdade, “cuja unidade originária e cuja separação no decorrer do tempo caracterizam, segundo Benjamin, a essência e a historicidade da obra de arte” (AGAMBEN, 2005a, p. 162).

Assim, Agamben sugere que, no momento em que tais categorias são colocadas lado a lado, não se tem aí nem o resultado de uma equação dialética, nem a aporia do contraste, do choque; tem-se a instauração de um lugar vazio, de um *agio*, “no qual é possível para qualquer um mover-se livremente, em uma constelação semântica cuja proximidade espacial confina com o tempo oportuno (*a-agio*, ter *agio*) e a comodidade com a justa relação” (2001, p. 24-25), um lugar que é o da revista dentro das estruturas da cultura italiana. Categorias que, ao colocarem em cheque a tradição ocidental pela

inserção das categorias orientais, produzem efeito na cultura italiana, o qual se torna a tarefa da revista: não se basear na destruição da tradição, mas na destruição da destruição.

E é somente em uma tal ‘destruição’ que, como o projeto arquitetônico de uma casa em chamas, poderão tornar-se visíveis as estruturas categoriais da cultura italiana. A escolha e a renúncia à tragédia, o domínio do elemento arquitetônico e uma sensibilidade tão inerme diante da beleza que não se consegue aferrá-la exceto na ‘vagueza’, a preeminência do Direito unida a uma concepção criatural da inocência humana, a precoce atenção à fábula como mundo enfeitado da culpa e o resgate cristão deste mundo na miniatura ‘histórica’ do presépio, o interesse pela historiografia junto a uma concepção da vida humana como ‘fábula’, estas são apenas algumas das categorias em cuja tensão antinômica se sustenta o fenômeno italiano (AGAMBEN, 2005a, p. 163-164).

A base do projeto agambeniano para a revista centra-se na filologia enquanto órgão que, retirado de uma concepção unicamente acadêmica e imprescindível para a educação literária, possibilita a destruição da destruição. Na concepção de Agamben, a cultura ocidental sempre classificou a filologia como ciência rigorosa; no entanto, cada vez mais, ela se afasta da materialidade dos textos para reivindicar a *emendatio* e a *coniectura*, que, por sua vez, ligam-se à *Halaca* e à *Agadah* – entre verdade e transmissão, entre teor coisal e teor de verdade, a fim de atestar a função de abolir a “defasagem entre coisa a transmitir e ato da transmissão, entre escritura e autoridade” (AGAMBEN, 2005a, p. 165).

Além de o programa para a revista ser um *exemplo* – ou seja, um objeto nem particular, nem universal, mas “singular que, por assim dizer, se deixa ver como tal, mostra a sua singularidade” (AGAMBEN, 2001, p. 14.) – de como a filologia tem ainda papel a desempenhar, Agamben (2006a, p. 8), em entrevista concedida a Roberto Andreotti e Federico De Melis, lembra que ela é essencialmente contraditória: “a filologia, por exemplo, se se propõe à edição de um texto antigo, deveria restaurar o texto assim como era, mas para fazer isto deve recorrer a práticas como a suposição, que são práticas quase divinatórias”.

É nesse momento que filologia e mito se tocam. Embora não mencione explicitamente no programa, é evidente que, além das indagações benjaminianas sobre os anjos talmúdicos, Agamben tinha conhecimento do trabalho do, não menos benjaminiano, Furio Jesi sobre *O mito*. Basta lembrar da leitura, em 1974, da poesia de San Juan de La Cruz. Nela, o pensador italiano coloca Jesi para justificar a entrada de

Bachofen: “Os símbolos, segundo a justa expressão de Bachofen, ‘repousam em si mesmos’, saturados e cheios de nada, e não reenviam a alguma coisa escondida” (AGAMBEN, 1974, p. VI). Em uma nota de rodapé explica que tal consideração é retirada de Jesi: “a propósito desta frase de Bachofen e sobre o símbolo em geral se observam as preciosas observações de F. Jesi, *Simbolo e silenzio* (recolhido em *Letteratura e mito*, Torino, 1968)” (1974, p. VI). Mas será em trabalhos posteriores, como “Il talismano di Furio Jesi”, de 1996b, e “Sull’impossibilità di dire Io”, de 1999, que Agamben deixará evidente a importância do “menino prodígio”, numa referência a Jesi, na elaboração das suas considerações sobre filologia e poesia.

