



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Lucas de Mello Cabral e Matos

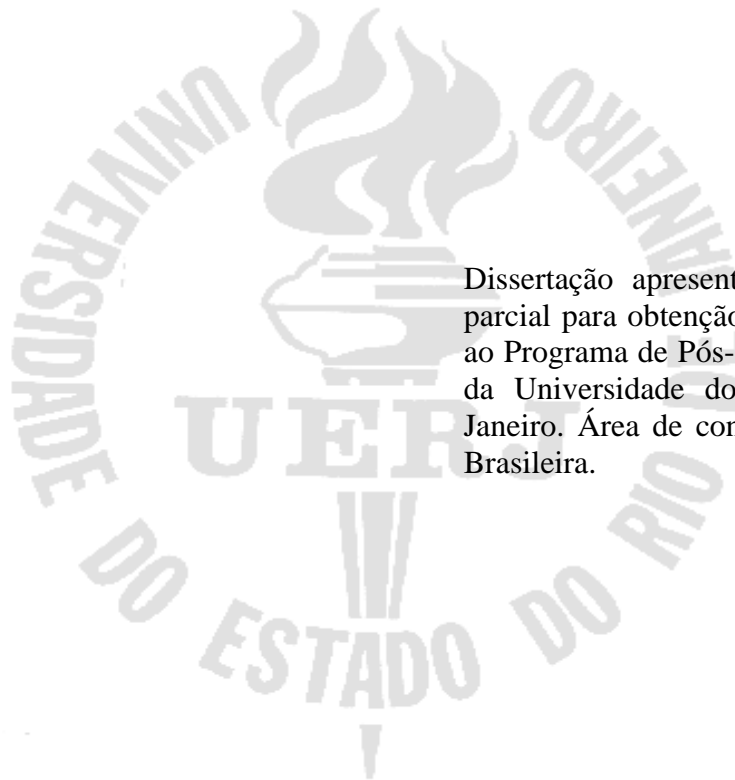
Oásis no deserto da referencialidade: Arnaldo Antunes e Vilém Flusser

Rio de Janeiro

2010

Lucas de Mello Cabral e Matos

Oásis no deserto da referencialidade: Arnaldo Antunes e Vilém Flusser



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A636 Matos, Lucas de Mello Cabral e.
Oásis no deserto da referencialidade: Arnaldo Antunes e Vilém
Flusser / Lucas de Mello Cabral e Matos. – 2010.
132 f.

Orientador: Gustavo Bernardo Galvão Krause.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Antunes, Arnaldo, 1960- – Estética – Teses. 2. Flusser,
Vilém, 1920-1991 – Estética – Teses. 3. Estética comparada – Teses.
4. Linguagem e línguas – Filosofia – Teses. 5. Sociolinguística –
Teses. 6. Música – Filosofia e estética – Teses. I. Krause, Gustavo
Bernardo Galvão. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Lucas de Mello Cabral e Matos

Oásis no deserto da referencialidade: Arnaldo Antunes e Vilém Flusser

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em: 6 de agosto de 2010.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Joachim Michael
Institut für Romanistik da Universität Hamburg

Prof. Dr. Norval Baitello
Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC-SP

Rio de Janeiro

2010

DEDICATÓRIA

Esta dissertação é dedicada àqueles responsáveis pela alegria existente neste mundo; eles, como talvez diria Borges, estão salvando o mundo sem sabê-lo.

AGRADECIMENTOS

O caminho desta dissertação tem uma série de encruzilhadas talvez difícil de desmembrar por completo, mas de qualquer forma que se possa pensá-lo, há um ponto em comum entre os interlocutores fundamentais que possibilitaram os diálogos que deram origem ao presente trabalho, o hoje conhecido como Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira, por isso, gostaria de começar agradecendo a todos – funcionários, discentes, docentes, pais, etc. – que de um modo ou de outro, ao longo do tempo, têm tornado aquele estranha e incerta empreitada possível;

Ao meu orientador, Gustavo Bernardo, pela liberdade possibilitada e pela gentileza sempre presente;

