

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Marcelo de Andrade Pereira

OS USOS DA PALAVRA

Porto Alegre, 2007.

Marcelo de Andrade Pereira

OS USOS DA PALAVRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Professora Doutora Rosa Maria Filipozzi Martini, como requisito parcial à obtenção de grau de Doutor em Educação.

Porto Alegre
2007

DADOS INTERNACIONAIS DE
CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
(CIP)

P436u Pereira, Marcelo de Andrade

Usos da palavra [manuscrito] / Marcelo de
Andrade Pereira; orientadora : Rosa Maria
Filippozi Martini. – Porto Alegre, 2007.
102 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal
do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação.
Programa de Pós-Graduação em Educação,
2007, Porto Alegre, BR-RS.

1. Linguagem – Oralidade – Palavra –
Performance. 2. Educação – Comunicação.
3. Filosofia da educação. 4. Filosofia da
linguagem. 5. Benjamim, Walter. 6. Heidegger.
7. Gumbrecht, Hans Ulrich. 8. Agamben,
Giorgio. 8. Zumthor, Paul. I. Martini, Rosa
Maria Filippozi. II. Título.

CDU – 1:37

Bibliotecária Neliana Schirmer Antunes Menezes

E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Leopardi

*Verdadeiros são apenas aqueles pensamentos que
não compreendem a si mesmos.*

Adorno

Para os mestres, em especial, *Marcia Tiburi*.

Pai Xexéu agradece, pois,

à CAPES, que alimentou Pai Xexéu;

ao PPGEDU/UFRGS, que acolheu pai xexéu e deu a ele um ninho de
palavra, em Porto Alegre e mundo afora;

à UFRGS, pelo ensino, em Porto Alegre;

aos funcionários da FACED/UFRGS
e, em especial, os do PPGEDU/UFRGS:
Ione, Eduardo, Vera, Neusa, Marisa e Mary, em Porto Alegre;

Aos mestres de Pai Xexéu,
Nadja Hermann, Margareth Schäffer
e Rosa Maria Bueno Fischer,
em Porto Alegre;
Carlos Skliar, em Buenos Aires;

Aos bichos de Pai Xexéu:
pela transgressão,
Fran- suellen, bicha com bicho de dentro, em Curitiba;
Pela amizade e companheirismo,
Ivan Carlos Pereira, em Lajeado, no momento – e Ariel;
Cássio Dalben Barth, em Porto Alegre, por todos os bichos que
habitam na cabeça dele;

Pelo cuidado constante,
Rosemeri Isse
e Fernanda e Jamilla e Jordana
e, também,
Eduardo Isse (*in memoriam*), em Montenegro.

Pela escuta, Edith Janete Schaffer

e Clóvis e Jéssica, em Porto Alegre;

Pelo encontro, Sônia Amaral Martins, uma musa;

Pela música, Richard Kummel Lipke, em Porto Alegre
e Martin Dahlström Heuser,
em algum lugar impronunciável da Finlândia;

Robson Figueiredo, no Rio, pelos papos de cinema.

Sasa Mitrovic, em London,
pela inconformidade aliada à paciência;
Também a Zorán e Nada, pais de Sasa, em Söll
(pela recepção calorosa em meio ao frio alpino);

Darren Lock, em London,
pelas tardes em Covent Garden e Leicester Square
em que se ventilavam os primeiros sentidos, aqui apresentados,
de arte e performance;

Johan Hultman, em London, pelos pubs de Clapham Common e
Streatham Hill.

Pelo éter, Ronald Berends, em Amsterdam.

Pela acolhida, Georg Rieger, em München.

Aos amigos e colegas:
Ruth Sabat,
Fabiana de Amorim Marcello,
Sérgio Andrés Lulkin,
por qualificarem a vida de Pai Xexéu,
em Porto Alegre e Salvador e Porto Alegre,
respectivamente;

Gilcilene e Nei, do Pará, em Porto Alegre, pela memória;

– Ângela Pohlmann, em Pelotas e Porto Alegre
– não ao mesmo tempo! –, cuja arte e generosidade me inspira.

Luciana Loponte, Mirna Spritzer e Paola Zordan,
pela qualificação da tese, também,
em Porto Alegre;
e Sandra Richter, em Santa Cruz do Sul, por acolhê-la;

Pelo trabalho conjunto,
Roselene Gurski, Simone Lerner e Marcelo Victor,
em Porto Alegre;

Ao povo da UTA,
Gisela Habeyche, Shirley, Tiago Pirajira, Ciça Reckziegel,
Celina Alcântara e Dedy Ricardo,
em Porto Alegre, pela presença;

Do GETEPE/UFRGS – Rossana e Sílvia,
em Porto Alegre e Gravataí,
respectivamente;

João Carlos Besen e Marlene, pelo cuidado,
em Porto Alegre;

Júlio César Diniz Hoenisch, pela proximidade, em Aracajú;

Rodrigo Marquez, pelo riso, em Porto Alegre;

Minha Mãe, Dona Heldan, em Arcoverde, Pernambuco;

Meu pai, Seu Zé Rebeca, em Taquari;

Aos meus irmãos, Mayra, em Taquari,
Maracy, em Canoas,
Marcio em Sapucaia;

Meus sobrinhos,
Lucas, também afilhado, em Canoas,
e, Emmanuela, em Bom Retiro do Sul;

Rogério de Lima Trindade, em Chapecó;
e Magda Vicini, em Xanxerê, pelo companheirismo;

Augusto Patrini e Sérgio, em São Paulo, pelas férteis conversas
embebidas por café e cinema;

Sabrina Ramos, pela espera, em Barcelona;

Fabício Teixeira da Silva e família, pela determinação, em Taquari.

Rosa Maria Filipozzi Martini, pelo sim, em Porto Alegre;

Gilberto Icle, por tudo e em qualquer lugar.

Nota

Em tempo, uma advertência: esta tese apresenta duas versões. A versão de tese *Todas as coisas imperfeitas* é, por seu propósito, uma perversão da tese oficial – no sentido que lhe devém a origem, como sendo a primeira, intuída intelectualmente, matricial, embrionária. Conseqüentemente, a versão diversa dessa, cuja oficialidade é unicamente institucional, constitui, de forma final, a tese propriamente dita, isso porque sua feitura consiste justamente na matéria (coisa, não abstração) da afirmação que lhe funda, prova indubitável de sua validade. À versão de tese demonstrativa – neste caso, *A lição dos poetas* – distingue-se a menor (em termos de significação), presente e verossímil, *Todas as coisas imperfeitas*.

Resumo

A presente tese versa sobre os usos da palavra. Trata, portanto, das noções de uso e palavra, assim como as de linguagem, de oralidade, de saber, de conhecimento, de materialidade, de poesia, de presença, de sentido, de arte, de educação e de comunicação, entre outras. Discorre sobre a experiência da palavra e da experiência em geral.

Abstract

The following thesis discusses the uses of word. It analyses the both the meaning of word and the meaning of the word usage, as well as the meaning of language, speaking, knowledge, wisdom, poetry, the meaning, presence, thing, education, art and communication. The thesis talks about the experience of word and the meaning of experience in general.

Resumè

Le travail suivant parle des utilisations du mot. Il analyse la signification du mot et la signification de l'utilisation du mot, aussi bien que la signification de la langue, du parler, de la connaissance, de la sagesse, de la poésie, de l'art, de l'éducation, de la signification, de la présence, des choses et de la communication. La thèse parle de l'expérience du mot et sur la signification de l'expérience en général.

Sumário

Os usos da palavra:

todas as coisas imperfeitas

15

a lição dos poetas

65

Micro-antologia de paideúma marceliana

(à maneira de Pound)

94

Fontes

98

Os usos da palavra: todas as coisas imperfeitas

O
leque
fechado:
ausência.
Orides Fontela

O uso que se faz da palavra é sintoma do tempo na qual ela se emprega. E emprego é um uso de palavra bastante adequado para este texto. Este texto é uma tese, ou pelo menos deveria sê-la. Pretende, portanto, “demonstrar”, a partir da máxima introdutória e de outras tantas colaterais, sua força e eficácia. A série de máximas de que se constitui a tese propriamente dita apresenta-se, pois, a seguir.

Como sendo sintoma do tempo no qual se inscreve, a palavra cristaliza um modo particular de sentir e pensar o mundo, no e do mundo – como sendo mundo das coisas e mundo dos homens. Sendo assim, o uso que se faz da mesma diz das condições de possibilidade de sua origem, em ambas as acepções: como *lugar* – o ponto do qual algo se origina, e como *movimento* – fluxo a partir do qual origina-se algo, como potência, *fonte* inesgotável de origem, de acontecimento. É exatamente dessa segunda acepção de origem que se sustenta a tese. Afirma-se, pois, que a origem como sendo *fonte*, pode apenas ser comportada por uma palavra, ou melhor, por um uso de palavra que se lhe adequa, que lhe possibilita, ou seja, *poético*. Ao uso *poético* da palavra se diferencia o uso *instrumental*, que obedece, em linhas gerais, a uma lógica estrita de ordenação do discurso, hermenêutica.

Disso se segue, como proposição de tese, a necessidade de se recompor um uso de palavra que seja origem, que propicie o novo, o inusitado, o diferente, a interrupção, a transgressão, o equívoco, o desconcerto, a ambigüidade; um uso de palavra pura, eficaz, que não se dê apenas ao propósito da interpretação – que encerra, de forma mesquinha, um sentido, um conceito, uma noção –, mas à criação de um espaço qualitativamente distinto de experimentação do sentir e do pensar; um uso de palavra que presentifique, que torne real, presente, material o dito, o enunciado; um uso de palavra materializador. E aqui reside o problema de maior envergadura: onde e como.

Com o esforço próprio de uma tese, isto é, de se chegar até ela, é que se afirma que esse propósito de uso de palavra, poético, só pode ser levado a cabo por um certo modo de agir da e para com a palavra, ou seja, performaticamente. A *performance* abrange uma outra sorte de uso de palavra que se caracteriza, basicamente, por um outro modo de abordagem dos sentidos, ou seja, de uma outra maneira de dizê-los, de trazê-los consigo, de reapresentá-los, mais “desinteressada” e, por isso, multidimensional.

Em suma, a tese supõe que, para “*abrir o leque*”, para tornar algo presente na palavra, é preciso que a mesma seja corpo, seja voz, seja poesia; é preciso um uso de palavra e um uso de corpo poético, fluído, intenso e extenso, de sentido e para sentidos voláteis, é preciso recuperar a autoridade da palavra, sua eficácia – o que significa dizer, a autoridade da história da palavra, seu tempo, sua tradição, sua experiência; é preciso recuperar um uso de palavra próprio do poeta, do ancião, do conselheiro, do mestre, do professor; recuperar sua autoridade e a autoridade do pensar; uso de palavra que dá a experimentar o pensamento de maneira livre, desinteressada e autônoma; isso se aplica de igual modo ao sentir.

Φ

Para orientar o olhar, vale enfatizar, de antemão, que o problema central da tese não é a palavra, mas os usos que dela se fazem, isso porque para cada um dos usos – aqui tratados – revela-se um sentido particular de palavra – sendo que um deles não reduz a palavra ao signo. Tal especulação demanda, por conseguinte, investigar termos e conceitos radiais, correlatos, tais como: linguagem, terra, mundo, presença, arte e performance. Isso posto, justifica-se o uso de teorias se não incongruentes, diversas.

A tese gira, assim, em torno dos seguintes referenciais: Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hans Ulrich Gumbrecht, Giorgio Agamben e Paul Zumthor. Deve-se notar, entretanto, que, ainda que a discussão se concentre nesses autores, neles não se encerra. Desses operadores teóricos aliam-se outros – por força do uso dos mesmos –, tais como: Nietzsche, Gregory Nagy, Marcel Detienne, Richard Schechner, Victor Turner, Marcia Tiburi, Fausto dos Santos e Kathrin Rosenfield.

Este *ensaio*, e aqui se explicita a forma de apresentação da tese, de cunho filosófico, dirige-se ao campo da educação. Ele parte, se, por ventura, considerarmos o que espera a área na qual se insere, de um problema genérico, qual seja: o uso da palavra – que diz respeito, segundo afirmamos, ao cerne da prática educativa, ao ato mesmo de comunicar, de transmitir, de compartilhar sentidos – os dados (sensação) e os produzidos (significados) –, de mobilizar no outro novas construções.

Como sendo *ensaio* a presente tese não apresenta – tal como dita o cânone acadêmico, a tradição de toga – de maneira contínua e uniforme, sem fissuras, seus argumentos. Isso porque intui expandir por sua forma o espectro de sua significação. O ensaio possibilita, na verdade, fazer repicar os sentidos – do mesmo modo que propõe o uso de palavra aqui defendida – de tal maneira a provocar outros tantos. Esse método de apresentação dos argumentos caracteriza-se, portanto, por excursos, interrupções, dissonâncias e repetições que, supomos, em tempo, serem germinais.

“*Método é caminho indireto*”, afirma Walter Benjamin em seu livro sobre o drama barroco alemão. Este ensaio não foge, portanto, à (essa) regra. Talvez, por isso, se deva, de antemão, indicar o modo como as idéias são aqui apresentadas. O presente texto é composto por um discurso linear, se, por ventura, se desconsiderar as interrupções nele presentes. Todavia, deve-se enfatizar, que esses intervalos são fendas, brechas que iluminam o “discurso oficial”. Nesse sentido, recebem a alcunha de *indicação*, *glosa* e *excurso*, em conformidade à função que cada uma desempenha. A *indicação* serve, assim, como um anúncio, uma pantomima, a referência a algo que será a seu tempo desenvolvido; a *glosa* é uma nota explicativa, que, dependendo do preparo e do arbítrio da leitora, pode ser ignorada; o *excurso*, de outro lado, é justamente aquilo que permite depreender sentidos para além daqueles que o texto demonstrativo – leia-se o oficial –, ventila, permite pensar.

Desse modo, pode-se afirmar que este trabalho contempla, de forma mediata, a comunicação, ou mais precisamente, aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht entende como sendo a *materialidade da comunicação*. A tese diz respeito à capacidade de não só transmitir, construir e constituir saber e/ou conhecimento como também de presentificar, de materializar aquilo sobre o que se diz no que é dito – o que implica afirmar que a palavra quando tomada apenas por sua dimensão signíca pouco ou quase nada diz, não passando senão de mero

grafismo (da qual se depreendeu histórica e culturalmente, por intermédio de convenções formais, algum e/ou qualquer sentido) –, isto é, forma pela forma.

A palavra, contudo, *fala*, diz, inclusive, do que não pode ser dito, é mais que signo, é som, o que demanda sua escuta – para que ela haja/aja: exista atuando e atue existindo. O sentido de *atuação* refere, assim, não a *interpretação* – que designa aqui apenas a ação de desdobramento de sentidos em conceitos e que desempenha uma função analítica, isto é, que visa apenas à cognição –, mas ação performática que impele à produção ou re-apresentação de um existente, de uma matéria, de um sentido dado, substancial, enfim, de uma *presença* – essa entendida como verdade física, espacial, que ocupa ocasionalmente um espaço e que aduz à produção de outros sentidos (sensíveis e inteligíveis). O sentido de *atuação* desempenha, portanto, ao contrário da *interpretação*, uma função poética.

Em vista do que se considerou, postulamos como objetivo do presente estudo ir ao encontro do que *torna possível* – ainda que intuitivamente – materializar no representado (supostamente palavra, signo) a coisa em si (a matéria, não o número), isto é, a dimensão corpórea que constitui o sentido – tanto o dado (a sensação), quanto o produzido (o significado) – e, portanto, a palavra. Este *o quê* que *torna possível*, inferimos, é *performance*.

Todavia, deve-se assinalar que não se trata aqui de um sentido de performance qualquer – pelo menos não aquele de corrente especulação, o da performance como linguagem. *Performance*, aqui, remete a um modo de abordagem da palavra que busca não apenas reconfigurar seu sentido, hiperdimensionando-a, mas também, e, sobretudo, sua forma de apresentação, o que diz do uso propriamente dito.

Desse modo, a *performance* torna-se, para o propósito deste estudo, antes um gesto – um algo *na* linguagem que expande a linguagem –, que propriamente um conceito; a *performance* é um termo que permite furar o textual ao cooptar outros elementos que estariam fora da trama hermenêutica, de uma lógica estritamente racional e, conseqüentemente, reducionista, simplificadora, própria do corrente formalismo discursivo.

A oralidade é tomada, por fim, como sendo um aspecto fundamental do sentido de performance aqui apresentado, na medida em que opera a palavra com o auxílio do corpo, com a voz. Voz e mão,

por sua vez, sustentam, das maneiras que lhe são próprias e possíveis, a multiplicidade de sentidos do que é dito.

A poesia se origina, certamente, da canção, do recitativo, da declamação, da palavra performada, vocalizada, fusão de corpo e som, música, gesto, silêncio, para, novamente, palavra. E palavra na poesia significa *interação*, atravessamento. Disso resultam os hinos, as odes, a lírica, palavras conjuntivas que trazem em seu bojo o sentido dado (que intensifica) e o sentido produzido (que demultiplica, desdobra), podendo delas ser depreendidos estímulos sensoriais e estímulos intelectuais, simultaneamente.