Em 1973, o mais inteligente estudioso italiano da mitologia e ciência da religião, a personalidade original, com um trabalho impossível de se adequar dentro da instituição acadêmica, nas palavras de Agamben (1996b), publica *O mito*, livro no qual se pergunta como será possível atingir o mito através da ciência e da filosofia, se a investigação tem de ficar limitada à história e encontra sempre detrás de uma mitologia, uma nova mitologia. Esse livro e tantos outros são referenciados por Agamben, que vê em Jesi uma *singularidade* no estudo de mitologia/história/filologia, a partir do conceito de *máquina mitológica*, ou seja, de que a mitologia produz novas mitologias por meio das “máscaras do eu”. Constatação que, para Agamben (1999), em última análise, caminha para a hipótese de que a *máquina mitológica* nomeia a linguagem, o ser falante do homem. O seu argumento se sustenta a partir da consideração de Jesi (1977) de que a imagem *máquina mitológica* é um modelo

[...] dentro do qual se organizam os resultados, ainda que provisórios, das nossas observações e da nossa investigação, a máquina mitológica nasce da articulação orgânica daquilo que constitui o denominador comum como repertório de elementos destinados a compor um modelo gnoseológico, corresponde à nossa escolha de orientar a investigação para uma imagem histórica global da ‘ciência do mito’ como ‘ciência’ do girar em círculo, sempre à mesma distância, em redor de um centro inacessível: o mito. O horizonte em que se coloca o modelo *máquina mitológica* é o espaço em que medimos esta perene equidistância de um centro não acessível, a respeito do qual não se fica indiferente, sendo-se, antes, estimulado a estabelecer a relação do ‘girar em círculo’. (JESI, 1977, p. 174).

Jesi (1977) centra sua crítica sobre o método histórico da filologia alemã, que, na virada do século XIX para o XX, foi determinante e conseguiu manter à sombra a via de abordagem da mitologia que, tendo nascido como a ‘ciência histórica do mito’ da crise pós-iluminista da relação com o Antigo, teria resultado na negação da legitimidade de

qualquer conhecimento historicista do material mitológico. No entanto, por que, para Agamben, ao discutir as concepções de filologia e história, é mais interessante a crítica de Jesi ao historicismo alemão do que as contestações à tradição italiana?

Em certo sentido, tanto a tradição alemã quanto a italiana atribuem as funções da filologia à história. Porém, enquanto a alemã, marcada no início do século passado pela presença do historicismo, buscava quebrar, romper com essas considerações – Walter Benjamin acaba sendo o nome que exemplifica essa situação na recepção brasileira –, na Itália, a filologia, sendo um campo para história, teve um processo mais lento em sua desmontagem. Uma concepção muito ligada ao “historicismo absoluto” de Benedetto Croce (1948), que, ao designar o papel do filólogo, o reduz a mero ajudante da história: o bichinho inócuo e benéfico, o sapo da agricultura francesa; eliminado, “como no ardor polêmico por vezes se deseja, fariam com que a fertilidade dos campos do espírito não só diminuísse como fosse mesmo destruída e se tornasse necessário a urgente reintrodução e acréscimos dos coeficientes de cultura” (CROCE, 1948 *apud* PICCHIO, 1979, p. 212). Ou seja, o sapo, o bichinho inócuo, ao cumprir a sua tarefa “deveria pular da mesa para dar espaço ao historiador e à sua crítica iluminante” (1979, p. 213). Essa concepção sobre a filologia como disciplina isolada passou por um processo de transformação, que Jesi denominará como *máquina mitológica*, e Agamben como *mitologia crítica*. Nesse sentido, ao voltarmos ao programa, a *máquina mitológica* de Jesi encontra lugar na *mitologia crítica* proposta por Agamben:

A filologia é, essencial e historicamente, uma *Aufhebung* da mitologia, ela é sempre um *fabulari ex re*. A ‘rigidez mítica’ do fragmento filológico deve, porém, ser criticamente animada, e o objeto construído em uma perspectiva cujas linhas convirjam na nossa própria experiência histórica. É esta *Aufhebung* da filologia que a revista se propõe a realizar, de um ponto de vista em que, como ‘mitologia crítica’, ela se identifica sem resíduos com a poesia. Um dos princípios pragmáticos aos quais a revista deverá ater-se, retomando a definição de Vico que inclui entre os filólogos ‘poetas, historiadores, oradores, gramáticos’, será o de considerar exatamente no mesmo plano disciplinas crítico-filológicas e poesia. Não se trata, naturalmente, de conclamar os poetas a fazerem obras de filologia e os filólogos a escreverem poesia, mas de se colocarem ambos em um lugar em que a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia, torne-se uma experiência consciente e problemática, e não uma canhestra remoção. [...]

Poderá, então, tomar forma e consistência o projeto de uma ‘disciplina da interdisciplinaridade’, na qual convirjam, com a poesia, todas as ciências humanas, e cujo fim seja aquela ‘ciência geral do humano’ que de vários cantos se anuncia como a tarefa cultural da próxima geração. É o advento de uma tal ciência ainda sem nome – que, na sua

identidade com a poesia, seja também, no sentido que se viu, uma nova e crítica mitologia (crítica, ou seja, livre da sujeição às potências do Direito e do Destino e restituída à história) – que a revista pretende, dentro dos próprios limites, preparar. (AGAMBEN, 2005a, p. 166).