Aos colegas, que tornam o mundo do trabalho mais respirável: Denise, que me sugeriu procurar orientação com Gustavo, mudando os rumos do Mestrado, Adriana, Décio, Bruno, Isabel, Gracinda, Bia, Débora, Antônio, Ilana, Márcia;

Aos alunos, pelos encontros inenarráveis e insubstituíveis: Barroso, Biro, Tatiana, Félix, Thiago, Beatriz, Juliana, Thais, Pedrão, e todos os da 2A e 2B de 2009 do IAp/UERJ;

Aos amigos e à família, que garantem minha sanidade mental: Rakwell, Sin, Johnny, Mari, Nana, Ludy, Marcio, Clarissa, Má, Ná e Dher;

Aos professores e diretores Célia e Beto, o princípio de tudo, e à professora Cristina, estrela-guia;

Aos que dividem a cena comigo na Companhia Teatral Nosconosco, onde a vida ganha sentido.

RESUMO

MATOS, Lucas de Mello Cabral e. *Oásis no deserto da referencialidade*: Arnaldo Antunes e Vilém Flusser. 2010. 132 f. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

A presente dissertação pode ser compreendida como uma análise comparativa entre dois autores que, em distintos momentos nos últimos cinquenta anos e através de práticas de escrita e práticas artísticas diversas, se interessaram pelo questionamento acerca do tema da linguagem: sua natureza, o destino das questões por ela colocadas, assim como sua relação com o que chamamos comumente de realidade e com a poesia. Nosso objetivo era não somente identificar as reflexões concernentes aos diferentes aspectos estéticos do trabalho com a língua inerentes ao trabalho de Arnaldo Antunes em sua produção poética, cancionista e de artista visual, bem como as diferentes perspectivas oferecidas pela atividade filosófica de Vilém Flusser sobre o assunto, mas também especular quanto às implicações de como suas concepções de linguagem influenciaram sua obra e os diálogos que marcaram suas vidas. Não é de nosso interesse, portanto, definir a língua em termos teóricos e abstratos, antes, queremos pensar em como ela estrutura nossas vivências e conhecimento, e como diferentes articulações do tema da linguagem implicam transformações na própria forma como se vive a língua e como a língua se estrutura a si. Desnecessário dizer que acreditamos que tal questionamento tem bases de ordem estética, ética e epistemológica, o que quer dizer que a pesquisa se propõe como meio através do qual, pensar, em nossa modernidade, como o pensamento tem sido abordado.

Palavras-chave: Linguagem. Poesia. Real. Arnaldo Antunes. Vilém Flusser.

ABSTRACT

This dissertation can be resumed as a comparative analysis of two authors who, in distinct moments in the last fifty years, have considered, throughout works of different kinds, the problem of language in its nature, its future ways, and its relation with questions concerning poetry and reality. Our goal was not only to observe the reflection regarding aesthetic aspects of language inherent to Arnaldo Antunes's poems, song and pieces of art, as well as Vilém Flusser's different perspectives on the subject, but also to speculate about how these conceptions have influenced their work and the dialogues that marked their lives. Thus, it's not our interest to define language in theoretical, abstract terms, but to think about how it structures our experiences and knowledge, and how different approaches to the theme can change the way language structures itself. It's unnecessary to say that we believe that our questioning has aesthetical, ethical and epistemological implications, which means that research this topic is to think how, in our modernity, the problem of thought itself has been addressed.

Key-words: Language. Poetry. Reality. Arnaldo Antunes. Vilém Flusser.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ORIGINAL: MENTE	16
1.1. Fla x Flu	16
1.2. Sobre as origens da poesia ou Por duas histórias da linguagem ou Conosco, é tudo rosto	33
1.2.1. <u>Uma microgênese da poesia</u>	33
1.2.2. <u>Uma macrogênese da poesia</u>	41
2. A LÍNGUA DA TRIBO	51
2.1. Excesso e exceção	51
2.1.1. <u>A história do diabo – volume I: do corpo orgânico ao poder do instrumento</u>	51
2.1.2. <u>A história do diabo – volume II: do movimento da história à aniquilação do intelecto</u>	60
2.2. Seis fragmentos	64
3. EIS AQUI UM LUGAR DE DAR ÁGUA NA BOCA PARA UM AFOGADO: ACERCA DA ESCRITA E DA MORTE	76
3.1. A literatura, esse estranho discurso que nasce ali onde contempla a sua morte	76
3.2. ET	89
4. CAPÍTULO DOS DIÁLOGOS: O PRINCÍPIO E O FIM	98
4.1. Abertura	98
4.2. Desenvolvimento	104
4.3. Espaço	113
4.4. Da inesgotabilidade do diálogo	118