Φ

“Nosso” tempo – como sendo um dentre diversos espaços históricos – caracteriza-se sobremaneira por um certo descrédito com relação à palavra; esse tempo é um tempo para o qual o sentido, o significado, sua “concisão” e “clareza”, dá a medida e o peso de seu meio (um instrumento, um utensílio, uma coisa, *a* coisa); deixa, portanto, de ser tempo para ser *espaço* de tempo – o uso desse termo corresponde, na tese, à noção dada; de outra sorte, remete, quando excetuado esse uso, a um devir, uma moção contínua que abarca no que está sendo o que já foi e o que será – o movimento perpétuo. O meio do tempo é, pois, uma palavra, um signo, um símbolo, uma alegoria, um simulacro, um algo que diz daquilo que não pode ser dito, por vezes. O meio do tempo há de ser, então, tanto a passagem – que intermedeia, *que* liga – quanto o núcleo, o recheio – que sedimenta, que condensa, a própria *liga*, o “miolo do pão”. Por isso, difere o uso do meio, isto é, diferem os usos da palavra.

A palavra e seus usos: para cada um deles corresponde um modo de percebê-la e apresentá-la, diferindo, por essa razão, sua *natureza*.

Poder-se-ia dizer que também acerca disso difere seu sentido: origem ou substância. Por origem, entenda-se o ponto do qual ela surge e por substância a matéria de que é feita. Para cada um dos sentidos de natureza (de palavra) um modo específico de sentir e pensar *a*, *na* e *a partir da* palavra.

Do meio-tempo indaga-se a maneira com que se instala e é percebido, visto que o uso da palavra se configura de modo distinto para cada tempo em que se inscreve. Logo...

Φ

... do cultivo do tempo, uma sorte de palavra. Algumas questões permeiam, contudo, essa afirmação, tais como: de que modo se configurou a palavra e seus usos nos tempos por ela engendrados e, para além disso, que usos de palavra os tempos engendram? Dito de outro modo, com palavras “precisas, evidentes e distintas”: como nosso tempo usa a palavra e como a palavra faz o tempo?

A resposta para cada uma dessas perguntas não é, como poderia parecer, tão difícil quanto sua formulação – para alívio do leitor! Um dos caminhos possíveis para tal argumentação – porque sim, existem muitos – nos é facilitado por um “*homme de lettres*” – para auferir seu sentido literal –, chamado Hans Ulrich Gumbrecht.

Em seu notável livro *Production of Presence – what meaning cannot convey*, Gumbrecht nos convida, em seu preâmbulo, a deslindar, genericamente, questões sobre as quais se acerca nossa investigação, ou seja, sobre a configuração epistemológica de nosso tempo que, sabemos, se ancora sobre uma cultura da interpretação, do significado, implicada na noção de modernidade, que se distancia, então, da presença, da materialidade, que sova, que achata a sensibilidade, forjando, por fim, um uso de palavra dominante; para este tempo em particular um uso de palavra instrumental.

Excurso. Vale notar, ainda, que também Gumbrecht (2004) está atento ao uso das palavras, tanto é que nos alerta sobre a utilização de algumas que, numa certa acepção e por um certo “anacronismo”, resultam no que se poderia caracterizar como sendo uma gafe intelectual. *Substância, metafísica, presença, realidade, ser* – apenas para citar algumas –, soam, por certo, de extremo mau gosto no mundo acadêmico, haja vista ser esse “mundo”, o mundo dos intelectuais, dominado pela idéia da fragmentação, da diversidade, da “pós-modernidade”; isso porque, segundo o mesmo autor, tais palavras – tornadas conceitos – se associariam a uma espécie de ingenuidade filosófica (GUMBRECHT, 2004, p.53).

Julgamos, entretanto, ser de fundamental importância manter essa ingenuidade como motor mesmo da atitude filosófica que começa – justamente por aqueles que a inventaram – por um admirar-se defronte o mundo. Tal ingenuidade nos permite inclusive supor, para fins de justificação e esclarecimento, uma idéia de ser, de verdade, de sujeito, de palavra, de substância, de idéia, de conceito, nem que seja para afirmar que essas não passam senão de um amontoado de mofo e inverdade.

Sendo assim, *sujeito* será o indivíduo que, a despeito dos discursos que o subjetivaram – tornando-o menos autônomo do que de fato pensa – atua *em si* e *para si* dentro desse espaço de representações, dito de outro modo, um *ser histórico*; por *ser* deve-se tomar aqui o fato do existir ao estar, e dessa condição ter consciência; por *verdade*, o todo, o aparecer; contemplando inclusive sua negação, sua in-verdade – nesse sentido, serviriam, por sua validade, ambas as afirmações: “o verdadeiro é o todo” (HEGEL, 2002, p.36) e “o todo é o não-verdadeiro” (ADORNO, 1992, p.42); por *palavra*, inicialmente, haja vista sua origem, sentido produzido que traz consigo um dado; por *substância*, a matéria, os fenômenos, a fisicalidade; por *idéia*, a forma por intermédio do qual o pensamento se confronta com o mundo material, dos fenômenos, sua representação total, sendo por isso mesmo *imago mundi*; o *conceito*, o termo modal que busca captar a unidade de um fenômeno, que o objetiva e, por conta disso, o perde; por *terra*, a dimensão da *physis*, o dínamo, a natureza como força movente, as pulsões, os impulsos, as sensações; e *mundo*, a contenção da *terra*, em cujo conter recolhe e mantém a força da *terra*, sua *origem* – como o movimento do *vir-a-ser*, potência; o *mundo* abrange a linguagem, a palavra, os signos, derivados da relação daquele com a *terra*. De maneira **deveras** simplificada, redutora, pode-se dizer que a *terra* é o *próprio* e o *mundo* o *comum*, *conteúdo* e *forma*, respectivamente.

Tais definições permitem identificar, por fim, uma perspectiva, uma visão de mundo, que pretende não obstante – e forçosamente – estabelecer significados estáveis (fina ironia de um discurso que pretende ir pela direção contrária de sua forma de apresentação).

Essas noções partem, obviamente, da questão sobre como se configurou historicamente o conhecimento, ou seja, sobre quais paradigmas epistemológicos se formaram certos espaços temporais – históricos e culturais –, que compreendem, cada um, um certo modo de ser, de estar e pensar o mundo e no mundo. Isso porque a maneira como o mundo é pensado implica uma forma particular de senti-lo – que, não obstante, se lhe assemelha.

Gumbrecht, por sua vez, deixa isso bastante claro ao levantar, com precisão, o processo que culminou no afastamento do indivíduo (de cultura ocidental) da dimensão da matéria, do corpo, isto é, da *presença*, da *physis*, em prol do conceito, da abstração.

Excurso. A *Physis* refere, para o mundo grego – a Antiguidade Clássica, de quando exatamente surgiu o termo –, o mundo dos fenômenos intocado pelo ser (humano), que abarca o ser, mas que não se dá à sua *ação*; a *physis* se opõe, então, à *techné*, que indica a ação transformadora do homem da natureza – representada, todavia, em parte pela *physis*. No que concerne ao espectro da ação humana essa é compreendida na Antiguidade, sobretudo por Aristóteles, por três dimensões: o *logos*, a *práxis* e a *poiésis* ou *techné* – instâncias que compreendem o *contemplar*, o *agir* e o *fazer* (TREVISAN, 2006, p.26).

De acordo com Trevisan (2006, p.26), se, por um lado, o *logos* abarca a faculdade de decodificação dos mistérios da *physis*, sendo por isso considerada uma faculdade maior, a *poiésis*, de outro, refere o *fazer* que compreende justamente a faculdade de trazer à tona, em parte pela ação humana, desses mesmos mistérios, desses mesmos segredos, de reapresentá-los. E representação significa, sob esse ponto de vista, o ato de coleta de um fenômeno que ao ser coletado, ao ser retirado de seu fluxo perpétuo e natural, é preservado na atitude mesma de trazê-lo de volta – como figura-viva que mantém inclusive o que há de não-figurado no fenômeno, seus efeitos. *Poiésis* lembra, então, produção, brotamento, ato de desvelar, de trazer à vista. O conhecimento é, por essa íntima relação com a natureza, em parte, uma revelação.

Indicação. Essas explicações são, por certo, insuficientes, pois deveras introdutórias. Tais questões serão, portanto, desdobradas quando da investigação dos conceitos de *mundo* e *terra* em Heidegger.

A modernidade implica, de maneira geral, no domínio da razão sobre a natureza – muito embora seja a razão compreendida como parte da natureza, como razão natural. A modernidade se funda sobre um princípio de objetificação que abstrai pelo conceito os fenômenos, que entende o corpo como um meio que deve, necessariamente, ser superada pela atividade racional. Sabe-se, contudo, que desde Descartes – aliás, sobretudo nele – o corpo (feixe sensório, que diz respeito à dimensão da sensibilidade) é tomado como um disseminador do falso, do inverídico, do ilusório, como algo que

confunde e impede o livre exercício da razão, que é, ao contrário do corpo, imparcial, evidente, distinta e universal.

O conhecimento resulta, por conta disso, de uma operação estritamente cognitiva que pressupõe ser o homem um sujeito, autônomo, livre, maior, e o mundo seu objeto. Essa concepção de conhecimento indica, conseqüentemente, uma compreensão de linguagem e palavra a ela afinada, que consideramos ser, em vista dos argumentos até então apresentados, extremamente redutora, instrumental e convencionada – e que se caracteriza, não obstante, por uma relação fechada entre um significante e um significado, operação essa que ao invés de materializar na representação o representado, o abstrai, tornando-o *ausente* e não, como se pressupõe, *presente*.

Esta visão de mundo – *moderna*, que denominamos redutora – se distingue, qualitativamente, da visão de mundo *metafísica*, que lhe antecede. Tanto no mundo antigo quando no medieval vemos expresso algo que poderia ser tomado como uma espécie de paradigma do *ser*, que entende o conhecimento como *revelação*, como *mistério revelado* e não mera especulação, que não parte do arbítrio do homem, mas de uma ordem natural que se dá livre e espontaneamente a sua contemplação.

No medievo, com efeito, o homem é parte do mundo, não apenas nele habitando, mas *sendo* mundo. Entretanto, esse modo de ser e estar no mundo se modifica consideravelmente a partir do *renascimento*, desembocando na *modernidade*, como sua radicalização. Esse marco histórico que *ex-centra*, que desloca o homem do mundo, redefine sua posição na relação com o mesmo. Se, no medievo, o homem era a *unidade* de *espírito* e *corpo*, na modernidade ele se torna puramente *espiritual*, abstraindo, por conseguinte, o *corpo* – torna o corpo, como bem salienta Marcia Tiburi (2004, p.75), um “*rastro, uma marca de passagem, uma mancha, um resquício*”.

Tal deslocamento resulta no apartar do homem do mundo. O homem agora ocupa o lugar daquele que *observa*, pressupondo não estar, naquilo que observa, implicado; torna-se, pois, *sujeito* – na acepção mesma que conforma toda sua crítica, ou seja, auto-referencial (GUMBRECHT, 1998, p.13).

Glosa. Essa última afirmação refere estritamente os primórdios da modernidade. Isso porque com o advento das *ciências humanas*, a

posição do pretense *observador neutro* será larga e profundamente questionada, dentro, obviamente, do marco moderno.

Em todo o caso, o modo de referência humana (visão de mundo) parte de um estar em meio a um fluxo do *ser*, que é histórico, para uma consciência atemporal que objetifica os fenômenos e os seres, que identifica e atribui sentidos, institucionalizando o saber. Sublinha-se: processo histórico (*des-historicizante*) que institucionaliza não apenas o saber, mas aquilo que o compõe, que o fundamenta, i.é, a *sensibilidade*, a *experiência estética*.

Entretanto, mesmo em sua forma institucionalizada, lembra Gumbrecht (2004, p.22), a *experiência estética* implica um além do físico – cuja compreensão também foi tomada de forma reduzida e redutora – pela visão de mundo moderna – em vista da dimensão que outrora designava a *physis*.

A modernidade engendra, assim, de maneira colateral, a redução do espectro de ação dos fenômenos. Isso porque eles deixam de ser vividos para serem interpretados. Ela instala, por isso, uma cultura notadamente hermenêutica, da interpretação, que subtrai do homem a possibilidade mesma de viver e experimentar o estranho, o novo, o inaudito, o inexplicável, de acontecer *com* – se tomarmos como referência, o sentido primordial da *physis* (um espaço de tensões, poéticas, produtoras, pulsantes) –, para dar lugar apenas ao cognitivo, a um discurso que julga ser capaz de dominar e interpretar o mundo. Sobre isso, vale meditar mais.

Glosa – Indicação. Gumbrecht (2004, p.55) não se opõe certamente à interpretação, mas à idéia da interpretação como único meio dos indivíduos se relacionarem com as coisas, com o mundo. A noção implícita de experiência nessa afirmação permite tornar nítido, como veremos a seguir, o laço que une a teoria de Gumbrecht à filosofia benjaminiana, para a qual a experiência da modernidade se chapou de tal maneira a não mais computar os dados da história passada, haja vista a “impossibilidade” de sua manipulação, assim como da não pertinência desse tipo de saber, da tradição, para a experiência presente.

Se a *experiência* (estética) é moldada por um determinado *lugar histórico*, condicionada, portanto, por uma sorte de ideologias epocais,

assim será também o conhecimento dela advindo. Em outras palavras, *de experiência soada, conhecimento restrito* (e vice-versa).

Com efeito, é justamente esse o resultado do diagnóstico que Gumbrecht faz do conhecimento e da experiência na modernidade; resultado que o impele, não obstante, a formular um meio de se recompor, na atualidade, a materialidade perdida – com o advento da visão de mundo moderna – da *experiência estética*, ao menos, em nível de *comunicação*. Esse meio ele intui como sendo a *produção de presença*.

Indicação. Essa foi, por certo, a intuição originária da presente tese.

Vejamos de maneira pormenorizada essa questão. De acordo com Gumbrecht (2004), a *experiência estética* consiste numa espécie de *oscilação* entre dois tipos de efeitos: *efeitos de presença* e *efeitos de significado*. Enfatiza-se, entretanto, que essa oscilação não é, como poderia parecer, necessariamente simétrica, equilibrada, visto que um efeito pode predominar sobre o outro dependendo da cultura na qual se inscreve determinada experiência – como veremos a seguir.

De qualquer modo, por *efeitos de presença* Gumbrecht entende os efeitos resultantes da relação que um sujeito estabelece com o mundo e que se dariam somente à sensibilidade; seriam, por isso, *intensivos*; propiciando, ademais, o *saber*. De outro lado, *efeitos de significado*, que diriam respeito aos efeitos da relação entre um sujeito e o mundo via cognição, estritamente. Dessa relação derivaria, por fim, o *conhecimento* – tal qual instituído pela visão de mundo moderna. Eles seriam, por isso, *extensivos*, relacionando-se mais aos sentidos produzidos (significados) que, propriamente, aos sentidos dados (significante, sensação).

Indicação. A diferença entre *saber* e *conhecimento* é objeto de análise de uma seção posterior a esta.

Assim, se o *significado* refere o resultado da abstração de um sentido dado, a *presença*, por sua vez, mantém, como sendo *laço, liame*, o *contato* entre um sujeito e uma matéria, sem a interferência de um significado. O *efeito de presença* seria, portanto, a tônica da relação entre os sujeitos e as coisas do mundo.

Em vista disso, a *presença* poderia então ser entendida como o *acontecimento da matéria*, i.é, o ponto de intersecção – espacial – que, de um lado tornaria o ente um ser, e, de outro, impeliria o ser à manutenção de seu movimento; ou seja, impele o *ser* a *ser* mais ainda, a *vir-a-ser*.

Como pertencente à esfera do espaço – e não do tempo, como o significado –, a *presença* refere, como já se observou, um *contato* – impacto de corpos uns sobre os outros; dessa maneira, ela pode ser entendida tanto como a relação que inicia os sujeitos em uma determinada sensação, quanto um algo que haveria por intensificar uma dada sensação.

Isso explica porque para H.U.Gumbrecht a *presença* implica necessariamente uma *experiência estética*. Vale lembrar, contudo, que a *experiência estética* é, como já se assinalou, situacional. Ou seja, é experiência condicionada histórica e culturalmente. Sendo assim, sua eficácia, sua intensidade, sua predominância, varia de acordo com o modo de sua configuração histórica e formal.

Glosa. Em todo o caso, na *experiência estética* compatibilizam-se *razão e sensibilidade, entendimento e imaginação, experiência e cognição*; ela não é, portanto, como se pressupõe ser, um esvair-se da vontade, um deixar-se livre do indivíduo às sensações, aos sentimentos, aos sentidos dados, mas uma forma de racionalidade que filtra inclusive essas mesmas sensações; modo de operação que torna apenas o corpo parte integral na “apreensão” do mundo.

A distinção entre “*cultura de significado*” e “*cultura de presença*” exemplifica, com efeito, justamente isso. Tal distinção permite, por sua vez, ilustrar a diferença entre os modos de posicionamento e organização do sujeito no mundo. Vejamos. De acordo com Gumbrecht (2004, p.79-81), a “*cultura de presença*” designa sociedades embasadas na *presença*. Nelas, os fenômenos têm um sentido inerente, sendo assim, é o *corpo* a referência a partir da qual o mundo é abordado; não obstante, no que concerne ao conhecimento, legítimo será aquele que não foi *produzido*, mas *revelado*.