Jesi e Agamben acreditam que é possível conceber ciência e mito como possibilidades da filologia. A máquina mitológica e a mitologia crítica são métodos para aquilo que a materialidade da vida, o *logos*, não pode tocar, isto é, o mito como o lugar da narração, da poesia. No girar em círculo, uma série de forças, de máscaras do eu, gravitariam em torno de uma fratura, na qual mito e poesia teriam seu lugar restituído à história.

Mas que dispositivo permite o *girar em círculos*? Ou permite a fratura da palavra? Para tocar nessas questões, retomemos a pergunta inicial: do que as categorias são carregadas? A resposta imediata colocaria em evidência uma nova dupla: o tempo e a história. Se, por um lado, temos a cesura histórica, percebida somente com o confronto com outra tradição, ou a partir da reinvenção da dialética hegeliana, por outro, a tentativa de coesão só pode produzir uma nova fratura, como é o caso entre poesia e política. “A questão não é tanto saber se a poesia seria ou não relevante com respeito à política, mas se a política estaria ainda à altura de sua coesão originária com a poesia” (AGAMBEN, 2005a, p. 167). Ele se refere à política ideológica, a qual produz uma separação com a poesia: “Se deseja restituir à política a sua dimensão própria, a crítica deve primeiramente colocar-se como antítese da ideologia, que se instala na dissolução desta coesão” (2005a, p. 167). Conclusão: “A ‘falsa consciência’, que, em nosso tempo e por toda parte, impede com sua obscura clareza o acesso aos problemas, deve ser precipitada no mesmo abismo que procura manter aberto” (2005a, p.167).

Ao tempo vazio, contínuo, quantificado e infinito do historicismo vulgar, deve ser oposto o tempo pleno, partido, indivisível e perfeito da experiência humana concreta; ao tempo cronológico da pseudo-história, o tempo cairológico da história autêntica; ao ‘processo global’ de uma dialética que se perdeu no tempo, a interrupção e a imediatez de uma dialética imóvel. A crítica da razão histórica, empreendida por Dilthey na perspectiva de uma fundação crítica das ciências humanas, deve ser levada a termo, não para abandonar a história, mas para atingir uma nova concepção mais original. A afirmação do conde Yorck: ‘o homem moderno, ou melhor, o homem pós-renascentista, está pronto para a sepultura’ deve ser integrada a de Valéry: ‘a idade do fim do mundo começa’. Assim, a *Aufhebung* da filologia passa por uma nova experiência da história, e o lugar em que a revista se situa coincide com o seu método. (AGAMBEN, 2005a, p. 168).

Para Negri (2007), a experiência por que passou a *Aufhebung* (superação, negação, elevação), termo caro ao movimento contínuo da dialética hegeliana, e sua relação com a imanência (enquanto o transcendental), existentes na opinião filosófica ou na historiografia, foi quebrada pelo pensamento da geração pós-segunda guerra, do qual Agamben faz parte. Pensamento que “nasceu precisamente da negação teórica e da recusa ética desta relação” (2007, p. 110). Nesse sentido, se historicamente o mundo foi dividido em categorias distintas, a proposta de Agamben implica narrar, pela mitologia crítica, as rachaduras, as quebras, as cesuras da história, como lugar que permite a invenção possível/impossível do poético, que até esse momento conta com a filologia restituída à história; conta com a materialidade imaterial e o tempo em constante movimento que tornam as categorias instâncias linguísticas e históricas (AGAMBEN, 1983).

2 “O fim do poema”

Não é à toa que Giorgio Agamben dedica *Infanzia e storia* a Claudio Rugafiori e, em *Categorie italiane*, explicita a importância do poeta, tradutor, editor para pensar a cultura italiana. Se anteriormente afirmou-se que em Agamben o pensamento ocidental encontra seu lugar ao ser colocado lado a lado com o oriental por meio de suas categorias, a amizade com Rugafiori contribuiu para que essa consideração ganhasse força. Quando, nos anos 1970, os dois amigos participam do projeto de criação de uma revista, Agamben já havia passado pelas leituras benjaminianas e se dedicava aos estudos da linguagem e, principalmente, dos pensadores medievais³, Rugafiori já estava envolvido com as traduções, para a Adelphi, de Alfred Jarry e René Daumal, além de Antonin Artaud, Lao Tsu. De Jarry, Agamben também compartilha os estudos sobre *Il supermaschio*, em 1967. Assim, a *lógica do absurdo*, de Jarry, proposta pela *patafísica*, a dissidência surrealista, de Daumal, influenciada inclusive por Jarry, e as inserções na filosofia oriental são as leituras de Rugafiori cujos indícios encontram-se na montagem das categorias *arquitetura/vagueza*. A *arquitetura* como a solidez, a forma, a tradição, o ocidente, e a *vagueza* como a mobilidade, a graça, o estranho, o estrangeiro, o oriente,