REFERÊNCIAS

126

ANEXOS

129

INTRODUÇÃO (Intro: dois retratos).

A saída de Arnaldo Antunes dos Titãs para ingressar em carreira solo não se realizou através de referência à ordem olímpica que, na mitologia grega, sucede ao domínio das forças caóticas das entidades titânicas sobre a terra. Se a vitória de Zeus e seus irmãos sobre Cronos significava o estabelecimento de um código simbólico que prevalecesse ao domínio tirânico do tempo, a incursão de Arnaldo em projetos musicais individuais foi marcada por uma espécie de negativo simbólico: no espaço em que se esperava o título, o nome que daria sentido a seu novo projeto, foi escolhida uma palavra metalinguística, uma palavra que aponta para si mesma. Nomear uma obra *Nome* é gesto que denuncia a funcionalidade da própria linguagem, como se se quisesse deixá-la a nu.

A letra do rock gritado – estamos, de fato, diante de um disco de anticanções, contracancões – batizado *Nome* deixa em evidências vários nomes que significam nada ou significam pouco, utilizados para designar grupos ou personagens pouco definidos em nossa fala cotidiana, tais como *cara, moço, coisa*, etc. Trata-se de substantivos que não funcionam de maneira a individualizar o que designam. A letra da canção que tem como refrão a repetição do verso “Nome não”, igualmente, parece explorar a impossibilidade de os nomes preencherem perfeitamente aquilo que pretendem dizer. Chega-se a tal ponto depois de constatar uma diferença ontológica entre as coisas e os nomes das coisas, do tipo: “Os nomes dos bichos não são os bichos”. Essa negativa sustentará, todavia, a afirmativa: “Os bichos são macaco gato peixe cavalo vaca elefante baleia galinha”. De fato, a linguagem, do ponto de vista das coisas, seria um falseamento. Do ponto de vista simbólico, do ponto de vista da produção de sentido que a própria linguagem engendra, as coisas é que seriam ainda falsas, necessitando se tornar nomes para serem algo. Os versos se afirmam de maneira paradoxal, pois buscam através da própria linguagem assumir perspectiva externa à linguagem, que denega a verdade da linguagem. Assim os versos se valem de nomes de animais para aludir aos animais que são, diferenciados dos nomes dos animais que não são. De um modo geral, a canção parece sugerir que aos homens, seres dotados de linguagem, ou ainda, seres constituídos pela linguagem, por mais que procurem superar a linguagem, só é dado assumir uma perspectiva externa à língua dentro da própria língua. Salta-se para fora da língua, mas não se pode aterrisar em outro terreno que não o da língua: essa é a malfadada aventura do intelecto humano. Nomear uma obra *Nome*, portanto, é simultaneamente buscar superar a

língua e encontrar a língua, é se lançar para fora do universo mítico-simbólico dos titãs e dos deuses gregos e encontrar ainda um universo simbólico em que aterrisar, o da própria língua portuguesa – ainda que reduzido a uma linguagem autorreferencial.