A “*cultura do significado*” designa sociedades nas quais a auto-referência do sujeito é a *consciência*. Ou seja, sociedades nas quais o mundo é interpretado, deslindado por uma sorte de categorias e conceitos abstratos, i.é, arbitrados pela razão. O conhecimento

legitima-se, assim, nessas sociedades, por um sujeito que produz o conhecimento, que o constrói em conformidade à leis puramente racionais.

Indicação. Deve-se pontuar que essa separação entre “*cultura do significado*” e “*cultura da presença*” deriva, para Gumbrecht, apenas de tipos ideais, não aparecendo nunca em sua forma pura.

Para um determinado tipo de conhecimento produz-se um *evento* que se lhe assemelha. Assim, de acordo com Gumbrecht, sendo o conhecimento produzido pela “*cultura do significado*” dado pela *interpretação*, seu evento corresponderia a uma inovação, que teria como seu efeito, a surpresa. Para a “*cultura da presença*”, no entanto, um evento é uma *epifania*, isso porque o conhecimento dela advindo, via *experiência estética*, é uma *revelação*.

A *epifania*, para Gumbrecht (2004, p.113), surge, por sua vez, quando emerge, não sendo passível de ser capturada ou congelada; ela é a irrupção no corpo, sob a forma de uma sensação, de uma intuição, de algo que acontece para além do que acontece; é o começo – como *origem*, como fonte, como vir-a-ser – do que acontece. É, como afirma Fausto dos Santos (2003), um *ponto de partida* e nunca de chegada.

Excurso. A máxima rilkeana, em forma de questão, recebe, assim, sua real amplitude: “*Não vê como tudo o que acontece é sempre um começo?*”.

Nesse sentido, a *epifania* equivale a uma *experiência estética* –, no sentido forte da palavra, como aquela que circunscreve a *presença* real, como *produção* de *presença*, que escande, pela sensibilidade, o espectro do entendimento; experiência de mundo que abre o sujeito para o *ser*; que o coloca nos fluxos e refluxos do corpo e do tempo; experiência que não é para ser somada, definida, mas basicamente vivida, experimentada, de modo pleno e visceral. Na experiência estética, o vivido é, de igual modo, redimensionado; é confronto da experiência consigo mesma, experiência da *vertigem*, do *imponderável*, da limitação da racionalidade humana para a ilimitação do mundo.

Glosa. Essa concepção de experiência estética como *epifania* tem, por certo, um pano de fundo metafísico. Todavia, é preciso pontuar que,

em Gumbrecht, autor com o qual apoiamos nossa reflexão, a experiência estética enquanto pertencente a um domínio metafísico não está necessariamente condicionada por um sentido religioso ou transcendental, tais como poderiam atestar as teorias de Kant (2002), Nietzsche (1999) e até mesmo a de Benjamin.

A noção de metafísica em Gumbrecht compreende um outro sentido, uma outra noção, qual seja: como uma atitude, como uma perspectiva que dá um grande valor aos sentidos dos fenômenos e não apenas aos materiais por intermédio dos quais os mesmos haveriam de se apresentar (Gumbrecht, 2004, p.XIV). O espaço metafísico resulta, no plano dessa teoria, em um campo que vai além da hermenêutica, como uma espécie de abertura para novos e obscuros atravessamentos.

Assim sendo, de acordo com Gumbrecht (2004, p.52), o para além em metafísica pode também apenas significar em adição à interpretação – essa nunca abandonada.

No que concerne à *produção de presença*, interessa captar o que nela, como sendo experiência estética, é capaz de produzir *epifania*, entendida como o termo que instaura um espaço de fluxo, de *extase*, qualitativamente distinto deste sobre o qual se fundamenta o conhecimento técnico e científico, racional; espaço real de experimentação das coisas e do tempo; das coisas que se dobram sobre o tempo e do tempo que se dobra sobre as coisas. Enfim, experiência que *presentifica* o mundo, que o atualiza, que torna tangível inclusive o tempo – o presente, o passado e o futuro.

Indicação. Tal possibilidade é ventilada, aqui, pelo uso da palavra poético, isso porque nele está intuída uma ação performática. Gumbrecht trata dessa questão de maneira um tanto quanto superficial. Sendo assim, optamos por desdobrá-la com o amparo de Paul Zumthor, em seção posterior. Isso porque para Zumthor (2007, p.67), *“a performance é ato de presença no mundo e em si mesma”*, ato na qual o mundo está presente.

Glosa. Esse ensejo de recuperação resulta, por sua vez, em Gumbrecht, numa espécie de programa pedagógico; ou seja, nela se indica a fundação de uma nova epistemologia – que identificamos como sendo própria e necessária; epistemologia essa que permitiria entrever uma conjunção entre as mais variegadas disciplinas. O uso poético da palavra compreende justamente essa como sendo sua função, conjugar, reunir, catapultar. Essa demanda por uma nova epistemologia parte,

assim, de acordo com Gumbrecht, da tentativa de atenuar o hiato que instalou entre o sujeitos e o mundo quando da fragmentação do conhecimento pela e na modernidade; do que decorre, para o autor, a nada elegante separação entre estética, história e pedagogia.

Para Gumbrecht, entretanto, esses três campos pertencem a um mesmo nível prático e abstrativo, sendo mutuamente independentes. Seja como for, isso explica porque, para ele, a experiência estética poderia vir a recuperar o laço que uniria novamente esses campos. A história dos artefatos culturais permite, com efeito, pensar o valor estético dos mesmos, valor esse que compreende um outro, ético e que por sua vez pode resultar num programa pedagógico, ou pelo menos estabelecer uma base de orientação pedagógica (GUMBRECHT, 2004, p.93).

As palavras e seus usos estão, por isso, imbricadas na questão do conhecimento e da experiência. Assim, será o uso da palavra que preservará ou não tal experiência – em sua acepção estética. Isso quer dizer que é o uso da palavra que determina se sua matéria se presentifica ou não.

Não se pode obviamente afirmar que a palavra é matéria, e sim composta de matéria; a palavra é uma *tensão*, melhor dizendo, um equilíbrio de tensões sensíveis e intelectuais; tal equilíbrio se perfaz, por sua vez, apenas sob o uso poético da palavra, que não exclui o outro, o diferente, a desmesura, a anomia, mas que a acolhe e ao acolhê-la se potencializa.

A palavra, consoante isso, pode ou não manter a sua substância. E como substância – entenda-se aqui a matéria, os fenômenos, a fisicalidade por intermédio da qual pode se depreender um sentido (produzido) –, também depende o uso.

Φ

... *de seu uso, sua origem*. O fato de a palavra poética comportar uma *origem* (fonte) – que apressadamente poder-se-ia conceber como destacada de seu uso, de seu mero uso, instrumental – não significa que a mesma não tenha a mesma natureza da palavra de uso instrumental. O que se modifica são os usos. Ou seja, o que *muta, muda, modifica* a palavra, em termos qualitativos, é o uso que dela se faz, diz do modo com que é abordada.

Sendo assim, palavra é *coisa*, mas não apenas coisa-*matéria* e sim coisa-*utensílio*. Essa distinção do conceito de coisa está, ademais, sugerida no pensamento de Martin Heidegger, que representa, pelo menos para o propósito desta tese e para essa questão em particular, uma referência fundamental.

O intento de Heidegger pode ser colocado da seguinte maneira: o que ele faz é justamente transpor em sua filosofia a linguagem, de trespassá-la, curti-la (como quem curte o couro), suspendendo a idéia que dela banalmente se fez, e que ocasionalmente acabou por demonstrar a dificuldade de restabelecimento da unidade que outrora a atravessava e a reunia, a *presença*, a *verdade*, a *physis*, a *terra*. Seu anelo é o de re-atualizar o conceito, que segundo o mesmo, encontrar-se-ia desfeito de si, desapropriado e esquecido.

E re-atualizar significa restabelecer a força *originária* da palavra; recobrar o que há de *natura*, de *physis*, de *terra* no conceito, torná-lo *mundo*, *concretá-lo* – haja vista ser o conceito a abstração da palavra; re-atualizar, implica, portanto, fazer re-surgir o potencial do corpo no ato de sua figuração, na palavra, re-incorporar ao conhecimento do conceito o saber do corpo. Na palavra poética isso é facultado, dependendo, pois, seu uso.

Excurso. O conceito de *terra* (*Herstellt*), em Heidegger, assemelha-se, sobremaneira, ao conceito grego de *physis*. A *terra*, como sendo “aquilo para onde o despontar traz de volta tudo o que desponta” recolhe consigo tudo o que está essencialmente presente, naquilo “sobre o qual e dentro do qual o homem funda seu habitar” (HEIDEGGER, 1977. p.28).

Diante dessas considerações, pode-se afirmar que parece ser exatamente isso que Heidegger, como também Walter Benjamin e Nietzsche – apenas para citar os aqui presentes –, realizam. Nesses filósofos, invariavelmente, parece haver um pendor sempre presente à *terra*, que se configura, por sua vez, numa espécie particular e pessoal de escrita – que não se caracteriza pelo discurso esquemático dos grandes tratados filosóficos, mas que se perfaz por um uso de palavra poético e um método que lhe propicia.

Nietzsche escreve com sangue, assim ele próprio o afirma, ele escreve como quem *fala*, em aforismos, em fragmentos – regurgito de pensamento. Walter Benjamin, por sua vez, escreve como quem *narra*; conjuga, portanto, à sua escrita, o caráter histórico, da tradição, e oral.

O filósofo da aura – modo com o qual se convencionou chamar Walter Benjamin – apresenta seu pensamento sob a forma do ensaio que, segundo o mesmo, propiciaria a *experiência* do pensamento, a deriva, o ex-curso, a viagem.

O empreendimento de Heidegger se presta, ademais, a um outro propósito, que parece se assemelhar precisamente ao nosso, ou seja, de re-poetizar o conceito, preenchendo-o de carne, de vísceras. Para tanto, Heidegger começa por recuperar um repertório de conceitos específicos, que se refeririam àquilo que o mesmo consideraria ser o fundamento da linguagem, e, portanto, da palavra, o *ser*, a *verdade*, a *terra*, o *mundo*, a *essência*.

Indicação. Com efeito, será justamente por intermédio desse tríptico (Nietzsche–Benjamin–Heidegger) que passaremos à exposição de alguns conceitos fundamentais à tese, porque correlatos à palavra.

Heidegger é tributário de uma tradição originária, a grega, sobretudo pré-socrática. E é com eles que ele lê seu tempo, um tempo que, a despeito da distância que o separa de sua origem (lugar, espaço histórico), não muda o *fundamento* da *existência*, do *ser*, pois esse se encontra na linguagem.

A linguagem, para Heidegger, consiste na *morada* do *ser*, o espaço no qual e por intermédio do qual o *ser* pode aparecer, em que ele habita. Esse aparecimento traz, por conseguinte, a *verdade*, como história do *ser*. Assim sendo, o acontecimento nada é senão acontecimento do *ser*, que se dá, entretanto, como um falhar-negar (*Versagen*). O caráter hermético da noção é, pois, necessário, não sendo, todavia, relacionado a uma espécie de fechamento no conceito, e sim, a uma abertura que se pode entrever num termo, a palavra, que é, ao mesmo tempo, e sob essa acepção, *nome*.

Na linguagem, doravante, ao se nomear os entes, as coisas do mundo, o nomear somente dá a eles (os entes) a palavra, viabilizando seu aparecer. Tal nomeação propicia *ao* ente o estatuto de *ser*, a partir, justamente, desse nomear. (HEIDEGGER, 1977, p.61). A palavra permite *ser*, propicia o *ser*, do ato torna a potência e vice-versa. Dito de outro modo, o *ser* faz falar o *ente*; mesmo o quê não pode ser dito, ser indicado na palavra, é por ela nomeado, seja como inominável, inaudito, estranho, inefável ou intangível. Essa possibilidade encontra-se inscrita no *nome*, porém, não conceito – tal como o entendeu uma

certa tradição filosófica –, isso porque no *nome* está englobada a história de seu *ser* em sua totalidade.

Essa ação (de nomeação) é, contudo, facultada apenas a um uso poético da palavra, haja vista ele comportar a in-determinação, a insuficiência e a inadequação parcial dos signos com relação ao significado; o *nome* é um indicativo (i.é, significado), sendo, no entanto, mais que isso, *significação pura*.

Excurso. Sob o ponto de vista da lingüística contemporânea, esse problema apresenta-se, tal como nos adverte Giorgio Agamben (2005), na diferença irreduzível que separa o plano *semiótico* – da língua propriamente dita – e o *semântico* – da fala. Com efeito, para Agamben (2005, p.71), amparado pelas descobertas de Benveniste e Jakobson, esse obliúvio da diferença entre um plano e outro é o que justamente possibilitará questionar ambos os registros, o lógico e o metafísico. Isso porque a fala consiste numa *realidade concreta* que, isolada da língua, constitui um momento de *pura significação* (AGAMBEN, 2005, p.70). Deve-se enfatizar, todavia, que sem a *língua*, a *fala* não diz, na realidade, nada (AGAMBEN, 2005, p.71), pois, mesmo sendo o *semiótico* pura língua, “*da qual o homem participa para falar*”, sem ele não há o *semântico*, visto que esse só existe na “*emergência momentânea do semiótico na instância do discurso*”. A linguagem é, portanto, humana, na medida em que se torna *passagem, travessia* da pura língua ao discurso; sendo “*este trânsito, este instante, a história*” (AGAMBEN, 2005, p.68).

Indicação. De acordo com Walter Benjamin, a palavra poética – que afirmamos ser também *nome* –, ao ser portadora de uma significação pura, torna-se *trágica*. Essa acepção de palavra corresponde, como veremos, ao princípio lingüístico de transformação da mesma – sob a forma oral –, princípio de purificação na qual ela *muta* de som natural a som puro do sentimento (BENJAMIN, 1994b, p.17).

O *nome* é um signo *furado* cuja matéria é ausente. Ou seja, o nome é ausência e presença, simultaneamente, ausência da presença e presença da ausência. Ele é uma falha (no sentido de *Versagen*, mal dito, não dito, falhado-negado) que, em sua emergência, aduz a um presente, a um ser.

O *nome* é um símbolo, configura, portanto, materialmente – a *palavra* – um ser inexprimível. Nele, a palavra se torna plena, pura e imediata. Como origem, o nome consiste numa “*concentração histórica*,

cuja densidade restaura, por um lado, o único, e por outro, reproduz o recorrente” (MURICY, 1998, p.152).

O *nome*, sinaliza, ademais, como forma não-intencional, para a restauração do sentido original da palavra, à harmonia primeira entre essa e as coisas.

Tais considerações, nitidamente orientadas pelo pensamento de Walter Benjamin, permitem supor que a relação que o *nome* mantém com a palavra, com a *origem* – em sua acepção de *fonte*, de *vir-a-ser* – e com a história, diz respeito, sobretudo, à hipótese de sua natureza veiculada pela tradição judaico-cristã que o filósofo da aura haveria então por recuperar.

Essa tradição remete basicamente ao relato da expulsão dos homens (i.é, Adão e Eva) do Paraíso, ou seja, à queda da linguagem (em seus primórdios, divina), em prol do conhecimento, no abismo da interpretação.

Ao que tudo indica, será precisamente esse fato, o da expulsão, que possibilitará a Benjamin distinguir a linguagem sob o ponto de vista de duas dimensões, uma simbólica e outra instrumental (dimensões que comportam sentidos análogos àqueles atribuídos, no corpo deste texto, aos *usos* da palavra). A expulsão do Paraíso indica, por sua vez, para Benjamin (2000), o fator que determinou a condição trágica de ser do homem na história, que tornou o homem, por conseguinte, um ser de erro, fragmentado, para sempre inacabado, insuficiente – justo porque destituído de Deus e do Paraíso por Ele ofertado. Do que se pode depreender que essa tal insuficiência do *ser é*, também, insuficiência da linguagem.

A queda da linguagem remete, assim, ao exato momento em que a *palavra* renunciou à sua condição paradisíaca, do conhecimento imediato e absoluto de todas as coisas e de Deus, para se alçar à condição de juízo. Isso posto, *original* será apenas “o vínculo que constitui a palavra em relação à linguagem como expressão de uma essência espiritual, como a busca pelo caráter originário que a fundamenta, o nome” (PEREIRA, 2007a, p.58). Esse vínculo se exprime, aqui, como o *uso*.

Indicação. O *nome* significa, então, uma *invenção* – no sentido mesmo que essa palavra contempla quando relacionada à sua matriz, *invenire*. Como discorre Giorgio Agamben (2006), *invenire*, em latim, significa *encontrar*, do que resulta, ainda, em provençal, *falar, criar, trovar*. Sendo nome, a palavra se torna *ratio inveniendi*, noção essa que, extraída para

o uso dos poetas provençais, os *trobadores medievais*, torna-se *razo de trobar*; em suma, a *troba* ou *trova* é a arte do *encontro* do sentimento na palavra e seu uso. Trataremos, adiante, mais sobre isso.