³ Ao mesmo tempo em que organiza o projeto para a revista, Agamben transfere-se para Londres e trabalha com Frances Yates, estudioso do ocultismo, no *Warburg Institute*, sobre a relação entre linguagem e visões do conceito medieval de melancolia, pesquisa que resulta em *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, publicado em 1977. Ainda no Instituto, encanta-se com as ideias de seu mentor, Aby Warburg, em especial, *a ciência sem nome* e *a lei do bom vizinho*. Esse encantamento será descrito em textos como “Aby Warburg e la scienza senza nome”, de 1975, ou “Nymphae”, de 2004.

dariam ao pensamento a ambivalência necessária para constituir-se enquanto *agio* e *soglia*, enquanto lugar de passagem.

Em “O fim do poema”⁴, cuja hipótese centra-se nas categorias *arquitetura/vagueza* propostas por Rugafiori, Agamben (2002) parte da consideração de que o fim do poema é um instituto poético que, precisando de uma identidade, fará com que a poesia viva na hesitação prolongada, nas palavras de Valéry, na tensão e no contraste entre o som e o sentido, entre a série semântica e a série semiótica. Tal consciência só será possível pelo *enjambement*, que, junto com os elementos rítmicos, *icto*, *cesura* e *corte*, permite distinguir a poesia da prosa. É o *dispositivo* que indica pela métrica o momento exato em que a poesia produz sua identidade em relação à prosa e, ao mesmo tempo, desloca o centro de uma instituição, como o poema, para aquilo que complementa e encerra um verso, o seu fim.

No entanto, essa mesma cisão cria uma outra, a de que a separação entre o som e o sentido, a semântica e a semiótica não existem como duas correntes, mas como duas intensidades que criam um novo estatuto poético para o fim do poema, no qual a prosa e a poesia se encontram por meio da voz (não do pensamento). O título “o fim do poema” já carrega duas intensidades que se tocam: a possibilidade do *enjambement*, a identidade da poesia, e a impossibilidade da poesia, que encontra a voz da prosa no seu fim. O que Agamben constata é uma cisão histórica entre poesia e filosofia, ou entre prosa e poesia. Não exatamente concorda com a cisão. Ele as coloca (poesia e prosa) em jogo e vê que se potencializam. Em certo sentido, questiona por que a filosofia e a poesia foram separadas.

Esse é o ponto de partida para o “fim do poema”, que poderá ser encontrado em todos os “institutos da poesia”; entretanto, Agamben (2002) buscará exemplos na Idade Média, nas rimas e nos versos dos poemas provençais de Raimbaut D'Aurenga e Arnaut Daniel, como também em Dante Alighieri (que, por sinal, incluiu Arnaut Daniel na

⁴A primeira publicação deste texto é de 1995, numa edição limitada de 600 cópias, pela Quodlibet; republicado no ano seguinte em *Categorie italiane*. Para as citações, utilizo a tradução brasileira, de Sérgio Alcides, de 2002.

Além dos textos recolhidos em *Categorie italiane*, Agamben dedica-se ao estudo da poética nos trabalhos sobre a jovem alemã Ingborg Bachmann, que em 1950 defende tese sobre Heidegger: a apresentação de *Quel che ho visto e udito a Roma*, para a edição de 2002; e o prefácio da tradução italiana de *In cerca di frase vere*, de 1989. No prefácio, “La ‘notte oscura’ di Juan de la Cruz”, e na tradução de *Poesie*, em 1974. Na exposição sobre os *Immémoriaux* (1907), de Victor Segalen, “L’origine e l’oblio”, texto *escrito originalmente em francês, para um congresso sobre Victor Segalen, no Musée Guimet de Paris, em novembro de 1978, e publicado na Itália em Risalire il Nilo – mito fiaba allegoria*, livro organizado em referência a Furio Jesi, recém-morto na época (1983). Cabe lembrar também os trabalhos sobre Furio Jesi, já citados anteriormente nesta pesquisa, e o ensaio “Kommerell, o del gesto”, apresentação de *Il poeta e l’indicibile*, de Max Kommerell, em 1991.