A obra do filósofo Vilém Flusser parece, a cada livro, perfazer percurso semelhante: parte-se de uma perspectiva, assumida como limite para a articulação que se promoverá no desenvolvimento do texto – algo do tipo, “partimos do ponto de vista da burguesia”, “partimos do ponto de vista dos apátridas”, etc. –, para forçá-la sucessivamente a aceitar em seu bojo perspectivas opostas, até que se alcancem conclusões incondizentes com a perspectiva original e com as perspectivas assumidas ao longo da argumentação. Se o texto diz partir de um ponto de vista ocidental, ou judaico-cristão, é somente para superá-lo ao longo de seu desenvolvimento. Superá-lo significa certamente contradizê-lo, assumir ponto de vista diferenciado, mas não se chegaria a essa contradição, a esse ponto de vista se se partisse de outra perspectiva. A conclusão do texto nega a introdução de maneira que não deixa de afirmá-la, como Arnaldo negava a linguagem somente para afirmá-la.

A vida de Flusser, de fato, parece repetir o mito judaico da peregrinação: expulso da terra onde nasceu, ele se vê na necessidade de assumir a perspectiva daquele que busca e chega a uma terra prometida. Seus esforços de engajamento na realidade brasileira não só funcionam como uma recusa do suicídio – adoração do bezerro de ouro da morte – como parecem concretizar o mito de que a América seria a terra reservada aos seguidores do Eterno imaginada por diversos textos do imaginário judaico-cristão ocidental. Acrescente-se que o filósofo desembarcou em uma realidade que já foi definida por um de seus nativos da seguinte maneira: enquanto os Estados Unidos seriam um país sem nome, o Brasil seria um nome sem país. A tese de seu primeiro livro – a de que a língua seria a realidade – parece encontrar raízes na cultura a que se tinha chegado. Um exame detido, todavia, logo chamaria a atenção para o fato de que o livro, se dizia que a língua era a realidade, não a considerava autônoma. A camada da poesia não forjaria novas palavras a partir de si mesma, a partir da própria língua, inimaginavelmente. A camada da poesia seria boca que, voltada para o que o filósofo denomina *nada*, conjuraria palavras para dentro da língua.

O que o filósofo denomina *nada* é aquilo que mais tarde, de volta à cidade onde nasceu, descreverá como suntuosidade undescritível, palco de catástrofe indescritível. O cenário de Praga, a realidade europeia – e de maneira ainda mais dramática, considerando-se que os EUA lançaram as bombas atômicas sobre cidades japonesas, a realidade ocidental – só

pode ser absurdo, só pode estar completamente esvaziada do conceito de realidade para ser palco dos acontecimentos vivenciados durante a 2ª Guerra Mundial. Diante de tamanho horror, o engajamento no nominalismo e na realidade brasileira será a única possibilidade de saúde assumida por seu intelecto, no sentido de recusa da morte na direção da vida.

O desenvolvimento da práxis do filósofo o leva a assumir perspectiva oposta da que tinha partido: a realidade brasileira se revela contaminada pela catástrofe da realidade abandonada, pois o engajamento na realidade brasileira resulta no golpe de 64 – a conversação ocidental traz seus imperativos históricos, desenvolvidos no sentido de decifrar o indecifrável, de esclarecer em conceitos o indizível, conduzindo a novo momento de ruptura: o judeu torna ao deserto, às imediações da terra da escravidão de onde tinha partido, mas resoluto dessa vez a não buscar mais a terra prometida, a não acreditar que há outras terras prometidas senão seus diálogos, senão suas línguas. A conclusão contraria tanto a perspectiva judaico-praguense quanto a perspectiva brasileira de que se partiu, mas não se teria chegado a ela não fossem esses pontos de vista iniciais.

Já se pode concluir acerca da interseção entre os pensamentos dos dois autores que serão adiante considerados: a ambos interessa não somente os rumos da conversação ocidental como de que maneira a reflexão sobre a língua e o papel da língua pode levá-la a caminhos que a salvem de sua neurose e de sua necrose. Ou melhor: como tanto Vilém Flusser quanto Arnaldo Antunes preveem como caminho alternativo a Hiroshima e Auschwitz a projeção da língua para além da língua, não no sentido de se dizer, de articular o inarticulável, mas de exacerbar a conversação ocidental, introduzindo-lhe perspectivas outras, antes impensáveis, em seu interior, a fim de produzir novos horizontes que não o projetado pelo decurso histórico das línguas flexionais.