À hipótese *teológica* da origem da linguagem humana, trazida sobretudo pelo pensamento benjaminiano, alia-se uma outra, *histórica*, referida à Renascença, que, ademais, introduz um elemento fundamental à sua compreensão, qual seja, o corpo.

Marcia Tiburi, em seu notável livro *Filosofia Cinza*, lembra-nos que a linguagem representa, no período do renascimento, o corpo, ou melhor, o “redimensionamento” do mesmo. No corpo, o que sobra da alma, diz ela, “*reconstitui-se em linguagem*”, que não apenas participa na atribuição de sentido às coisas do mundo – que perpassam e são percebidas pelo corpo –, como também lhes dá forma, recompondo o próprio corpo ao modo do redimensionamento (TIBURI, 2004, p.75).

Tal concepção de linguagem revela, em seu tempo, um sintoma. A autora observa que “*a aparição do corpo na história o coloca como rastro, uma marca de passagem, uma mancha, um resquício*”; marca indelével, que talvez possa não ser vista, tornando o corpo dependente do olhar e da linguagem. “*Constituído no olhar*”, ela continua, “*o corpo aparece como imagem. Constituído na palavra, ele aparece como linguagem*” (TIBURI, 2004, p.75). Nesse sentido, talvez se deva sinalizar para o fato de que na linguagem nem tudo é corpo e sequer há de ser o corpo tomado em sua globalidade pela linguagem.

Essas noções de *corpo* e *linguagem* estão, por sua vez, claramente relacionadas a um discurso de negação do corpo, que instaura, ao fim e ao cabo, um discurso de *corpo* e de *linguagem* via *negação*, como ausência, como falha (TIBURI, 2004, p.75).

Indicação. Essa intuição é, pois, germinal, e parece justificar o propósito do presente texto.

A partir dessas considerações sobre o estatuto da palavra poética – que se compreendeu como ato de nomeação e, portanto, potencial – pode-se derivar uma outra noção de palavra, qual seja, a da palavra como *obra de arte*. E novamente aqui aparece de maneira categórica o pensamento de Heidegger e Walter Benjamin, assim como o de Nietzsche.

...de palavra, obrar. Como mencionado anteriormente, Heidegger busca re-poetizar o(s) conceito(s), o que implica, por sua vez, restabelecer sua *origem*, na dupla acepção que lhe cabe: lugar (gênese) e fonte (vir-a-ser); restituir sua densidade originária, atribuindo-lhes, por força da recuperação do caráter nomeador dos mesmos, a engenhosa tarefa de re-construção de um espaço in-determinado na e da linguagem em que, doravante, dar-se-ia a *verdade* e o *ser* (acima de tudo, potencial); essa tarefa não se consolida, contudo, apenas pela restauração de uma “identidade perdida”, de uma “essência”, de um “fundamento”, mas também e sobretudo por um trazer à tona do novo, do diferente, do estranho, do outro; enfim, de tudo aquilo que nos surpreende e nos inquieta.

A arte, por sua vez, faz valer essa como sua premissa. Partindo-se do pressuposto de que a palavra poética é e deriva da e como obra de arte, podemos afirmar que sua natureza se assemelha à natureza da mesma.

Indicação. *Arte, verdade e ser* mantêm entre si uma relação estrita e inalienável, seja em Nietzsche, Heidegger ou Benjamin.

Em Heidegger, *arte* significa o *des-velamento*, o *des-ocultamento* do *ser* – e, portanto, da *verdade* (que compreende, no filósofo em questão, a dimensão da *alétheia* grega).

Glosa. Para Heidegger (1977), o *ser*, a *verdade* e a *arte* encontram-se indistintamente, sob o jugo da temporalidade, subsumidos por essa *presença*, este estar-aí, que lhes seria inerente e basilar.

Enquanto racionalidade histórica, epocal, a *alétheia* – dinamismo propulsor da *origem* (*ursprung*, a fonte, o vir-a-ser) – descortina-se de tal modo a apresentar-se como o registro primevo desses mesmos conceitos; a *alétheia* é um interstício hermenêutico por intermédio do qual se retém o que há de mais substancial ao ser e à arte; ela alia, inclusive, a sua negação, a sua inverdade.

Marcel Detienne (1988) sublinha, por sua vez, exatamente esse sentido de *alétheia* entre os gregos. Isso explica porque, sob esse ponto de vista, a *alétheia* se relaciona com a *physis*, não sendo nada mais senão o tornar-se visível da mesma, da *physis* – o real da e na pluralidade dos entes, das coisas do mundo.

A *physis* é, por isso, tomada como uma espécie de movimento de um algo que perpassa, qualidade de força, cósmica, pulsão, impulso – que tem sim um fundo biológico, mas que o transcende, que vai além. Entrementes, na medida em que na *physis* a verdade é manifesta, tanto mais nela eclode a totalidade do ser. Como princípio norteador das coisas, a *physis* tornou-se para Heidegger (1977) tudo aquilo que, em sentido estrito, diz respeito à linguagem: o irromper do mundo no qual habita o essencial e, em cuja unidade os opostos são sintetizados, cindidos como forma de alcance do inteligível.

Essa idéia aparece com maior precisão, quando tomada em sua acepção de *terra* (*Herstellt*). Nela, o *im-pensado* eclode; nele é projetada toda uma gama de conteúdos que, outrora obscurecidos por um modo de pensar específico, moderno, ressaltam o caráter processual e originário dos conceitos de ser, de verdade e de arte, constituindo-se como a matriz *essenciente* dos mesmos.

Se *verdade* é, para Heidegger, a manifestação singular daquilo que é enquanto *ser* que instaura os entes, é, também, construção, obra, obrar. A obra de arte, porquanto relaciona com a verdade, não apenas a apresenta, mas a aborda, a encontra, *logicamente*. Um encontro que tanto pode ser um ir *ao* encontro, aproximando-se, quanto um ir *de* encontro – um aproximar que, ao alcançar, distancia. Seja como for, nesse encontrar-se, *ser*, *obra* e *verdade* se adensam e se eletrificam mutuamente; nele, algo sempre se re-vela, dá-se a ver, ocultando-se. A ação de re-velar, pode, por isso, indicar, sob a segunda acepção de *encontro* – o *de* e não *ao* –, uma espécie de *assalto*.

Tal *assalto* (*Übergriffe*) pretende agir pela eliminação das representações habituais das coisas, eviscerando-as, apanhando justamente o caráter de coisa-*matéria* da coisa-*utensílio*; do que resulta cooptar, colher a coisa, preservando sua *origem* (*Ursprung*), seu salto (*Sprung*) originário, sua potência.

Dito de outro modo, o *assalto* é uma forma pela qual a arte encontra a *verdade* e o *ser* – e vice-versa; Na arte, a dimensão comportada pela *physis*, a *terra*, é reposta, recolocada como *ser* no mundo, como linguagem. A palavra poética expressa, assim, como

obra de arte, exatamente esse caráter de coisa-*matéria* na *terra* sob a forma de coisa-*utensílio* no *mundo*, haja vista re-velar esse *estranho* ao *não-estar-oculto* (*Unverborgenheit*) de um *ser* que se mostra se ocultando e que se esconde aparecendo.

Como *utensílio* a palavra carrega, colhe, recebe a *matéria*; a forma que a recobre. Entretanto, um *utensílio* sem *terra* não *munda*, não desvela, encobre e oculta, apenas. Do que depende também aqui, o *uso*. A dimensão de *utensílio* da obra de arte demarca, ainda, para Heidegger, espacialmente a realidade (o *logos* que efetiva o *ser*, que é *nó* entre o *ser* e o *ente*) posta em obra.

Glosa. Para Heidegger (1977), a reflexão decorrente do imbricamento entre forma e matéria induz, necessariamente, a um alargamento do conceito de utensílio, cujo intuir – como produto fabricado – provém da sua serventia. A apreensão desse enlace (matéria-forma) “*através do qual o ser do utensílio é temporariamente determinado*” representa, para ele (1977, p.14), o constituir imediato e cognitivo de todo e qualquer ente.

A tendência de se considerar a obra de arte como utensílio deriva, pois, de antemão, de uma necessidade de se demarcar nela um espaço qualquer, espaço em que a verdade possa se manifestar. Essa demarcação não corresponde, entretanto, à totalidade do que se põe em obra, mas é condição fundamental para que ela possa existir.

Conforme, Heidegger, “*o utensílio é metade coisa, porque determinado pela coisidade, e, no entanto [ele é] mais [do que coisa]; simultaneamente metade obra de arte, e no entanto, menos, porque carece de autosuficiência da obra de arte*” (1977, p.14). Se a obra de arte enquanto obra coloca-em-pé um mundo (HEIDEGGER, 1977, p.30), um em qualquer lugar, coloca nele um âmbito (*Bereich*), um situar não situado porque acontecimento contínuo, aberto, potencial (*Offenheit*) (HEIDEGGER, 1977, p.49); um demarcar que estabelece o caráter de coisa da coisa e orbita em meio ao mundo (Heidegger, 1977, p.06).

Deve-se assinalar, todavia, que o modo de compreensão do conceito de âmbito (*Bereich*), quando referido ao ser que se põe em obra, difere, em Heidegger (1977), consideravelmente, daquele outro conceito de âmbito (*Umkreis*), em que, outrora, insinuava-se o perímetro, a circunferência da coisa. Portanto, o *contorno* que se aplica à coisa não é o mesmo que se aplica ao ser. A coisa, todavia, caracteriza-se pois e estritamente nessa relação, como um médium, um utensílio, uma junção, articulação pela qual o mundo se manifesta na terra.

Destarte, não seria errônea a associação da *coisa* ao conceito grego de *hypokeinemon*; ou seja, tomar a coisa como aquilo em torno do qual propriedades diversas se reúnem, fulcro coisal, núcleo predicativo no qual a coisa repousa-em-si, na sua firme consistência (*Standhaftigkeit*) (HEIDEGGER, 1977, p.11) Essa junção – em que o ser-obra da obra irrompe, consiste, primordialmente, no repousar em si (*Aufsichberuhens*) da obra, dinamismo de auto-afirmação da essência, desdobramento, rasgo temporal por onde se tece a inauguração da verdade como experiência essencial; enfim, o sobejar de sua realidade fundante (HEIDEGGER, 1977, p.35). De acordo com Heidegger (1977, p.30), a junção seria, tão somente, o combate originário (*Urstreit*) entre o *mundo* e a *terra*, disputa travada, respectivamente, pela espacuosidade – a expansão de um *intangível* que está *sendo* em relação ao traçado do *não-estar-oculto* que se oculta quando o intangível é resgatado, guardado e trazido à tona.

Nesse sentido, a procedência (*Herkunft*) da obra de arte como também do artista é a mesma, a *arte* – o substrato a partir do qual deve ser extraído o *não-estar-oculto* do ente e pelo qual o *pôr-se-em-obra* da verdade desse, a sua essência, verte por uma exterioridade que subjaz às representações – à imagem, propriamente dita. Intercalam-se, nesse acontecer, o mesmo e o outro num só, simultaneamente, isto é, o que na obra fundamenta, *essencia*, escapa à ela, e, por assim dizer, também ao artista.

Vale salientar, por fim, a respeito da procedência – demarcada pelo conceito de *Herkunft* – que essa designa, apenas, um deixar-se produzir daquilo que já está essencialmente presente. Isto é, a *procedência* é um engendramento de um projeto (*Entwurf*), um lançar-se ao não pensado, à uma ordem originária e não habitual que confere à obra o seu estatuto de verdade posta em obra, a sua *origem*. Nesse instante – em que a verdade é colocada mais uma vez em obra (fabricada) – somos conduzidos inexoravelmente àquele combate originário entre a *terra* e o *mundo* em que a verdade surge; tal *combate* se caracteriza, primordialmente, como uma tessitura disjuntiva, um encadeamento entre aquilo que se sustenta pela *terra*, mas que no entanto, abre-se ao *ilimitado*, ao *infinito*.

O conceito sem o *gérmen* da *terra*, é uma casca, um grão oco, silente e infértil; palavra poética, em contrapartida, *ara*, revolve a *terra*, é *feita* de *terra*, germina; é rasgo, ferida, fenda aberta por intermédio da qual a luz emana. Obra de arte é, por força do efeito, algo que, ao obscurecer ilumina e ao iluminar obscurece; um hiato, intervalo, entremeio; um entrevero que propicia o encontro, a relação, a

conjunção; palavra poética reúne, religa, alinhava – fio de costura; é, também, palavra *de* e *para* deriva; palavra que intensifica o *dado* e demultiplica o *produzido*.

Glosa. Em relação à obra de arte a *terra* é, para Heidegger (1977, p.32) o *sem-esforço-incansável*, o *vir à tona no colocar de volta* (do mundo), o pôr-se **em** obra da *verdade* (*alétheia*). Em vista disso, ela só “*se mostra quando permanece não resgatada/não exposta e não explicada*” (HEIDEGGER, 1977, p.33). A partir daqui infere-se a íntima relação da *terra* com o *mundo* – o combate originário (*Urstreit*). O *mundo*, por sua vez, move-se em busca do enaltecimento (no seu repouso) da *terra*, ele é o “*eterno abrir-se da abertura das amplas trilhas das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico*” (HEIDEGGER, 1977, p.35). Ele é o sagrado.

A deriva abre, por sua vez, espaço para o estranho, para o inquietante (*Ungeheuer*), sendo, por isso, passagem, travessia; deriva é *experiência* de *ser*, de *vir-a-ser*. E no que consiste exatamente a obra de arte senão numa *experiência* de deriva, que coloca o *ser* num confronto com aquilo que supostamente lhe seria estranho, exterior, fora, distante? É o fora, certamente, que dá ao *ser* a medida de sua verdade – desde que se compreenda como fora também o reprimido, o rejeitado, o negado, o invalidado.

No conceito, o ente – como partícula de *terra* – é subsumido, superado, abstraído. Na obra, este fora é reincorporado à ordem da realidade que ela apresenta, que ela des-vela, que ela des-cobre. Eis, porque, na obra de arte, esse tal estranho-inquietante se constitui, para utilizarmos o modo de falar de Heidegger, como um atravessamento do luzir, uma fenda no des-ocultar da essência da verdade em cuja cristalização, na obra, figura, respectivamente, a sua negação e o seu deslocamento; enfim, a deriva.

De fato, para Heidegger (1977), a obra de arte, como *ser* estranho, confronta o *ser* consigo. Na obra, toda morada é provisória; ela olha, ademais, na *direção* do *ser-obra* de si, da obra, sobretudo, porque se pensa poeticamente e aponta ao *ser* um poeitar pensante.

A obra de arte é um exercício de vagar e luzir.

Excurso. A definição de obra de arte como exercício de vagar e luzir parece circunscrever uma plethora de sentidos, seja para fruição, seja

para interpretação. Na frase “a obra de arte é um exercício de vagar e luzir”, podemos depreender que o vagar remete tanto à um espaço de deriva quanto à uma indicação rítmica – *de vagar como lento, moroso, prolongado, vagaroso*. Se obra é experiência *de vagar*, este vagar aduz, também, ao luzir, como vaga, como hiato – cujo sentido, acima, foi exposto.

A obra *radica* da *terra*, está voltada, portanto, para a *origem*, para a *gênese* e para o *vir-a-ser*. Obra de arte é *mimo* do corpo, é palavra poética; E *mimo* aqui tanto significa *imitação, mimesis*, como também *toque, carinho, denego, chamego, tapa, palmada, beliscão*.

Excurso. Etienne Decroux (1985), o grande renovador da arte da mímica no século XX, afirmava ser a linguagem da mímica corpórea poesia em ação. Ao que cabe disso deduzir, palavra em ação no corpo, corpo poético, poesia corporal.

A palavra poética como obra de arte congrega tais sentidos. Ela é coisa produzida, *mimesis*, que resulta de coisa dada, *toque*. Palavra poética *põe-se* no *utensílio*, no *meio*, sendo efetivamente mais que *meio*, mais que *signo*.

Excurso. A palavra poética é uma bacia, um recipiente nunca ocioso, nunca vazio, feito daquilo que acolhe, recebe; tendo, ademais, consciente, uma função precisa, qual seja, carregar, cooptar, juntar, conciliar; ela é o que carrega, o que coopta, o que junta, o que concilia, sem por isso ser apenas uma função. Ela *funciona*, funde e aciona, ativa.

Nisso ela revela sua condição trágica de *ser*, como linguagem, como obra de arte. A palavra poética nasce da *tragicidade*, de um lado, enquanto **pura** portadora de sua significação e, de outro, como um elemento que **transforma** “*um som da natureza em som puro do sentimento*” (BENJAMIN, 1994b, p.17); de um sentimento que é, ao mesmo tempo, **potência** ativa, indissolúvel e **figura**, que veda a força, que a contorna, que lhe dá limite; ímpeto, impulso, pulsão, que é delicadamente desviado, transposto em *ritmo* e como *ritmo*, modulado num *signo natural* – leia-se, um sentimento configurado –, como canção.

Glosa. Em Walter Benjamin (1994b) o sentido da linguagem e, por conseguinte, da palavra, difere de acordo com sua destinação, origina-se em função do *uso* – nesse caso, em particular, em relação ao estatuto da palavra em dois gêneros literários, a tragédia e o drama barroco. É justamente isso que permite ao filósofo distinguir entre palavra *pura* – própria da tragédia – e palavra em *transformação* – presente no drama barroco, no lutilúdio (jogo do luto). Em todo o caso, servem-nos ambas as acepções pois tanto uma quanto a outra se refere a um uso de palavra poético.