Divina Comédia)⁵. Enquanto o verso é compreendido como “o ser que reside nesse cisma, ser feito de *murs et paliz*, como queria Brunetto Latini, ou *être de suspens*, segundo as palavras de Mallarmé” (2002, p. 143), a rima na lírica provençal, também chamada de não-relacionada [*irrelata*], assinala um

[...] antagonismo entre som e sentido em virtude de não-correspondência entre uma homofonia e uma significação, aqui a rima, faltando onde era esperada, deixa as duas séries por um átimo interferirem numa aparência de coincidência. Digo aparência, já que, se é verdade que o seio da arte parece aqui romper o seu encerramento métrico, acenando para o seio do sentido, a rima não-relacionada remete, porém, a um *rhyme-fellow* [rima relacionada] na estrofe seguinte, e portanto não faz mais que deslocar a estrutura métrica para um nível metaestrófico. Por isso, nas mãos de Arnaut, ela se desenvolve quase que naturalmente como palavra-rima, a engendrar o admirável mecanismo da sextina. Pois a palavra-rima é sobretudo um ponto de indeterminabilidade entre um elemento por excelência assemântico (a homofonia) e um elemento por excelência semântico (a palavra). A sextina é a forma poética que eleva a rima não-relacionada ao estatuto de supremo cânone composicional e procura, por assim dizer, incorporar o elemento do som no próprio seio do sentido. (AGAMBEN, 2002, p. 144).

Enquanto, pelos poemas de Arnaut Daniel e Dante Alighieri, a constatação da cisão é evidenciada, colocando “o fim do poema, como última estrutura formal perceptível de um texto poético” (AGAMBEN, 2002, p. 144), Raimbaut D'Aurenga entra como possibilidade retórica para problematizar que “se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso. Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa?” (2002, p. 145). A pergunta fica sem resposta. Entretanto, sugere que, no poema *No sai que s'es*, de Raimbaut D'Aurenga, o fim do poema marca um gesto diferenciado, há ali uma indeterminação entre prosa e poesia.

Dessa forma, como não produzir aqui uma nova cisão ao constatar que o último verso não é verso, mas também não é prosa? Há o anúncio de que o poema só é poema quando a prosa o coloca em suspensão, e pressupõe, por sua vez, uma crise, a *crise de vers*, diria Mallarmé (2008), no século XIX, para não dizer uma *crise de nerfs*, cuja homofonia dilacera o poema e faz surgir aí uma vida, o verso em sua *singularidade*:

O verso, acredito, esperou com deferência que o gigante que o identificava à sua mão tenaz e sempre mais firme de ferreiro,

⁵ Augusto de Campos, em *Invenção* (2003), explora as ligações entre os poetas provençais Raimbaut D'Aurenga e Arnaut Daniel, e os poetas italianos Dante Alighieri e Guido Cavalcanti.

desertasse, para, então, ele mesmo, romper-se. Toda a língua, adestrada pela métrica a recobrir seus talhos vitais, evade-se, segundo uma livre disjunção em milhares de elementos simples; e, indicarei, passando a assemelhar-se à multiplicidade dos gritos de uma orquestração que permanece verbal. (MALLARMÉ, 2008, p. 151).

Mallarmé (2008) prevê, assim, que o gesto da métrica, ao desertar-se do poema, ao abandoná-lo, deixa espaço para este assumir-se como instituição própria, como instituição verbal. A mesma métrica que Agamben (2002) põe em evidência ao jogar o foco de luz sobre o *enjambement*. É ele que desestabiliza a sintaxe, o ritmo, para dar espaço à *crise de vers* e não à *crise du vers*. Mallarmé, como Agamben, não fala em *crise do verso*, mas sim em *crise de verso*. A opção preposicional não é insignificante, ela detona uma condição do verso, que, por sua vez, faz pensar em uma condição para a poesia. Nessa condição, a poesia não passa por uma crise, não há nela uma ruptura histórica; há, sim, como prefere analisar Siscar (2009, p. 1), uma “irritação *do verso*, dentro do verso, e a propósito dele”. Ou seja: “Crise de verso [...] é a situação do verso irritado, enervado, do verso em estado crítico. É uma função fundamental do próprio verso que, num determinado momento, tem sua história abalada internamente” (2009, p. 1).

Se Agamben (2002) analisa a construção e a constituição da poesia a partir do sintagma “O fim do poema”, Derrida (2008), como resposta para “Cos’è la poesia?”, toca num ponto em que a cesura pensada por Agamben ganhará força. Para o pensador franco-argelino, a questão central está entre poesia e filosofia, ou entre pensamento e filosofia como coisas distintas. A poesia como o ouriço, o ouriço de *Alice no país das maravilhas*, lembrará o mesmo Derrida (2008), o ouriço como metáfora, imagem, ser, figura, assume-se enquanto tal para dizer, em *O animal que logo sou*, que se “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002, p. 22).