Efetivamente, o ponto de partida do presente trabalho era o questionamento acerca da relação que se podia estabelecer entre língua e realidade, e como a diferença/semelhança entre os termos se pode notar na poesia ou em determinada produção poética. O percurso levou não só à sucessiva problematização dos conceitos em questão como a um esforço de se tentar pensá-los em nova chave. Parece-nos fundamental levar adiante o que Flusser chama de nada, esse de onde a língua pode vir, não para entendê-lo melhor, delimitar seus limites ou especificar seu conceito, mas sim de modo a compreender e articular o que não pode ser articulado. Antes, nos interessaria dizer por outros nomes, preservando, todavia, a mesma

reverência sagrada diante do de tudo diferente, diante daquilo que não será conversado pelo intelecto, mas que pode ser chamado de diferentes maneiras.

No primeiro capítulo partimos de um questionamento quanto a língua que precisaria enfrentar duas possibilidades, ambas assustadoras, para se desenrolar: a primeira delas seria a de que a língua sempre existiu, a segunda, a oposta, a de que a língua nunca existiu. A explicação e especulação acerca de cada uma das possibilidades centrou-se nas perspectivas proporcionadas pelo primeiro livro de Flusser, *Língua e realidade*, e pelo ensaio de Arnaldo Antunes intitulado *Sobre a origem da poesia*. De um modo geral, o capítulo contempla a impossibilidade existencial de se colocar a questão acerca da origem de qualquer coisa, assim como a impossibilidade intelectual de não se colocar a questão acerca da origem de qualquer coisa.

O segundo capítulo desenvolve o questionamento quanto à língua, buscando como as diferentes maneiras de concebê-la implicarão diferentes relações estabelecidas em sociedade. O tema da conexão entre linguagem e poder, de maneira subterrânea, ocupa a argumentação, levando à especulação acerca de uma possível história das relações de poder em *A história do diabo*, de Flusser, e acerca de para qual interação possível o antimovimento tribalista aponta. Cada uma das partes do capítulo parece realizar a crítica da outra, no sentido de mostrar o terreno que restou ser explorado em cada um dos empreendimentos artístico ou filosófico. Ambos, de qualquer modo, se repetem estruturas de poder conhecidas, esforçam-se por pensá-lo em outros termos, de maneira a proporcionar uma assunção da responsabilidade do homem diante de suas experiências.

Cabe esclarecer que os dois primeiros capítulos foram construídos como um parágrafo só, seccionado somente pelos seus subitens e com quebras de página decorrentes da utilização de citações. Era necessário que o texto assim se organizasse como correspondente visual e estrutural da coesão do núcleo de questões de que se partia. A fragmentação a que nos vimos forçados pela exploração de um material que se dizia efêmero, volátil, que se dizia já disperso nas volutas do tempo, proporcionou uma abertura do nosso próprio texto, de modo que os capítulos subsequentes exploraram um trabalho estético com estruturas de paragrafação diferenciadas. Poderíamos avultar como hipótese metalinguística que o bloco compacto que permeia o primeiro capítulo e todo o início do segundo capítulo é um esforço de condensação no sentido de tornar o texto mais escrito, mais monumental, portanto. Ao se deparar com uma música – diferente das letras de canção abordadas no primeiro capítulo – que se recusa a ser

considerada de um ponto de vista literário, afirmando a temporalidade de seu dizer, de sua oralidade com duração que não é a mesma do discurso cotidiano, nem a mesma do texto escrito, uma porosidade se fez necessária para outras maneiras de costurar os parágrafos e de estruturar os períodos.

O terceiro e o quarto capítulos se voltam para a exploração de práticas textuais específicas, a saber a escrita e o diálogo, indagando não só de que maneira eles podem renovar a língua e o pensamento, mas qual o seu papel na constituição de ambos, isto é, de que maneira a língua e o pensamento são formados pela escrita e pelo diálogo. O encerramento do trabalho se depara com o que possibilitou seu surgimento e alimentou seu desenvolvimento: o encontro com diferentes interlocutores. Desse modo, talvez diferentemente de Flusser, para sermos dignos de nossos caminhos, contemplamos a possibilidade de concluir que a poesia, ao invés de encerramento de palavra empreendida por um intelecto, de isolamento do intelecto diante do nada, seria encontro encerrado em mistério entre homens, entre intelectos, entre corpos – entrocamento entre linguagens, enfim.