Indicação. A poesia deriva da canção. Tal relação será desenvolvida quando da análise das reflexões de Gregory Nagy e Marcel Detienne acerca da questão. A poesia compreende um evento, um acontecimento da palavra.

Tal concepção de palavra não está restrita, como bem observa Walter Benjamin (1994b, p.16), ao âmbito da fala humana artística – que a tragédia clássica como obra de arte expressaria melhor que nenhuma outra –, mas na própria lei da palavra (em geral) – um oxímoro, o *signo natural* –, como “*forma originariamente inerente ao diálogo humano*”.

A *tragicidade* instala na fala o silêncio, o *muthos*, o mito, o mistério. É a experiência do inefável, do *incomensurável* – o intervalo entre aquilo que pode ser dito e aquilo que escapa ao domínio da fala – que exprime a irredutibilidade da força à figura. Porém, somente na *figura* pode-se ver transposta, materializada, presentificada tal *força*.

Nessa relação, o trágico se funda no caráter de lei de palavra, na fala, propriamente dita, proferida entre os homens. Assim, a palavra, seria trágica porque nela se “*expressaria a impossibilidade de remoção dos limites que separam o sentimento do seu entendimento pleno, de sua significação unívoca*” (PEREIRA, 2007b).

Em linhas gerais, o diálogo humano é trágico por *natureza*; a tragédia nasce, portanto, precisamente do diálogo entre ordens distintas de saber, de um emparelhamento (não apaziguável) de dinamismos que se distinguem qualitativamente entre si, mas, que, no entanto, são complementares, ou seja, um impulso de ordem estética e outro de ordem racional; disso resulta um enlace entre duas dimensões diametralmente opostas: de um algo indistinto, desleixado, que se alinha e se abranda com aquilo que contorna, limita e torna distinto; o fluxo ao encontro de sua resistência.

Essa notação está, pois, apoiada pelas considerações filo-lógicas do primeiro Nietzsche (1999), em sua detalhada descrição dos espíritos *dionisiaco e apolíneo*. Para o jovem filósofo, são exatamente esses espíritos, transmutados em princípios, que constituem, por via de seu equacionamento, a grande obra de arte grega, a tragédia, e, de maneira análoga, a obra de arte em geral.

Tal afirmação se valida ao se considerar tais espíritos sob a seguinte configuração: o *dionisiaco* como o *fluxo* e o *apolíneo* como a *resistência*. Dito de outro modo, o dionisiaco designa, para o filósofo do martelo, a dimensão daquilo que não tem lugar, que não se fixa, que não tem medida, sendo, portanto, pura força, puro fluxo; Dionísio é um deus *nômade*; ele corresponde, por isso, à impetuosidade, ao arrebatamento, ao desejo, ao *êxtase*, ele pertence ao domínio da natureza; enfim, a tudo aquilo que é vital e pulsante. O apolíneo, em contrapartida, remete sempre a um princípio de ordem racional, à cultura, ele diz respeito à forma, ao contorno, àquilo que limita, que configura; apolíneo é a lei, a *estase*, a contenção, o comedimento, a regularidade, o arbítrio.

Deve-se sublinhar, todavia, que esses dinamismos não aparecem nunca sob sua forma pura, mas equacionados, um em relação ao outro. Para Nietzsche (1999), o dionisiaco e o apolíneo se constituem apenas sob a forma de uma *tensão*. A tragédia seria, por isso, a linha mediana que permitiria ilustrar essa *tensão*, equilíbrio de tensão em cuja palavra se plasmaria a mesma.

Ora, isso explica porque Nietzsche afirma ser o *ditirambo dionisiaco* (Hino ao deus Dionísio) a manifestação em sua máxima potência do espírito da tragédia, i.é, da obra de arte: o incomensurável como que encerrado num jogo, num ludo, no *lied* – a canção lírica.

Para Nietzsche (1999, p.51), “*toda essa discussão se prende ao fato de que a lírica depende tanto do espírito da música quanto da própria música, em sua completa ilimitação, [ela] não precisa da imagem e do conceito, mas apenas os tolera junto de si*”. Isso significa dizer que a lírica suspende ludicamente os elementos que a constituem, pois, ora exprime-se em delírio, ora em vontade; toma parte, por isso, um entusiasmo, um estado limite, de transe na palavra, de *deriva* – que propicia, como veremos, uma espécie qualitativamente distinta de saber –, na qual aquilo que é recitado, cantado, não pode ser controlado, mas apenas contemplado; *palavra-força* que mediada pelo seu caráter de signo cristaliza alguns encadeamentos, repica sentidos, induzindo, por sua

vez, ao fluxo ininterrupto e original do pensamento – que aqui se materializa como afecção, como sentimento, como percepção, como experiência estética, como (corpo) potencial.

Acima de tudo, na lírica a oposição entre os espíritos apolíneo e dionisíaco torna-se um *combate originário* – na acepção mesma utilizada por Heidegger, o *Urstreit* – entre o texto, a narrativa e a musicalidade, a melodia, respectivamente.

A palavra se torna, assim, sob o ponto de vista trágico, *interação* – que se consolida melodicamente, ou seja, sob a forma da canção, do recitativo, operando, de maneira *contrapontual*, como um ato fundante, potencial, que afirma a *força* – pura e violentamente – ao mesmo tempo em que a metamorfoseia em valor estético, no e como *ritmo*.

Essa concepção *trágica* de palavra permite supor, por fim, que já em Nietzsche pode-se ver circunscrito um discurso que se opõe veementemente à redução da palavra ao signo, i.é, ao meio. As considerações feitas até então sobre a origem da palavra atestam, assim, seja em Nietzsche, em Benjamin ou Heidegger, um *fim* em si mesmo, que não se presta única e exclusivamente a *um* uso, mas que con-forma um sentimento, um estado, um *ser*.

A palavra é trágica na medida em que ventila, aduz e não em que encerra; é trágica, portanto, na *destruição*, num ato que comporta a potência; que restabelece a natureza da palavra, a *physis*, a matéria primeva e insolúvel, substancial; é trágica, porque signo natural, de valência estética. No *uso*, ademais, se determina a origem – a *acepção*, se *fonte* ou *lugar* – e a destinação da palavra – desaguar que define, ao fim e ao cabo, o próprio modo de seu redimensionamento, de sua *trans-mut-ação*, ou seja, na *deriva* (trans) que *cala* (mut), *silencia* para *ativar* (ação), para fazer falar, na *origem*. Com os pés no chão, na *terra*, a palavra alça vôo, isto é, no *repouso* da palavra o *vôo* do pensar.

Φ

... *entre saber e conhecer, saber conhecer*. Algumas questões que permeiam esta seção: que peso tem a palavra em um tempo como o “nosso” – tempo a-histórico, de contínua insatisfação, de imediatez, de informação, tempo de demasiada e rançosa objetividade, tempo do virtual, da escassez e até mesmo da ausência da lei e da autoridade, do uso indiscriminado da palavra? Que tempo se escreve ou se pode dizer

quando não mais se constituem saberes, sujeitos e histórias, mas, tão somente, um conhecimento e seus operadores?

Esse tempo, o “nosso”, é um tempo cuja natureza-origem remonta à queda da linguagem da natureza-substância; é um tempo que cinde a e com a origem – como sendo *fonte* e *lugar* –, quando ela, a palavra, deixa de ser *sentida* (sensação, matéria, concretude) para ser *significada* (abstração, conceito, especulação). “Nosso” tempo é um tempo pretense, como se fosse algo que se pudesse possuir, dado ser conhecido.

O conhecimento, contudo, se diferencia qualitativamente do saber. Tal distinção se orienta pela filosofia de Walter Benjamin, na medida em que os sentidos aqui perfilados se assemelham àqueles deduzidos do *corpus* teórico do autor em questão. Ou seja, saber não é conhecimento, mas uma dentre as muitas possíveis condições de possibilidade do conhecimento – desde que se entenda por saber o conjunto de experiências, de intuições, de dúvidas, de inquietações que constituem um certo modo de ser, de se posicionar do indivíduo com relação ao mundo das coisas e ao mundo dos homens e que, em vista disso, propicia o conhecimento.

O saber não trata da posse e sim do convívio entre o que já se sabe e o que está por vir, do inusitado. Da posse, do acúmulo, da “certeza” se encarrega o conhecimento. O saber traz consigo o que vai junto, o que acontece; ele se ocupa das coisas e não dos conceitos, do coletivo e não do singular, refere sempre um tempo móvel, movente, mobilizador; no saber coexistem o sentido dado e o produzido. O conhecimento, de outro lado, cristaliza, fixa, engessa, define, conceitualiza, abstrai. Se o conhecimento olha para frente, o saber olha para trás, para a trajetória de sua formação, para a tradição – o arcabouço do saber, história passada em constante atualização. O saber faz incidir o passado sobre o futuro, a fim de tornar o futuro sempre presente.

Cabe, por isso, indagar: em que medida “nossa” palavra ocupa-se de saber e não de conhecer? E, ainda: o uso que fazemos da palavra torna ela de fato nossa?

Se tal questionamento é válido e tem importância parece ser imperativo que a palavra do saber – poética – dê sua consistência à palavra do conhecer – mediadora, instrumental. Ou seja, que a palavra torne-se *narrada*, isso porque na palavra *narrada* esses tipos – constituídos em função de seus usos – se contrabalançam; nela

conciliam-se ambos os registros, sendo, por isso e ao mesmo tempo, o *meio* – que informa, que comunica, que transmite um significado, que coloca à par o indivíduo de uma história, de uma notícia, de uma noção – e o *fim* (em si mesma), uma nesga de sentido (dado) *cum figuris* passível de ser partilhada; de igual modo, relato, figura viva pela qual se expressa um sentimento íntimo e particular, que não prejudica de função, aliás, que suspende, inclusive, o termo de sua aplicação mecânica, para dar a ver (revelar), gratuitamente, o que a constitui, o que a faz ser.

Outrossim, *palavra-experiência*, que permite vislumbrar o laço que une os indivíduos a uma rede de significantes comuns – que não resultam de um acordo formal, de um discurso quiçá indeterminado –, mas que interagem e se complementam, e em torno dos quais ventilam-se, a partir dos sentidos (dados), significados, que retornam, ao fim desse processo de identificação dos mesmos, dos sentidos produzidos, aos sentimentos que lhe provocaram, às sensações. Dito de outro modo, não se trata de uma palavra convencionalizada, mas de uma palavra tácita, que presentifica, que torna material um sentimento incondicionado e que é, por força disso, *sentido* (sensação) e *significado*.

Na palavra *narrada* a coisa não se separa de sua representação, ela é toque, é tangibilidade, apresenta-se no representado. Em suma, a palavra *narrada* – leia-se poética –, se origina de um sentido (dado, sensível) que condensa, para ser transmitido, partilhado, um significado (signo, símbolo) e que retorna, ao fim e ao cabo, ao sentido (dado) que lhe originou.

Na palavra de quem narra o conhecimento se incorpora, tornando-se saber, o que equivale dizer que o saber se constitui de um conhecimento que foi assimilado pelo corpo, que se tornou corpóreo, físico, material. O ato de narrar está, assim, intimamente relacionado com o sensível. A narração comporta uma série de ações físicas e intelectuais, sendo, por isso mesmo, um gesto de transmissão do saber, em parte corporal – o que implica, por sua vez, uma espécie de contaminação.

Há, certamente, um sentido estético inscrito na idéia da *transmissão*: o de afetar e ser afetado. Na narração, o narrado está, como afirma Walter Benjamin – um dos filósofos que melhor se defrontou com esta questão –, contaminado pela experiência do narrador. A narrativa traz consigo, tal como o próprio pensador o afirma, as marcas digitais daquele que narra, da mesma maneira com

que ficam impressos “os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila” (BENJAMIN, 1989, p.107).

Em última análise, para o mesmo autor (1994), a dimensão estética da narração está intimamente relacionada à oralidade – de igual modo, na *experiência* de que se faz matéria – entrevista numa espécie de liturgia performada, num rito de corpo-palavra e palavra-corpo. A voz, os gestos do narrador buscam, em sua grande maioria, intensificar os sentidos – nas acepções que lhe são possíveis, sensação, significado e também direção – implícitos no corpo do saber que procura transmitir. E corpo, no que se refere à narração, é um termo de uso bastante adequado, isso porque como sendo *predominantemente* oral – uma vez que existem também narrativas escritas – a narração pressupõe a presença física de um narrador e de um ouvinte, ou seja, pressupõe *contato*.

Todavia, para que a palavra toque é, pois, necessário, que ela tenha antes tocado aquele que a partilha. Ou seja, é preciso que a palavra tenha se tornada parte daquele que a narra, que tenha sido *experiência*. E aqui novamente intervém a concepção benjaminiana de narrador e narração.

Sob o plano da filosofia de Walter Benjamin (1994), o narrador é um sujeito de *experiência*. Contudo, para que se possa compreender seu real significado é necessário, num primeiro momento, conferir que sentidos essa palavra comporta na teoria benjaminiana, para, num segundo momento, desdobrar os sentidos (produzidos) que são comumente atribuídos à figura do narrador. Só assim poderemos discorrer sobre a natureza da experiência presente no uso da palavra do narrador, que segundo afirmamos, é um uso de palavra poético.

O problema da experiência talvez tenha sido a principal preocupação de Walter Benjamin, isso porque ele intui que o estado temporal (entenda-se *tempo* como cultura, história e sociedade) no qual nos situamos caracteriza-se, basicamente, se não por um declínio, por uma espécie de empobrecimento da experiência, por sua total atrofia – o que causa, em suma, o recrudescimento do social – e o que implica, ainda, segundo o filósofo, na incapacidade de uma comunicação plena e significativa entre os indivíduos humanos.

Benjamin parte, obviamente, de uma visão deveras pessimista que vê no contemporâneo (tempo engendrado por uma idéia tal de modernidade) uma grave fragmentação da história coletiva. Tal disposição do tempo ocasiona o estreitamento das relações simbólicas

e imaginárias que constituiriam, para o filósofo em questão, uma tal sociedade. Em linhas gerais, pode-se afirmar que, para Benjamin, o termo que mediará “simbolicamente” as relações sociais, na contemporaneidade, já não seria mais a moral, o bem conviver, a busca pela felicidade em meio à coletividade, mas, tão somente, a mercadoria, cuja posse resultaria na satisfação de uma vontade irrestrita e particular, que remeteria ao empobrecimento e até mesmo ao desaparecimento da genuína experiência, a *Erfahrung*.

Em vista dessa questão, deve-se salientar que, para Benjamin, da queda da experiência (*Erfahrung*) decorre um estado temporal assimbólico, o que explica porque a mercadoria é, em sua obra, tomada como alegoria, e, não obstante, o laço fundante das relações que os indivíduos estabeleceriam entre si e com o mundo na contemporaneidade (leia-se, modernidade).

A alegoria refere uma *idéia* de matéria que se configura em signo, em palavra. O símbolo, em contrapartida, é a coisa mesma, re-representada, trata-se da matéria na palavra e como palavra. Sendo a alegoria o termo que identifica o representado na ordem geral de configuração do real, pode-se dizer que, sob esse domínio, temos apenas acesso às coisas tal como nos dizem que elas são. A palavra poética, contudo, é símbolo, ela presentifica aquilo que representa, torna-se coisa, matéria, substância.

De qualquer maneira, vale assinalar que, esse tempo circunscrito por uma *idéia* (modernidade) configura um modo específico de ser e operar dos indivíduos, isso porque remete diretamente ao núcleo de sua formação, à própria experiência, essa entendida tanto como a estrutura da percepção, pela qual se perfaz o conhecimento, quanto pela consciência do vivido, estética. Benjamin distingue, em vista disso, duas espécies de experiência: a *Erfahrung* e *Erlebnis*.

Para Benjamin (1989), a *Erfahrung* designa uma experiência integral, de um indivíduo em meio a uma coletividade – o que implica, conseqüentemente, o estabelecimento de uma rede comum de sentidos, dados e produzidos, e por isso passíveis de *transmissão*. A *Erfahrung* é uma experiência de fundo histórico e coletivo, calcada na tradição, cuja matéria, como já se observou, é a sabedoria – o que significa dizer que o substrato do saber é a tradição. Disso resulta uma experiência que se forma “menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com freqüência inconscientes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 1989, p.105).

A *Erfahrung* parte, ainda, de um saber anterior que se conjuga a uma experiência presente; traz, por isso, sempre consigo, o *agora* – entendido como potência, fonte inesgotável, original e originária de acontecimento.

Em outras palavras, na *Erfahrung* a experiência antepassada – isto é, da tradição – se desdobra inconscientemente, sob a forma da sabedoria, na ação e no pensamento de um determinado indivíduo situado em meio a um coletivo, o que demanda, por fim, na compreensão e na assimilação de um conjunto de códigos sensoriais e intelectuais – que se destacam e se relacionam entre si – próprios da tradição.