O pensador franco-argelino assume a cisão, ponto a partir do qual o pensador italiano começa a sua discussão. Não necessariamente condenando a posição de Derrida (2008; 2002), ele a impulsiona na direção de pensar *a coisa mesma* da linguagem, da poesia como um instituto que precisa de um *outro*, e que novamente poderia se pensar que para o ouriço se fechar, algo ou alguém precisa tocá-lo, um *dispositivo* precisa ser acionado. Para Derrida (2008, p. 1), a poesia é “o animal lançado sobre a rota, absoluto, solitário, enrolado em bola, ao pé de si. Ele pode se fazer esmagar, justamente e por isso

mesmo, o ouriço, istiche”. É necessário lembrar que Agamben dedica o texto *La cosa stessa*, de 1984, a Derrida. A categoria de origem platônica, título do texto, o objeto em si da linguagem, a própria linguagem, o pensamento, nos levam a um mestre comum entre os dois: Martin Heidegger, mas também nos levam a um contraponto: a linguagem, *a coisa mesma*, para Agamben, encontra na linguística de Benveniste a sua base de articulação – a linguagem é própria do sujeito, o ser de enunciação –, para Derrida, ela encontra sua densidade em Saussure – a linguagem também é externa ao sujeito. No entanto, o que há em comum entre Agamben e Derrida é que, ao discutirem sobre a poesia, eles veem nascer a prosa, veem nascer o *traço* e a *signatura*. Termos trabalhados por Agamben em “Pardes, la scrittura della potenza”, de 1990, e *Signatura rerum*, de 2008, nos quais discute a presença de Derrida nas articulações do *experimentum linguae*, na experiência da poesia, na experiência da filosofia.

Voltando a “O fim do poema”, Agamben (2002), ao parafrasear Wittgenstein, lembra que ‘a poesia deve-se propriamente filosofá-la’. No entanto, antes de Agamben chegar à conclusão acima, ele anuncia que:

Tudo se complica com o fato de não haver no poema, a pretexto de exatidão, duas séries ou duas linhas de fuga em paralelo, mas só uma, percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se aplica tão obstinadamente a manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois *tónoi* da única substância linguística). O poema é como o *catechon* da epístola de Paulo aos Tessalonicenses (II, 2, 2-8): algo que freia e retarda o advento do Messias, portanto, daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éones, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio. Mas qual seria o fim dessa conspiração teológica sobre a linguagem? Por que tanta obstinação em manter a qualquer custo um contraste capaz de garantir o espaço do poema só ao preço de lhe negar qualquer possibilidade de um acordo durável entre o som e o sentido? (AGAMBEN, 2002, p. 146-147).

As perguntas que finalizam a citação, enquanto parte do método de Agamben, ressoam outra pergunta: “A senhora pode dizer isto?”

3 “A senhora pode dizer isto?”

A pergunta lembrada por Agamben (2006b) centra-se na aporia da impossibilidade da resposta, a única possibilidade do poema: carregar-se de silêncio no momento exato em que a palavra surge, ou, ainda, carregar-se de palavra quando o

pensamento é a possibilidade *que vem*. Em resumo, o poema é carregado de tempo (AGAMBEN, 2008a). O poema tem a necessidade da *aporia* para se constituir enquanto tal, para se constituir não como identidade poética, não como instituição, mas sim enquanto articulação latente impregnada de força, que precisa de um *gesto* linguístico, precisa de um *dispositivo* para estar em movimento. A figura do poeta é a possibilidade do tempo, já que, como diz Agamben (2008a, p. 11): “O poeta, enquanto contemporâneo, é esta fratura, é o que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, é o sangue que deve emergir dessa ruptura”.

Mas, o que é o pensamento? Por que ele está tão próximo ao “Fim do poema”? O pensamento que está ligado à instauração do vazio, é também o elemento que freia o impulso métrico do verso; ele é a *cesura do verso* (AGAMBEN, 1989, p. 25), o fim do pensamento e o fim do poema possuem uma relação íntima, uma relação em que a linguagem encontra e desencontra o seu lugar, é uma *dimora* móvel, que só pode existir pela parada, mas que só pode ser habitada pelo movimento. Pensamento não é ideia, concordará Agamben (2004), em “O fim do pensamento”. Dessa forma, se num primeiro momento a categoria “pensamento” está ligada às atribuições da filosofia, ela encontra, no campo da linguagem, o seu espaço de articulação, não somente como um segundo momento, mas como seu *agio*, ou seja, o lugar no qual pode mover-se. A linguagem é o ponto de toque entre filosofia e poesia: porque a filosofia, como a poesia, é essencialmente uma experiência da linguagem, antes uma experiência da linguagem como tal, aquilo que está em questão no homem pelo simples fato de falar; o lugar no qual se situa o sujeito que fala deve ser extremamente claro (2004).