1. ORIGINAL: MENTE.

1.1. Fla x Flu.

“o fla-flu começou quarenta minutos antes do nada”

Nelson Rodrigues

“se tudo começou no big-bang/ só tinha que acabar no big mac
mas/ se a partida já estava começada/ quarenta minutos antes do nada
então/ é/ fla-flu/ então/ é/ maracanã/ lotado/ de/ pulsão/ de/ mais”

Caetano Veloso e José Miguel Wisnick

A impossibilidade de determinar a origem da língua nos leva a duas ficções absurdas (emprego o adjetivo, pois a primeira será possivelmente núcleo de um pensamento dogmático, e a segunda, possivelmente núcleo de um pensamento niilista): 1. a língua sempre existiu; 2. a língua nunca existiu. Quanto à primeira delas, veremos que ela se sustentará, muitas vezes, sobre a hipótese de um silêncio – constituinte da língua – que teria antecedido o primeiro ato de fala. Temos aqui relação semelhante à que se estabelece entre a página em branco, ou algum outro tipo de suporte, e o texto. No caso, o suporte antecede e integra a materialidade do texto, uma vez que este não pode ocorrer sem aquele. Uma das hipóteses que se poderia formular é a de que, quando a língua cessar, quando o texto, gasto, se apagar, a página em branco, embora amarelecida, tornará ao seu império – de modo que o silêncio antecederia, seria concomitante e sucederia à língua. Distintamente, Vilém Flusser, em seu primeiro livro publicado, aponta:

Quando consultamos a conversação da qual participamos sobre as suas origens, ela não responde, referindo-se ao seu avanço através das camadas do balbuciar ou da salada de palavras. A resposta que a conversação dá à nossa pergunta espontaneamente será a de uma inspiração original a partir do indizível (1963: 198).

Ao desenvolver a afirmativa, o filósofo aponta que, em todas as conversações das quais tem conhecimento, a crença em uma origem por ele denominada extralinguística é comum, de modo que se coloca o primeiro ato de fala como aquele que enuncia uma palavra fundamental e fundadora. Assim, para ele, toda conversação “Pressupõe um poeta (*poietés*) que articulou toda a conversação, propondo-lhe uma palavra a ser conversada” (Flusser, 1963: 198). Todavia, por necessidades narrativas, tanto a natureza constituinte da palavra proposta quanto a do poeta ou não se distinguem do indizível, ou têm uma origem em separado daquela da conversação, produzindo uma sequência vertiginosa de exigências de origens sem fim. Não à-toa, Flusser (1963) aponta como a palavra primordial da conversação grega *logos*, ou seja, palavra. Como ele mesmo diz: “No caso da conversação hebraica, essa palavra primordial é a palavra *haja luz*. Quando estas duas conversações se uniram, esta sabedoria primordial foi expressa na frase: ‘no começo era o Verbo’” (Flusser, 1963: 198). Imaginar o momento de antes da língua se assemelha a imaginar o universo antes do mundo físico. Em 1996, Arnaldo Antunes lançou um CD em que se debruçava pela primeira vez sobre a questão em uma canção chamada *O Silêncio* realizada em parceria com Carlinhos Brown:

Antes de existir computador existia tevê
 Antes de existir tevê existia luz elétrica
 Antes de existir luz elétrica existia bicicleta
 Antes de existir bicicleta existia enciclopédia
 Antes de existir enciclopédia existia alfabeto
 Antes de existir alfabeto existia a voz
 Antes de existir a voz existia o silêncio
 O silêncio
 Foi a primeira coisa que existiu
 Um silêncio que ninguém ouviu
 Astro pelo céu em movimento
 E o som do gelo derretendo
 O barulho do cabelo em crescimento
 E a música do vento
 E a matéria em decomposição

A barriga digerindo o pão
 Explosão de semente pelo chão
 Diamante nascendo do carvão
 Homem pedra planta bicho flor
 Luz elétrica tevê computador
 Batedeira liquidificador
 Vamos ouvir esse silêncio meu amor
 Amplificado no amplificador
 Do estetoscópio do doutor
 No lado esquerdo do peito esse tambor. (Antunes, 2006: 253).