Sob esse plano dedutivo, o sujeito da experiência seria, então, o indivíduo que soube acolher, no processo de sua inscrição em uma coletividade, o conjunto de representações reais, simbólicas e imaginárias que constituem a mesma; por exemplo, os saberes oficiais e não-oficiais, as formas narrativas de transmissão do saber, os ritos, os gestos, enfim, os modos de ser e de operar de um indivíduo situado em uma determinada comunidade.

A *Erlebnis* ou vivência, em contrapartida, não constitui, tal como a *Erfahrung* sabedoria, aliás, sobre ela saber algum se deposita, é experiência cindida, do mundo, da história, da tradição, não tem antes e nem depois, é o que passa, agora. Mas não um agora novo, mas mesmo, repetido, igual, outra vez. Inscrevendo-se portanto e apenas no universo estreito da cognição, daquilo que se poderia delimitar pela consciência do vivido, daquilo que se pode lembrar, voluntariamente (como quem lembra, pela procura, onde esteve e o que comeu no dia anterior). Para Benjamin (1989), a *Erlebnis* não passa senão de uma experiência individual e auto-referencial, isto é, consciente, que via de regra, não resulta em nada, não origina nada, é satisfeita, o que implica em seu isolamento e sua conseqüente incapacidade de transmissão.

A transmissão é certamente uma questão problemática em Walter Benjamin, sobretudo no que concerne à matéria e à forma da narrativa. Como mencionado anteriormente há, para o filósofo da aura, “uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação” (BENJAMIN, 1989, p.107). De acordo com ele, a narração foi substituída pela informação. O produto informação é processado por formas narrativas (de transmissão) que se distinguem qualitativamente e se distanciam historicamente da narração, entre esses, o jornalismo, a publicidade e a novela romanesca, do que

depreendemos que essas formas narrativas plasman e apontam sintomaticamente à própria modificação na estrutura da percepção e, por conseguinte, da experiência.

A informação jornalística e a publicidade prezam, como sabido, pela imediatez da mensagem e sua aplicação. O romance, de outra sorte, altera a ordem da identificação do saber e de sua transmissão; ele não trata do saber, mas de uma especulação auto-referente de problemas relativos a um indivíduo em particular, não heróico, não exemplar, mas apenas problemático, isolado, além do mais, da sociedade, estando, contudo, e ao mesmo tempo, preso a ela. Essas formas narrativas têm ainda a pretensão de transmitir os acontecimentos pura e simplesmente, não se *integram* tal como a narração o faz, à vida de seus ouvintes; justamente por essa razão é que não se tornam experiência, sabedoria.

E *integração* é um termo crucial na teoria da palavra e da narração aqui apresentadas, tanto é, que, como em Benjamin, intuimos ser o narrador uma figura integrada e integradora de cultura e de história – da sua e dos outros. Da parte que cabe a Benjamin, ele atribui ao narrador, uma origem, qual seja: uma fusão de duas figuras arcaicas, a do camponês sedentário e do marinheiro comerciante. Os sentidos (genérico) que a partir de cada uma dessas figuras podem ser depreendidos coadunam-se e se complementam na figura central do narrador.

Em linhas gerais, se o camponês cultiva, zela, o marinheiro explora, desbrava. Se ao camponês sedentário cabe a salvaguarda do tempo, compreendida pela transmissão da memória ancestral dos modos de ser e operar de uma determinada comunidade, modos que teriam por fim a cultura, tanto da terra quanto da tradição – a fim de que essas se mantivessem sempre férteis –, ao marinheiro comerciante cabe a salvaguarda da incomensurabilidade do espaço, da transmissão da experiência do estranho, do indeterminado, do exótico, do exterior. Na figura do narrador estão conjugadas a matéria e a função da narração. A narração comporta um saber multidimensional, de uma experiência de dentro (intensa) que tem a dimensão de uma experiência de fora (extensa).

Ora, os conteúdos que estariam associados à narração se justificariam e se sustentariam pela construção de um conhecimento que não se restringiria a um aparato operacional, mas que seria suporte, pano de fundo, sabedoria, cuja função seria, por fim, o

redimensionamento da própria capacidade de cognição, de interpretação, ou melhor, de demultiplicação dos sentidos (dados e produzidos) que seriam oferecidos na narrativa, até mesmo daquilo que careceria de sentido. Esse saber tem, por certo, uma implicação na ação prática. E é exatamente Benjamin (1994) quem disso nos lembra. Ao narrador ele confere a função do aconselhamento, isso porque aquele que aconselha dispõe necessariamente de uma experiência, de um saber que sabe inclusive dos seus limites. Na sua transmissão, sob a forma do conselho, é que a experiência pode se manifestar.

Podemos afirmar, ainda, em vista dessas considerações, que à autoridade da palavra compete sua eficácia, à experiência que lhe antecede e constitui, palavra em que pesa a força de sua experiência, ou seja, de sua história. Dito de outro modo, sendo a palavra em parte construída, pois resultante da conjugação de natureza e razão, e que não surge, além do mais, *ex abrupto*, tal como suporia uma racionalidade que busca tão somente a abstração, pode-se afirmar, a respeito da palavra *narrada* – cujo uso e natureza seriam poéticos –, que a mesma é, para além do corpo, constituída e constituinte de história. Na *narração*, a palavra é irrigada pela história, pela tradição, pela memória do que foi e do que poderia ter sido.

Como sendo experiência a palavra do narrador comporta naquilo que é narrado, um algo (indeterminado, indefinido, quiçá indizível) que vai para além do vivido, um intuir, um sentir que também é um pensar; um saber, que torna o indivíduo da experiência capaz de atravessar, de perscrutar, com cautela, com cuidado, um terreno desconhecido e, não raro, perigoso. A experiência trata, na verdade, exatamente disso. Na raiz etimológica da palavra *experiência* pode-se encontrar, de maneira implícita, essas significações.

Ou seja, se o *ex* da experiência remete ao fora, ao distante, ao exterior; o *per* indica a posição, o perímetro, a perambulação, indica também periculosidade e travessia, como sendo um passo, uma passagem, que atravessa. Jeanne Marie Gagnebin (1999) afirma, ainda e de igual modo, que o sentido da palavra experiência em alemão – tal como aparece em Benjamin – a *Erfahrung*, traria consigo a idéia de uma viagem, de uma travessia, que remeteria, por conseguinte, a espaços e tempos distintos. Essas noções constituem, por assim dizer, as variáveis presentes nas noções de experiência e narração, tanto para este texto quanto para o filósofo que nos serviu de referência. A narração diz respeito, portanto, a uma *viagem*, que se dá no tempo,

pela memória, e, no espaço, pelo relato daqueles que já estiveram lá, do outro lado.

De uma maneira ou outra, a narração – e, conseqüentemente, a *palavra narrada* – está intimamente relacionada à memória, ao exercício da rememoração. Essa afirmação parte, obviamente, da origem da poesia, entendida aqui como sendo, também, uma forma narrativa, na qual encontram-se dispostas, ainda, arte, experiência e história, numa série de palavras prenes de sentidos – significantes e significados, dados e produzidos.

Essas proposições se sustentam, por sua vez, na própria origem da poesia, que nos é facultada, filo e historicamente, por Marcel Detienne. De acordo com o autor, em seu livro *Os mestres da verdade*, a poesia surge como uma forma específica de narração, ou seja, como relato dos grandes feitos passados. O poeta seria, assim, uma espécie de historiador, aedo, rapsodo, arauto, aquele que celebra a memória dos antepassados pela palavra, que materializa na palavra os sentidos (dados e produzidos) da experiência passada. Tal celebração acontece, ademais, em seus primórdios, sob a forma *oral* e não *escrita*.

Isso porque a escrita tende a abrir um distanciamento que não se refere à *forma*, mas à *matéria* da forma. A escrita apresenta-se, por isso, como o signo da defasagem, signo esse que se impõe justamente como seu suporte estável – muito embora a experiência da leitura implique um jogo bascular de imaginação e interpretação.

E novamente aqui aparece a questão sobre o laço indissociável da palavra com a natureza, com o *vibratio*, com o *pulso*, com o *ritmo*, com o *som*, na poesia; o que significa dizer que essa brota, como sendo palavra, ritmo e som, não apenas como forma narrativa, mas como *physis*, movimento, fisicalidade, como *origem* constante e ininterrupta.

Poesia é, portanto, desde sua aparição, diálogo com o passado, transmissão da experiência passada, do saber, derivando, pela oralidade, pela *voz*, como *canção*, espécie de palavra na qual se concilia a dupla valência do sentido, o dado e o produzido, aliando à natureza a razão.

Em *Pindar's Homer*, Gregory Nagy observa que o surgimento da poesia coincide com uma espécie de *pan-helenização* da *canção*. Ele afirma que a definição corrente de poesia torna-se, por isso, problemática, haja vista não se considerar o histórico de sua formação.

De acordo com o autor (1990), a poesia não se opõe à prosa ou outras formas narrativas, mas sim à escrita. A interpretação (corrente)

entende a poesia apenas como métrica e a canção apenas como *ritmo*, sendo por isso mesmo equivocada. Nagy lembra, ainda, que tal confusão acarreta, de forma colateral, a exclusão da dimensão da canção da poesia, e vice-versa; a diferenciação entre essas formas – poesia e canção – afeta, por sua vez, a nomenclatura dos elementos que seriam comuns a ambas.

Indicação. Na poesia, o pensamento é *cantado*. A forma da *canção* nega, por isso mesmo, como observa Paul Zumthor (2007, p.29), a existência da forma, constituindo-se, não obstante, como aquela tal fenda, abertura, como um *ralo de pia*. A *canção* é forma que subtrai, que fala de coisas e em coisas que não podem ser ditas; é forma que não diz, *quer dizer*.

Sem cairmos no mérito lingüístico da questão, sobre o qual se debruça Nagy, pode-se afirmar que a palavra poética consiste na condensação em uma imagem de ritmo e som – o que implica sustentar a tese de que a palavra poética é necessariamente *Voz*, onda de energia que se revela no ritmo e como ritmo e, também, *lugar*, onde o que a habita a presentifica, o ser.

Esse condensar de sentidos incorre, por sua vez, em uma *experiência*, que é, ao mesmo tempo, *experiência do ser e da linguagem*, *do ser na linguagem e como linguagem*. E *linguagem* significa, aqui, *abertura* e não fechamento, ela é o nó de *sentidos* que abre para o *possível*, para o ilimitado, para o inominável, fenda, furo que configura esse labirinto entre o que é *dado* e o que é *produzido*, pelo qual passa o pensamento.

Indicação. O horizonte do possível é, aqui, especificamente *estético*; ele resulta daquilo que Heidegger entende como sendo a *Stimmung* (traduzida para a versão brasileira de *Ser e Tempo* como *disposição*). Essa noção exprime uma variedade de sentidos: humor, disposição anímica, clima, atmosfera, tonalidade afetiva. Em todos eles, invariavelmente, refere-se um estado existencial que predispõe para o *possível*, como o espaço virtual do *ser* e, portanto, da *presença* (HEIDEGGER, 1997, p.194). Para Heidegger (1997), a *stimmung* é o *pre* da mesma; é condição de possibilidade do *ser* – e, de maneira colateral, da *linguagem*. Ela é, por isso, como afirma Agamben (2006, p.79), o *não-lugar* da linguagem, seu *nada originário*.

Nesse sentido, a *voz* torna-se instância da linguagem – como sendo lugar e evento –, que, como vetor da mesma, comporta um mundo e um ser que se abrem para o pensamento. A *voz* é mais que mero som; ela não refere apenas o som, um “*fluxo sonoro emitido pelo aparelho fonador*”, mas sim a dimensão por intermédio da qual o quê não pode ser dito *toma lugar*; ela é sempre e também voz do *ser*.

Este *tomar lugar* implica, ademais, ter um lugar, ter uma substância, ser matéria, história. Diante disso, deve-se assinalar que a *voz* abre o lugar da linguagem – o que a torna, sob o ponto de vista de sua natureza e uso, um lugar de *negatividade*, de pura afirmação do que é inclusive anterior à significação (AGAMBEN, 2006, p.56-57).

Na *voz* estão consignados os sentidos dados e os produzidos, um *dizer* e um *querer-dizer*, uma indicação e uma significação, um ato e uma potência. O *não-dito* intuído no *querer-dizer* compreende justamente o evento da linguagem, que como “*voz da consciência*” (AGAMBEN, 2006, p.65) é também consciente de suas limitações, isto é, consciente da natureza de seus signos, a morte.

De acordo com Agamben (2006, p.67), “*a linguagem, pelo fato de inscrever-se na voz, é simultaneamente voz e memória da morte: morte que recorda e conserva a morte, articulação e gramática da morte*”. Agamben considera obviamente o signo como algo *natural* e, portanto, sujeito à morte. Essa natureza contudo não se restringe – por conta da *voz* – a uma noção orgânica da mesma, remete, ao invés, à sua noção histórica. Isso porque a *voz* é, para além de matéria, memória e negatividade, ausência e falha, é falta, é *nônada*.

A *voz* articula, como linguagem, o *nada*, aquilo que já foi, o que não é mais, o que deixou ser, tudo compreendido num talvez, num possível. O signo torna-se assim o jazigo do pensamento. A *voz*, por sua vez, suspende e conserva como sendo *corpo intenso e extenso* o traço evanescente de vida na morte, a *palavra*, que “*porta*” e se “*mantém*” na morte – morte que também é vida; e vida essa apenas garantida quando de sua consciência – consciência da *presença* a si na consciência, que antecipa, por força disso, sua finitude, sua morte.

É a consciência da *presença*, justamente, que possibilita instalar na palavra, por intermédio da *voz*, uma diferença, que, mesmo sem nada alterar, muda todos os signos (DERRIDA, 1994, p.18). O fato da modificação dos signos procede, pois, de um ato destrutivo, quase artístico, de liberdade, de singularização, que traz consigo a

possibilidade de superação do significado em prol de seu sentido (dado) e de sua significação, como moto contínuo e irreprimível.

Na *voz*, a palavra plasma um fluxo de sentidos dados e produzidos; ela expressa uma experiência que não apenas aquela passível de ser demarcada pela história, mas uma experiência que impulsiona, que impinge, que perfaz, que recria a história. Na *voz*, capta-se e transmite-se o que há de energético na palavra, articula-se à forma sua atmosfera, sua tonalidade, *aura*, campo de força, *stimmung* – como sendo o sentido que recobre e veicula outros sentidos, outros significados, indeterminando o significado.

Isso significa dizer que a *voz* nada é mais senão o *pulso* da palavra, o latejar germinal dos sentidos, dínamo que despoja, em parte, a palavra de uma função meramente instrumental. Na *voz*, o corpo é tornado palavra e a palavra é tornada corpo; nela, como assinala Agamben (2006, p.66), tomando emprestadas as palavras de Hegel, “o sentido retorna ao seu interior, ele é em si mesmo negativo, desejo (*Begierde*). É falta, ausência de substância em si mesmo...”.

Se a natureza do signo remonta ao desejo, ela refere, de igual modo, a uma corporeidade viva, significativa, perceptiva. Sob essa acepção de signo a palavra deixa de ser apenas *ato* (memória, portanto) para ser *potência* (possíveis). Disso resulta uma espécie de retorno à origem (lugar) da palavra, por parte da mesma, à *maneira negra*, que busca, por fim, a reconstituição dos traços de caráter da *origem* (fonte); é um reencontro do *mundo* com a *terra*, ou, da palavra com o sentido (dado) que lhe funda, que lhe significa.

Excurso. A *maneira negra* consiste numa técnica de gravura em metal. Marcia Tiburi (2004) retém dos procedimentos dessa arte um sentido altamente filosófico que diz respeito, basicamente, ao trabalho de trazer à tona, de dar luz aos sentidos, de configurá-los numa imagem nítida e determinada, ao mesmo tempo, vazada, lacunar. Para ela (2004, p.21), “dar luz é apagar a escuridão por meio da escuridão. A escuridão, nesse caso, se mostra luminosa. Esta adensa a superfície e revela seu ser”.

A palavra nasce, portanto, do desejo, sendo precedida por ele; ela não encontra termo, paz, até que encontre o objeto do desejo – muito embora tenha, como signo, uma função estabilizadora. Pressupondo ser o desejo o dínamo da palavra, pode-se pressupor que

a experiência do *evento* da palavra, dada na poesia – e, portanto, sob o uso poético da palavra – é, antes de qualquer coisa, “*uma experiência amorosa*”, um encontro, um encaixe feliz. A *palavra* constitui, sob esse ponto de vista, a união de *conhecimento* e *amor* (AGAMBEN, 2006, p.93).

Como já mencionado, conforme Agamben (2006), tal notação de palavra encontra-se inscrita na tradição provençal da poesia, ou seja, dos *trobadores medievais*, que, segundo lhe parece, é tributária basicamente do pensamento cristão agostiniano. O lugar da linguagem apresenta-se, ali, como sendo não o lugar da memória, mas o lugar do amor.