Publicado na França em 1982, como suplemento do *Nouveau Commerce*, “O fim do pensamento”⁶ carrega na alegoria a concepção da linguagem como constituinte do sujeito, numa junção entre semiótica e semântica; carrega no tom poético para falar de filosofia, o que exemplifica as considerações finais de “O fim do poema”, citadas anteriormente, quando, a partir das palavras de Wittgenstein, diz que “[...]a ‘filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la’ [...] Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento.” (AGAMBEN, 2006b, p. 12).

Que pensamento é esse que ameaça a poesia? Ao romper o silêncio, o homem cai, por um lado, na angústia – na origem da palavra pensamento está esse estado de

⁶ Nas citações, é utilizada a tradução de Alberto Pucheu, de 2004.

“ímpeto ansioso, que se encontra ainda na expressão familiar *stare in pensiero* (estar atormentado)” (AGAMBEN, 2004, p. 157) –, por outro, possibilita estar suspenso, palavra que tem origem no verbo latino *pendere*, do qual deriva a palavra nas línguas românicas (2004). Assim, a angústia e o estar em suspenso levam o homem a buscar a voz na linguagem, uma busca que é o próprio estado do pensamento. O pensamento não pode se concretizar na palavra, por isso, o único estado possível para a palavra é o silêncio. Ou ainda, se a procura da voz na linguagem é o pensamento, este chega ao seu fim quando se transforma em palavra. O fim do pensamento se dá quando o homem o transforma em palavra na linguagem. Nesse sentido, como diz Agamben (2004), a voz humana deixa de pertencer ao homem no momento em que se inscreve na letra; daí o fato de a linguagem ser sempre ‘letra morta’, ter lugar “no não lugar da voz”.

Com uma ida ao prefácio de *Estâncias*⁷, veremos que Agamben (2007b, p. 15), respondendo à pergunta de Platão (onde está *capricervo*, onde está a esfinge?), dirá que: “Ainda devemos habituar-nos a pensar o lugar não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença”, a que corresponde o poder fazer com que “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo, não seja” (2007b, p. 15). O próprio título do livro, *Estâncias*, é uma referência à ideia de lugar coloquialmente, como as partes da casa, os quartos, mas, dentro da poesia, como estrofe de uma canção, ou como oitava de uma composição poética.

A conclusão a que chega Agamben (2004, p. 157) em “O fim do pensamento” é a de que “a linguagem, portanto, é a nossa voz, a *nossa* linguagem. Como tu agora falas – eis a ética”. A mesma ética que permite responder à pergunta: “A senhora pode dizer isso?” e ouvir a resposta: “Sim, eu posso”. A ética que é a potência, a “Potência do pensamento” (AGAMBEN, 2006b). A única pergunta feita à poeta Anna Achmatova, quando buscava, entre tantas mães, notícias de seu filho em frente à prisão de Leningrado, por uma das mães que a reconhece como poeta, foi: “A senhora pode dizer isto?” e ela, sem saber o porquê, responde: “Sim, eu posso”, coloca em questão, pela ação de perguntar, a faculdade, o saber fazer; mas a resposta da poeta não responde a esta demanda, responde à condição de estar em jogo, como a experiência da *potência*.

A potência não precisa do ato, dirá Agamben (2006b), contrariando as considerações de Aristóteles. O pensamento carrega a possibilidade do poder sim e do

⁷ Em italiano, há duas edições para o segundo livro de Agamben: uma de 1977 e outra de 2006, ambas pela Einaudi. A tradução brasileira é de 2007.

poder não. Como a potência passa ao ato, se toda potência já é sempre potência de não passar ao ato? E como podemos pensar o ato da potência de-não-ser? A resposta direta nos conduz à conclusão anunciada no final de “Potência do pensamento”: o pensamento do pensamento, a potência, é “a doação extrema da potência a si mesma, a figura completa da potência do pensamento” (2006b, p. 28).

Sedlmayer (2007), ao discutir a presença da potência e do ato aristotélicos em Agamben, dirá que:

O que Aristóteles buscava era tentar entender como o pensamento passa ao ato. No entanto, constata Agamben, essa *tabua rasa* aristotélica, ou melhor, essa *rasura tabulae* serviu, sim, para demonstrar como o espírito é pura potência; e a metáfora da tábua de escrever sobre a qual nada ainda foi escrito serviu para representar a forma de existir uma pura potência.

Devemos apreender aqui a noção aristotélica de que toda possibilidade é também potência do não. (SEDLMAYER, 2007, p. 19).