A experiência poética torna-se, assim, experiência do *amor*. O que explica porque os *trobadores* – na contramão dos poetas antigos – não querem rememorar argumentos – entendidos aqui como sentidos (dados e produzidos) –, rememorar um *topos*, um lugar, mas fundar, inaugurar um; o que significa não estar na linguagem, dispor de um argumento, mas ser a linguagem, tendo, portanto, um lugar, experimentando-o e vivendo-o como único e irrepetível – como imaginariamos, ou melhor, como idealizariamos ser uma relação amorosa. Eis porque, aqui, o *vivido* é *inventado*, “*encontrado*” (*trovato*), a partir do *poetado* e não vice-versa (AGAMBEN, 2006, p.94-95). Uma inflexão de *trovato* revela, por sua vez, um outro sentido, *trovarsi* pode significar “*encontrar a si mesmo*”.

Em todo o caso, a concepção de palavra poética quando referida a seu advento remete sempre à canção, à musicalidade; isso porque é palavra cujo sentido (dado e produzido) nunca se fixa ou se estabiliza; ela é, como afirma Paul Zumthor (2007, p.29), uma “*forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora*”. *Trobar* deriva, assim, no latim, de *tropus* tomado em sua acepção musical – que, não obstante, constitui-se como figura que indica a experiência da palavra própria do canto e da poesia. *Tropus* indica, ainda, “*um canto inserido na liturgia*” (AGAMBEN, 2006, p.93).

Historicamente, o período que vai do medievo até a renascença constitui um modelo exemplar para se pensar o uso de palavra poético, sobretudo porque nele, nesse *lugar* específico da história, a palavra (comportando sua sonoridade) desempenha dois papéis, enquanto *transmissora*, a palavra corporifica e comunica uma matéria, uma substância, um sentimento. *Transmissão*, nesse sentido, significa também *contaminação, afetação* – termo tomado de forma não pejorativa, visto que corresponde a uma interface do corpo, no sentido

mesmo de ser afetado por algo, tocado; o que implica, pois, sempre uma matéria.

Não surpreende, pois, que tanto na *trova medieval* – no jogo do amor cortesão – quanto no *teatro elisabetano* – cujo expoente foi, certamente, Shakespeare –, o ato de comunicar, de falar pareça-nos deveras *afetado* – tal afirmação parte, obviamente, de um juízo estético; o que implica considerar que ele não se define, *stricto sensu*, naturalmente, mas historicamente; ou seja, em conformidade a um contexto histórico e cultural específico, que molda, inclusive, a sensibilidade, tornando-a, por conseguinte, uma determinada.

Neste *lugar histórico* em que a palavra encontra um termo *final* e não apenas *mediador*, *falar* significa *atuar*, tornar *vivo*, visto que, na palavra, exprime-se o conjunto de elementos não verbais e não sígnicos – materializados na *voz*, nos *gestos*, no *uso* da palavra – que a envolvem e que, não por acaso, a dinamizam.

Tais elementos dizem respeito, sobretudo, à *performance* – transposta numa espécie de *ritualização* da fala: um procedimento, um modo de abordagem, de se pôr da palavra que coopera para o estabelecimento de uma atmosfera, de um clima, de uma tonalidade afetiva, uma *Stimmung* que hiperdimensiona a própria palavra e os sentidos por ela ventilados, sentidos esses que dinamitam, por fim, a pretensão cognitiva de encapsular o todo da *experiência* num conceito em particular.

Indicação. De qualquer maneira, isso não implica obviamente um retorno nostálgico, mas o restabelecimento da unidade de performance presente na palavra, essa unidade que, dentro dessa configuração, apresenta-se perdida em nosso tempo. Tal tentativa corresponde apenas ao desejo de restituição da palavra plena - que implica um posicionamento, um exercício pessoal que conjuga *postura*, *ritmo* (respiratório) e *imaginação* (ZUMTHOR, 2007, p.67), relação entre corpo e linguagem que dá inclusive outra consistência à palavra. Dito de outro modo, permite repensar o estatuto da palavra sob a ordem da percepção, da criação de um espaço qualitativamente distinto de experimentação ética e estética. É o que veremos a seguir.

A cultura *performática* – que caracteriza a Idade Média e parte da Renascença – difere, por assim dizer, da cultura *livresca* – inaugurada, basicamente, pela sanha enciclopédica da modernidade. De acordo com Gumbrecht (2004), a *performance* dá àquilo que se oferece na

palavra uma *aura*, uma intensidade, uma tonalidade que altera, consideravelmente, o sentido da mesma; ela é uma força motriz que mantém relação com o ritual.

Por sua vez, vemos expresso tanto na *troba medieval* quanto no drama shakespeariano – salvaguardando cada um sua especificidade – uma tendência para o *litúrgico*, para a *encenação ritual*, ou seja, para a *performance*.

No *ritual*, com efeito, mas mais notadamente na *performance*, o sentimento e o entendimento aderem, como bem observa François Isambert (1979), à uma série de enquadramento de ações – gestos, impostações de voz, escolha e uso de palavras – que configuram, por sua vez, um certo modo de ser, de se conduzir – i.é, que restaura um comportamento determinado, tornando-o, por assim dizer, coreografado – própria do espaço em que se insere e no tempo que lhe é determinado pela comunidade a qual se dirige.

Indicação. Isambert (1979, p.102) nota ainda, partindo da distinção de Charles Morris entre *sintaxe*, *semântica* e *pragmática*, que tal “modo de operação”, i.é, *litúrgico*, constituiria três princípios que corresponderiam àqueles planos, quais sejam, *indução existencial* (referindo a *relação*), *instituição* (referindo a *atualização*) e *presentificação* (referindo a *matéria*). Todos eles estão implicados, como veremos, na *performance*.

Em outras palavras, retendo-se desta vez as contribuições de Paul Zumthor (2007), pode-se dizer que a *performance*, como sendo uma *techné*, um *saber fazer*, implica, na verdade, um *saber ser*. Tal afirmação permite reconhecer a prática da *performance* da seguinte maneira: a) como *reconhecimento* – como algo que realiza, materializa, que se faz reconhecer na passagem do virtual ao atual; b) como inserida num contexto histórico-cultural específico – embora seja um “fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar”; c) como *comportamento restaurado*, na qual um “sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade”, ou seja, desempenha um papel; d) como *transmissora* e *transformadora* (ZUMTHOR, 2007, p.31).

Glosa. O conceito de *comportamento restaurado* foi engendrado pelo encenador norte-americano Richard Schechner. Nessa perspectiva, “comportamento restaurado” refere uma qualidade viva, a experiência de recuperação, de restituição de *comportamentos organizados*. A

performance, desse modo, não diria respeito apenas a uma habilidade ou a um recurso, visto que “o comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas [a um comportamento] pleno, que irradia pluralidade de significados” (SCHECHNER, 1995, p.206).

Seja como for, o termo aparece aqui apenas como uma noção que sintetiza os sentidos relativos à descrição de Zumthor da *performance*. Para Zumthor (2007, p.31), apoiado pelas especulações de Dell Hymes, a *performance*, na verdade, se distingue de dois outros tipos de comportamento: *behaviour* – como sendo “tudo o que é produzido por uma ação qualquer”; e *conduta* – o “comportamento relativo às normas sócio-culturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas”.

De acordo com Zumthor (2007, p.32), a natureza da *performance* “afeta aquilo que é conhecido; ela modifica o conhecimento”, não sendo, portanto, apenas um meio de comunicação, mas comunicando ela o marca. Em todo o caso, seja no esquema de Isambert seja no de Zumthor, resulta disso a instauração de um espaço virtual que se descola do mero significado – referido na ação – para produzir *presença*, materialidade, ou seja, como algo que se pode acessar ainda que tenha se tornado sobremaneira longínquo.

Isso porque, no uso de palavra poético, necessariamente performático – i.é, de *performance* –, as afecções, as paixões, as intuições, os significados, as idéias, são trasladados para um signo *vocal* – e, portanto, *estético, natural*. Ela é *relação* que atualiza um *sentido produzido* ao *presentificar* um *sentido dado*.

Ao que tudo indica, a *voz*, como sendo um corpo extenso, abre o *ser* e a *temporalidade*, plasmando-se, não obstante, numa palavra ao mesmo tempo histórica e historicizante (AGAMBEN, 2006, p.57). A *voz* dinamiza o corpo e, por conseguinte, aquilo que ele expressa; ela reintegra a *palavra* ao *corpo* e o *corpo* à *palavra*, ela *con-figura*.

Paul Zumthor (2007, p.63) afirma que, na qualidade de “*emanação do corpo*”, a *voz* reintroduz no âmbito social, pela *performance*, um domínio de experimentação da *palavra* qualitativamente distinto daquele ventilado pelos *media* (meios de comunicação), constituindo, por isso, sua única possibilidade de salvação, ou seja, a recuperação da dimensão concreta, substancial do homem.

A palavra de uso poético se situa, portanto, nesse contexto em que o que se diz torna-se gesto, toque, tangibilidade. Na *performance*, o

uso da palavra – cuja origem (lugar) seria uma só, muito embora essa se transfigure pelo uso, tal como se demonstrou –, necessariamente *poético*, irradia o real tornando-o, por conseguinte, passível de ser vivido, atualizado.

A *performance* é, por isso, enquanto *prática poética*, o “prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem” de um tempo meramente biológico – tempo na qual ela se insere por força de sua função comunicativa e representativa; *esforço* que salva a linguagem do esquecimento e da destruição, pelo acolhimento, pela recepção no corpo e do corpo, na *escuta* – dos sons e das imagens –, daquilo que não encontra lugar numa palavra de uso meramente instrumental (ZUMTHOR, 2007, p.48).

Φ

...para um tempo pleno, uma palavra conforme. E palavra de uso poético é conforme, isso porque não diz, mostra. Na poesia, com efeito, o que se dá a ver é o que nela se oculta. *Performar* a palavra significa, portanto, *poetizá-la*.

Indicação. A *performance* é aqui tomada sob o ponto de vista do conceito e não da forma; i.é, não se refere à linguagem, à arte da *performance*. O que implica reconsiderar antes um catatau de teorias próprias da antropologia e da filosofia, que da arte – muito embora a palavra de *uso poético* tenha uma feição nitidamente artística.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a *performance* constitui não apenas um objeto de pesquisa *per si*, mas um campo de estudo de toda uma sorte de atividades que dizem respeito ao comportamento humano e sua organização em uma determinada cultura, isto é, à conduta e à mútua interação entre os indivíduos.

Pode-se inferir, assim, que *performance*, *palavra* e *poesia* (palavra de *uso poético*) mantêm entre si muitas coisas em comum. Dentre essas, seu caráter *problemático*. Ou seja, para além da *materialidade* que cada um desses termos encerra, há, também, neles, uma sorte interminável de significações que giram em torno, basicamente, da idéia de perambulação, de passeio, de *deriva* – sendo assim, valida-se a

afirmação de que a palavra de uso poético constitui, como sendo performática, um espaço fértil de experimentação da linguagem e, por conseguinte, do *ser*. Em outras palavras, constitui *experiência*.

Glosa. De acordo com Victor Turner (1982, p.13), a *performance* é uma explanação, uma explicação da vida *em* e *por si* mesma. Nela se encontra um plethora de sentidos (dados e produzidos) que não podem ser acessados pura e simplesmente, ou seja, cotidianamente. Isso explica porque a *performance* é uma forma de exceção – nos sentidos que lhe devêm o atributo.

Para Turner, *performance* tem a ver com expressão, no sentido mesmo do ato de espremer, pressionar, trazer para fora, exprimir; resultando dessa ação sentidos (dados e produzidos) propícios e correspondente à evento, à acontecimento, à *experiência* da origem.

Ademais, se a linguagem é a morada do *ser* – acepção essa emprestada de Heidegger – a palavra é sua entrada, ora abre, acolhe, recebe, ora fecha, restringe, delimita. E novamente aqui reincide a questão do *uso*. Nesse sentido, do *uso* depreende-se ou não uma *relação* entre a matéria e sua forma, seu *dizer* – que pode apenas ser um *querer dizer* – e sua escuta, a tangibilidade do dito. Sendo a forma o modo do dizer de um *ser* que comporta um não dito, um não poder ser dito, um *querer dizer*, em *performance*, ela, a forma, se transmuda (ZUMTHOR, 2007, p.33); porque cada performance é uma apenas.

Com efeito, o *ser* se perfaz numa forma. E essa forma está, por sua vez, permeada de *ser*. Se na forma o *ser* se perfaz, nela ele age. É, portanto, uma potência de ato e um ato de potência, se performado, para deriva, passeio, travessia. Como ato, na *performance*, o *ser* se atualiza, torna-se, por isso, mais que aquele, torna-se potência. E potência significa, para o ato, sua *atualização*, contínua e irreprimível.

Performance, diz Zumthor (2007, p.67), é “ato de presença no mundo e em si mesma”; é ação de palavra que carrega seu gesto e sua voz, o mundo e sua terra. *Performance* é ato de potência, conjuga na emissão uma recepção: é voz que escuta, ouvido que fala, olho que gesticula; ato único de participação, de co-presença. Ela conduz, ainda, ao secreto, às secreções do corpo – sendo o que vaza do corpo, o que borra o conceito.

Nesse sentido, ela é, ao mesmo tempo, o duplo do corpo e o duplo do conceito, seu negativo. Sob essa forma, a coisa nunca é ela

própria e nem mesmo seu contorno, é o entremeio, o entre-lugar, seu acontecimento; a coisa *é* o evento, presença pura e plena. *Performance* é, assim, ação que instaura um espaço de origem, de *experiência* (*Erfahrung*), de indeterminação. Turner (1982, p.13) indica justamente que a *performance* seria o final próprio de uma experiência, que não diria respeito apenas à forma, mas a um *processo* que completa, que reúne, que presentifica, que resgata ao trazer para fora, que singulariza esse dentro, que o excetua, que o intensifica, que o atualiza, que o amplifica.

A *performance* está, como observa Richard Schechner (2002), sempre ligada à *presença*, sendo ela própria uma. De acordo com ele, a *performance* acontece com o corpo, para o corpo e no corpo; marca, portanto, ao moldar um corpo, uma identidade – i.é, um espaço determinado, ainda que de indeterminação; a *performance* dá ao corpo uma outra forma, um outro sentido – sentido esse que remonta, por sua vez, à história do possível. Isso explica porque, para Schechner (1995), a *performance* implica sempre uma *restauração de comportamento*. Zumthor (2007, p.50), de outro lado, assinala que a *performance* designa um ato de comunicação como tal, da própria *presença*, pois ela refere “*um momento tomado como presente*”. Desse modo, palavra significa co-participação.

Excurso. Na perspectiva antropológica dos *Estudos da Performance*, cujo representante mais notável é Richard Schechner, “*comportamento restaurado*”, é a qualidade viva, a experiência de recuperação, de restituição de comportamentos organizados. A *performance*, assim, não referiria apenas uma habilidade ou um recurso, mas um comportamento restaurado, “*simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados*” (SCHECHNER, 1995, p.206).

De uma maneira ou outra, *performance* refere sempre a suspensão de um dada realidade, isso porque telescopa o real, o torna visível. Nesse sentido, ela nega o familiar, ao aproximar-se dele; porém, esse aproximar-se não pretende captar a coisa – por meio de conceito –, mas redimensioná-la. Sua visibilidade é, por isso, estética e não meramente conceitual. Dito de outro modo, a *performance* re-arranja um tempo e um espaço, uma situação e um local, uma palavra e seus sentidos (dados e produzidos). Sendo assim, ela indefine territórios, dimensões, transformando o real no aparente, o verdadeiro no ilusório

– e vice-versa. Nela, não há fronteiras que demarquem precisamente essa diferença. Ela própria é a fronteira, ela é o *limen*, *zona liminal* (SCHECHNER, 2003, p.19).

O *limen* é essa região lacunar, processual, esse entremeio obscuro de nada e de tudo; não é nem corpo e nem conceito, sendo um e outro. O *limen* é da ordem do estético, o domínio no qual sentidos dados e produzidos se retroalimentam, se complementam. Ele é o território do “*assim também pode ser*”; é o que não tem centro, o que des-centra, é o *intermédio* (TURNER, 1988, p.25).

Não obstante, na palavra de uso poético subsiste essa lacuna que constitui, por sua vez, um espaço de indeterminação, de liberdade e de acolhimento. Na palavra performada, necessariamente poética, ressoa esse conjunto de sentidos que reintegra ao dado sua plenitude – quando obviamente esse se configura num produzido.

Indicação. A *performance* refere, ainda, o modo de recuperação do laço que une um sentido dado e um sentido produzido. Sendo assim, é dialética e reflexiva. Disso resulta, compreender a *performance* como um modo de redefinição, de reinterpretação de regras e relações, sejam elas quais forem (TURNER, 1988, p.79). Para o mérito dessa investigação, essa afirmação contempla a relação entre signo e natureza.

A *performance* acrescenta, como afirma Paul Zumthor (2007, p.52), à palavra, sua força *originária*, sua natureza – como *fonte e lugar* –, tornando-a, portanto, altamente germinal. Com efeito, palavra de uso poético, performada, não indica ou afirma algo apenas, comunica, materializa. E comunicar tem mais a ver com contaminar – como transmissão de algo que viola, modifica, transforma – que com dar algo ao entendimento. É palavra de *origem*, de *experiência*, de *deriva*, de *imaginação*, palavra que concretiza essa viagem, que materializa a comunicação.

Se a palavra transforma, é porque vibra; e tal vibração não se dá apenas por força de sua expressão conceitual, mas no corpo, propriamente dito, como manifestação fisiológica, como emoção pura que inquieta o entendimento, que o provoca, que o tenta (ZUMTHOR, 2007, p.53); que aduz a uma multiplicidade de sentidos outros, dados e produzidos.

Assim, apropriando-se de Zumthor (2007, p.54), toda palavra de uso poético é performativa pois nela se ouve, “*e não de uma maneira*

metafórica, aquilo que [ela] nos diz". Nela, percebe-se seu peso, sua materialidade, *"sua estrutura acústica e as reações que elas provocam (...); essa percepção está lá. Não se acrescenta, ela está"*. Isso explica, porque para Zumthor (2007, p.54), graças à ela, à palavra de uso poético, o texto pode ser apropriado singularmente; ou seja, interpretado do modo que mais convém ao receptor, visto que é palavra que esclarece, que ventila um caminho, que instila à deriva.

É desse lugar, portanto, que se pode ver reconstruído o próprio lugar do sujeito, como sujeito de um lugar, próprio e inalienável, *presente*, como sujeito de um tempo orgânico, natural, pulsante, singular, um tempo de compasso de terra, rítmico, acústico.

Φ

Performar a palavra é, para o propósito desta tese, um imperativo – para que aquilo que no dito não é dito seja, de igual modo, escutado. Decorre daí a afirmação de que o corpo é a casa da palavra. E o imperativo: "abrir a casa, deixar que o Outro entre". Performar a palavra, perfurar o conceito, achar o poro, sua substância. O poro é o enlace, o liame que permite recompor a terra ao mundo; é, também, a película que recobre o pensamento. O poro é uma palavra, ágrafa. Performar a palavra, para reconduzir o ouvido à voz; para restabelecer a memória da voz. Performar a palavra, para captar sua literalidade, o fundamento. Performar a palavra, para recompor sua coisa – a matéria do dito –, para bendizê-la. Performar a palavra para dizer: "– isso não diz nada, ou pouco diz; melhor aninhar o ouvido noutra conversa, noutra versão". Performar a palavra, para professar...

Os usos da palavra: a lição dos poetas

Terei de falar de coisas de que não posso falar.
Samuel Beckett.

Far-se-á, pois, o uso da palavra, forçosamente.
E como tal tomar a sentença em seu próprio e agudo vaticínio;
de sua corruptela, o ato mesmo de trair, falsear:
condição trágica da linguagem e, por conseguinte, do ser.

Poesia, não em *prosa*, em *tese*.

O poeta, artesão da palavra, talha, estilhaça, escande,
pelo formão de sua linguagem,
um sentido vário,
bolicoso e irrequieto.

Palavra de poeta, ágrafa,
sem pronúncia,
muda e verborrágica,
vítima e algoz,
palavra-corpo, palavra-gesto, palavra-voz.

A palavra do poeta não encerra um sentido,
enceta uma viagem, aspersão.
O escopo do poeta é a vida presença da palavra,
a presença na palavra viva.
A presença, matéria da palavra;
palavra gesto da presença.

A palavra,
senhora de vida fácil,
de todos e de ninguém,
objeto de discussão e deliberação,
submetida à apreciação pública e compartilhada.
A palavra contudo samba,
demarca um compasso, um ritmo próprio,
demarca um tempo e um espaço.

Palavra-gesto, ação.
Em Austin, as coisas se fazem com as palavras.
A palavra ditando ordem, deslinda um sentido,
unívoco,
possibilita, assim,
definir, organizar, compartilhar,
plasmar um valor.

Palavra,
política da linguagem,
gesto que realiza,
traz da potência o ato, o ser
– *faz ser* entre aqueles cuja lógica de ação
(ordenada pela palavra)
está,
em seu âmago,
atada à não palavra,
ao sentimento,
formas do ser que configuram a expressão do inaudito de um
em meio ao inaudito de muitos.

A palavra é uma experiência,
nela lume o pensar, e vaga,
feito bicho,
vaga-lume: luz que vaga.
E pena,
pois imperativo é noite
... para que a palavra luma.

Palavra do poeta,
magia da linguagem.
A lição do poeta,
uma palavra de boca,
carne de boca,
uma boca dentada,
uma boca que beija,
uma boca que ruma,
uma que cuspe,
mesma boca que rejeita,
a boca que engole, assimila e se deleita,
uma sorte de boca que disseca,
que rói,
que destrói,
que funda,
que abunda,
uma boca de bunda.
Uma boca de sexo,
que apalpa,
que acaricia,
que suga,
que penetra,
uma boca de xeca.

Deslindar a boca e a xeca,
invaginar.
O mundo que se dobra sobre a carne,
a terra,
acúmulo de mundo sobre a xeca,
fertilizar.
Palavra do poeta, fato do amor,
amor fati, sexo da palavra.

Tradição, ruga da palavra,
palavra do ancião,
o saber sujo (da terra)
nas dobras de um corpo obeso (de tempo),
depositada, a terra, num entremeio, oculto.
Cobrir-se de terra, fincar os pés na terra e manter,
ávida,
a cabeça sobre as nuvens.

Tem boca a tradição do poeta, que conjuga ao mundo a terra, ao
som o ritmo,
não um balbucio
mas a ranhura no fundo da boca que emite a palavra;
ranhura de som, pausa e terra,
um corpo e mundo.

Seu Manoel diria,
por conta disso,
não poder haver ausência de boca nas palavras,
pois o som é o recheio da palavra;
que nenhuma delas fique, então,
desamparada do ser que a revelou.

Palavra-voz, experiência passível de ser transmitida, narrada;
palavra que não diz: incita, provoca;
palavra que recua e faz sentir,
palavra que engendra palavra e que ao englobar som, ritmo e
corpo cria espaços singulares de expressão.

Duma palavra sem boca, sentido sequer.
Um uso, à mão, e um pênis sujo, de queijo.

Na ruga da palavra, o estriamento do tempo,
uma palavra de corpo, tornado voz, perene, potencial,
palavra porosa e gorda,
bem gorda,
em desuso.

Que peso tem a palavra?

Palavra do poeta, uma gorda embriagada,
dança a louca,
fanfarrona,
leve e pesada.

Pré-história do poeta, o canto do louvor,
dos grandes feitos,
a transmissão,
no ritmo.
Inda a ruga,
memória.

Uma musa e seus epítetos:
Meléte, Mnéme, Aoide, Arché, Thelxinoé.
Nessa ordem, e para este fim:
tensionar,
inflar,
coagular,
comprimir,
distender.

Meléte,
a musa de um corpo atento,
constricto e disciplinado,
tensional.

Mnéme,
como quem rouba o ar que respira,
para trazer junto,
reunir, fazer seu;
manter em pé.

Aoide,
ao que parece, resulta:
nódoa,
matéria de um sentir que também é um pensar,
poema-coágulo,
fluxo-floema.

Arché,

porque tudo o que acontece é sempre um começo,
origem,
ponto cego,
princípio,
fundamento.

Thelxinoé,

o para além do que a palavra tem a dizer,
o toque,
o beijo da palavra,
o contágio,
a sedução do espírito.

Poesia é palavra em festa.
A palavra do poeta é, por isso, celebração,
palavra que tem história, afeita à boca;
palavra de boca,
uma canção-relato,
imaginada pelo sábio,
palavra da tradição, sulcada e eficaz.

E palavra eficaz é palavra gorda,
definitiva,
palavra de halo, de coisas luminosas,
existentes e não-existentes.
Palavra que abraça, difícil de abraçar.

Ser envolvido pela palavra,
como que engolfado por uma torrente d'água e lodo,
revolver-se,
em êxtase,
no lodo.

A memória do poeta não recupera tal como se fez o feito,
como se disse o dito,
como aconteceu o acontecido,
faz ressoar, apenas,
numa frequência,
o que matura no que se fez,
no que se disse, no que se passou;
enxerto de história na palavra recobrando seu começo,
filete de sangue atávico, voltado à foz.

Palavra do poeta,
para ser dita,
escovada pelo som,
muitas bocas.

Que é a palavra sem suas variações?

Dormitar a palavra,
para que o ouvido,
refratário,
paire sobre ela;
mimar o ouvido,
tratá-lo bem.

Intermitente,
o sentido, um rebuço de palavra – entulho.

Palavra calculada,
à mão, muda, calada;
palavra da qual singularmente,
para Musil,
nada se depreende
pois, o que diz esta palavra?

A contraparte, no que segue.

Dar-se a ver, não explicar,
Diz do homem a qualidade da palavra.

Os usos: para mão, para voz, respectivamente.
Dar ao olho da palavra de mão
o ouvido insistente da palavra de voz;
encher de voz o olho.

Há um rumor metálico na palavra de mão –
gume que cinde, separa.
Palavra de boca junta – um beijo?
reúne, conjuga, acolhe.
Ir ao encontro e ser encontrado,
um encaixe.

Há um quê de sangue e excremento na palavra do poeta;
palavra cupim de carne,
mosca de merda,
que finca fundo o dente na carne,
e atola a probóscide
na merda.

Palavra do poeta não tem modos à mesa.
É palavra crua, de chão; virulenta, enferma, cabal;
palavra *doente* para *ser*.

Não passar incólume à palavra,
como quem passa à morte
(autoridade do saber).
Um enfermo, um ancião e um soldado,
sob um tênue fio vermelho.
No man's land
Hiato, entrevero,
travessia,
entre o cá e o acolá, o avesso e o direito,
o falso e o verdadeiro,
o dito e o sentido,
o dado e o produzido.

Palavra de poeta, liminóide, para germinação,
Nela, há um respiro *verde-musgo* sucinto,
cílios carinhosos de capim.
Cediça,
outrora, magenta.

Palavra de poeta, de língua olvida, adâmica.
No começo era o verbo,
e ele luzia.
De queda, caída;
Que palavra se chama pelo nome?

Um sentido rijo é palavra ulcerada –
a razão e seus escrúpulos
palavra de mão, cansada, gasta,
de cuspir lamento.

Dickinson says:

To fill a Gap
Insert the Thing that caused it –
Block it up
With Other – and 'twill yawn the more –
You cannot solder an Abyss
With Air.

Sumo,
de livre ordenha,
uma,
dentre muitas,
traduções:

Para preencher um Vazio
Insira a Coisa que o causou
Bloqueie-o
Com Outro – e mais vai se escancarar –
Não se pode soldar um Abismo
Com Ar.

Palavra de mão, um buril – instrumento, utensílio;
Sopro ácido num peito seco, em água-forte.
Palavra biscate, churanhuda,
chinelona, de pouca valia, vagabunda.
Palavra solitária.
Um sentido, cafetão.

(palavra de poeta, para um homem só).

Não gerir a palavra, gestá-la.

A linguagem é o invólucro da palavra,
o útero na qual se abriga.
Um nicho,
de muco, grosso, denso,
um corpo *vessel*, jarro
sob duas acepções
(semelhantes àquela que traz consigo):
um receptáculo-concha, de luz,
e uma vasilha,
fria, de plástico.

A que dínamo remonta a palavra?
Que a palavra seja mão, não *de* ou *à mão*.
Palavra-mão é outra coisa, é palavra concha, um gesto,
Palavra que fita, olha
não garra.

Rotunda, roliça, esférica,
corre – a palavra,
fluída.

Corpo, barro espesso e opaco,
sobre o qual
incide
a luz;
naco de carne absorvente,
porque há desejo nele, cintila (Hilst).

Micro-antologia de paideúma marceliana
(à maneira de Pound)

(sem título)

Por *Cássio Dalben Barth*

Lavra palavra pálvra
nada mais simples
que o imanente lavoro
na palavra

e a palavra ainda tem desses ecos inaudíveis
que somente a escuta do outro permite
seria um retorno invariável,
o outro sempre retorna a palavra,
ressona
em consonâncias e dissonâncias
mas, enfim,
percepções.

Palavra sem (o) sentido
por *Francieli Spohr*

coco-cocô, lante-joule.
Já não suporto que se diga tanto cu
só prá maquiar a retenção coronário-anal
enquanto moças de margarina
vendem produtos que melhoram o cagar.

Energia
Energia em trabalho de si
bebe o bebê
um suco velho de amargo;
não reformem a língua
lambam o chão do travo. Lambam o que não deve ser
pronunciado.

Lambam as vogais gostosas
enquanto elas não desaparecem nas academias
buscando queimar suas supér-mel-i-fluas
redondas calorias.
Esquentem o O.
Requentem o A.
Metam o I no U que o E aplaudirá.

Pelamorde “D”
para – “stopeia” – o doxo.
Guarda-o na gaveta dos especiais

se nada lhe confere o que combina:
que seja partir um deus
que seja quebrar uma esquina
que seja a vida do podre
que seja um tico (pau, manga, bengala, espada, pica) nascido
na menina.

Método, mete todo até o talo
onde houver buraco
sem (o) sentido.
Quando houver o que sair
a gente faz um mapa
a gente faz um poço
a gente diz se diz-troço.
AGENTE CAROÇO
bem no meio do mundo
o mundo no meio de cada corpo.

A maternidade me cala
porque entre tanto o que dizer
prefiro outra palavra
pra aquela
amor
em vão.

Fontes

ADORNO, Theodor. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames and Hudson, 1997.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc., 1984.

BENJAMIN, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. O sentido da linguagem no drama (lutilúdio) e na tragédia. In: ROSENFELD, Kathrin (Org.) *Peter Szondi e Walter Benjamin: ensaios sobre o trágico*. Volume II. Tradução de Kathrin Rosenfield e Christian Werner. Rio de Janeiro: UERJ, 1994b.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sur le langage en général et sur le langage humain. In: _____. *Œuvres*, Tome I. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris: Gallimard 2000.

BIÃO, Armindo. As fronteiras e os territórios das linguagens artísticas. *REVISTA DA FUNDARTE: As fronteiras e os territórios das Artes*. Vol.04, n.07. jan-jun, 2004.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London: Routledge, 1998.

CIOTTI, Naira. *O híbrido professor-performer: uma prática*. (Dissertação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1999.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Work in Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DECROUX, Etienne. Words on mime. *Mime journal*. Cleremont: Pomona College, 1985.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da renascença*. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: UNB, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: from futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 2001.

_____. *Performance: live art since the 60s*. London: Thames and Hudson, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence – what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. *In Praise of Athletic Beauty*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

_____. *Modernização dos Sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HEATHFIELD, Adrien. *Live Art and Performance*. London: Tate Publishing, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Parte I e II. Petrópolis: Vozes, 1996.

____. A doutrina kantiana do belo e sua interpretação equívoca por Schopenhauer e Nietzsche. In: _____. *Nietzsche*, vol 1, Neske, p. 126-135. Tradução de Kathrin Rosenfield (mimeo).

____. Der Ursprung des Kunstwerkes. In: _____. *Holzwege, Gesamtausgabe, Band 5*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977. Tradução de Kathrin Rosenfield (mimeo).

HEGEL, F.W. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2002.

HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS: *Antropologia e Performance*. ano 11, n.24 (2005). Porto Alegre: PPGAS, 2005.

ICLE, Gilberto. *O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extra-cotidiano*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ISAMBERT, François. *Rite et Efficacité Symbolique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KEARNEY, Richard. *A poética do possível: fenomenologia hermenêutica da figuração*. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.

KLAGES, Ludwig. *La nature du rythme: pour comprendre la philosophie vitaliste allemande*. Paris: Éditions Harmattan, 2004.

NAGY, Gregory. *Pindar's Homer: the lyric possession of an epic past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

____. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PERFORMANCE, CULTURA E ESPETACULARIDADE. João Gabriel Teixeira (organizador). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

PERFORMÁTICOS, PERFORMANCE E SOCIEDADE. João Gabriel Teixeira (organizador). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Sobre o problema da origem em Walter Benjamin: política e história da linguagem. *TABULAE – Revista de Philosophia*. Ano 02, n.03. Curitiba: Faculdade Vicentina, 2007a, p.49-64.

_____. Sobre o conceito de trágico: Benjamin e a crítica à filosofia da tragédia de Nietzsche. *Anais do V Encontro Nacional de Pesquisa em Arte: coletivos em Arte*. Montenegro: FUNDARTE, 2007b.

_____. *O lugar do tempo: experiência e tradição em Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, UFRGS, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENFELD, Kathrin. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin: por uma filosofia trágica da literatura*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

_____. *A linguagem liberada*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

RUSH, Michael. *New Media in Art*. London: Thames and Hudson, 2005.

SANTOS, Fausto dos. *Estética máxima*. Chapecó: Argos, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003.

_____. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.

_____. *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

_____. Restauração do Comportamento. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp/, 1995.

SHEPERD, Simon; WALLIS, Mick. *Drama/Theatre/Performance*. London: Routledge, 2004.

TAVIANI, Ferdinando. Once puntos para entender la improvisacion em la Commèdia Dell'arte. *Revista Máscara*. México. Escenologia, n° 04, p.04-23, janeiro 1996.

TERRIN, Aldo Natale. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. Tradução de José Maria de Almeida. São Paulo: Paulus, 2004.

TIBURI, Marcia. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

TREVISAN, Amarildo. *Filosofia da educação – mimesis e razão comunicativa*. Ijuí: ed. UNIJUI, 2006.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

VERGINE, Lea. *Body Art and Performance: the body as language*. Milano: Skira editore, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.