Daí se entende a resposta da poeta, que, ao responder “sim, eu posso”, coloca a possibilidade de outra resposta “eu posso não”. A poesia é a potência condicional do não, do não da prosa, do ouriço, dos versos livres. A potência da poesia é o lugar das categorias, que, conforme o movimento dado pelo tempo, carregam em si os antagonismos de uma possibilidade: o sim e o não. O momento em que a parada acontece é o momento da saída do campo da indecidibilidade, é o momento da chegada a uma ética.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (org.). Jarry o la divinità del riso. In: JARRY, Alfred. *Il supermaschio*. Milão: Bompiani, 1967, p. 147-157.

AGAMBEN, Giorgio. La “notte oscura” di Juan de la Cruz. In: CRUZ, San Juan de la. *Poesie*. Trad. Giorgio Agamben. Torino: Einaudi, 1974, p. V-XIII.

_____. Programma per una rivista. *Infanzia e storia*. Distruzione dell’esperienza e origine della storia. 1ª ed. Torino: Einaudi, 1978, p. 143-150.

_____. *La fine del pensiero*. Tradução Gérard Macé. *Nouveau Commerce*, Paris, 1982. Suplemento n. 53/54.

_____. *Lingua e storia. Categorie linguistiche e categorie storiche nel pensiero di Benjamin*. In: BELLOI, Lucio; LOTTI, Lorenzina (org.). *Walter Benjamin*. Tempo storia linguaggio. Roma: Editori Reuniti, 1983, p. 65-82.

_____. *Quatro glosse a Kafka*. *Rivista di estetica*, Torino, ano XXVI, n. 22, p. 37-44, 1986.

_____. *Idea de la cesura*. In: *Idea de la prosa*. Tradução Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989, p. 25-26.

_____. *La fine del poema*. Macerata: Quodlibet, 1995. [Ed. Limitada de 600 cópias numeradas. Texto republicado em *Categorie italiane* no mesmo ano].

_____. *Premessa*. In: *Categorie italiane – studi di poetica*. Veneza: Marsilio, 1996a, p. VII-VIII.

_____. *Il talismano di Furio Jesi*. In: JESI, Furio. *Lettura del Bateau ivre di Rimbaud*. Macerata: Quodlibet, 1996b, p. 5-8.

_____. *Sull'impossibilità di dire Io*. *Cultura tedesca*, Roma: Donzelli Editori, dez. 1999. Ano 5, n. 12, p. 11-20.

_____. *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001.

_____. *O fim do poema*. Tradução Sérgio Alcides. *Cacto*, São Paulo, n. 1, p. 142-149, ago. 2002.

_____. *O Fim do Pensamento*. Tradução Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, ano VIII, n. 11, p. 157-159, 2004.

_____. *Programa para uma revista*. In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005a, p. 159-170.

_____. *Pardes – la scrittura della potenza*. In: AGAMBEN, Giorgio. *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005b, p. 345-363.

_____. *I ricordi per favore no*. Entrevista concedida a Roberto Andreotti e Federico De Melis. *Il Manifesto*, 09 set. 2006a. Ano 9, n. 35 (420), p. 1-5. Disponível em: <<http://www.millepiani.net/translucid/index.php?NodeID=316>>..

_____. *A potência do pensamento*. Tradução Carolina Pizzolo Torquato. *Rev. Dep. Psicol. UFF.*, Niterói, v.18, n.1, 2006b. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 abr.2016.

_____. *Il regno e la gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Vicenza: Neri Pozza, 2007a.

_____. Prefácio. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b, p. 9-15.

_____. *Che cos'è il contemporaneo?* Roma: Nottetempo, 2008a.

_____. *Signatura rerum*. Sul metodo. Turim: Bollati Boringhieri, 2008b.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Invenção*. São Paulo: Editora Arx, 2003.

CROCE, Benedetto. *Teoria e storia della storiografia* [1916]. Laterza: Bari, 1948.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução Fernando Scheibe. Disponível em: <www.centopeia.net/traducoes>.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O hino, a brisa e a tempestade: dos anjos em Walter Benjamin. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 125.

JESI, Furio. *O mito*. Tradução Lemos de Azevedo. Portugal: Editorial Presença / Brasil: Martins Fontes, 1977.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. Tradução Ana de Alencar. *Inimigo rumor*, São Paulo, n.20, p. 151-164, 2008.

NEGRI, Antonio. Giorgio Agamben. The discreet taste of the dialectic. In: CALARCO, Matthew; DE CAROLI, Steven (org.). *Giorgio Agamben. Sovereignty e life*. California: Stanford, 2007.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A lição do texto*. Filologia e literatura. Lisboa: Edições 70, 1979.

SEDLMAYER, Sabrina. Recados de vida, cartas sem destinatário: Bartleby e Companhia. In: SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (org.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 15-27.

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/04/poetas-beira-de-uma-crise-de-versos-por.html>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

Data de submissão: 14/02/2016

Data de aprovação: 04/03/2016