A resumida história apresentada pela letra da canção compõe três ordens sucessivas – e concomitantes – para o mundo, a das máquinas, a da língua e a do silêncio. A antecedência mais antiga do mundo das máquinas está no veículo assentado sobre duas rodas e dependente do trabalho humano. Entretanto, à bicicleta se segue e com ela convivem não só formas de gerar energia sem necessidade da força do homem, como tecnologias derivadas que produzirão novas traduções, alterando o estatuto da linguagem. O universo dessa última é apresentado na canção a partir da sua pretensão de encerrar e catalogar o mundo via representação, em uma espécie de clímax da concretização das ideias do que Foucault (1965) denomina idade clássica. A linhagem que puxa e convive com a enciclopédia é a da escrita e da linguagem oral. Deve-se notar a importância concedida à voz, único elemento da sequência histórica, à exceção do tema da canção que dá origem a toda a história, destacado pelo artigo definido – em função também, decerto ao fato de se tratar de uma canção, gênero poético-musical que, como já identificou Tatit (1994), busca simular a fala além de colocar exigências rítmicas que tornam o artigo imprescindível. O primeiro dos termos ao qual nada antecede, sendo o marco do início da existência, é justamente o silêncio. Em *A Dúvida de Flusser*, livro capital sobre a obra do pensador, escrito por Gustavo Bernardo (2002), podemos notar uma narrativa da história razoavelmente aproximada. O autor expõe as ideias desenvolvidas pelo filósofo tcheco-brasileiro a partir de sua reflexão sobre a fotografia: as imagens tradicionais seriam de abstrações de primeiro grau, realizadas a partir do mundo imediato, antecipando, portanto, os textos em milhares de anos; os alfabetos e as línguas (os textos), por partirem das imagens tradicionais (hieróglifos), seriam abstrações de segundo

grau; por fim, com o advento da *máquina* fotográfica, teríamos as abstrações de terceiro grau, as imagens técnicas, que se formulariam a partir dos textos. Sobre elas, é feita afirmativa: “O caráter presumivelmente objetivo das imagens técnicas faz com que o observador as olhe como se elas fossem não imagens, mas sim um tipo de janela para o mundo” (Bernardo, 2002: 187). Logo, o observador não seria capaz de realizar uma crítica da imagem, fazendo no máximo uma crítica daquilo que vê, considerando que vê uma paisagem real por uma janela. Todavia, ao recuperar a bicicleta como início de tal lógica, a canção evidencia a necessidade (original) da máquina do trabalho humano, reservando, através da evidência da historicidade, a possibilidade de crítica do sistema que tem o homem como função do aparelho. Em meio a tais todos, para usarmos o plural que dá título a um dos livros de poemas de Arnaldo, o silêncio (a poesia?) se afirma sobre todas as épocas. Silêncio que curiosamente não se caracteriza pela ausência de produção sonora. O silêncio que ninguém ouviu (que ninguém ouve) é o preenchido pelo som de tudo aquilo que existe. O som, inclusive, do que não tem som (“Astro pelo céu em movimento/ E o som do gelo derretendo”: curiosamente, a sequência de versos iniciada a partir de “Um silêncio que ninguém ouviu” pode ser lida como um aposto, no sentido de, o silêncio, isto é, o astro, o som do gelo, etc.). Som do caos primordial – das palavras em estado bruto? Não só origem e contemporâneo a todas as épocas, o silêncio afirma-se ao final da canção como o próprio pulso, simultaneamente, da vida (“No lado esquerdo do peito”) e da arte (“Esse tambor”). Em nome da precisão depuramos: a primeira ficção não seria a língua sempre existiu, mas: 1. o silêncio sempre existiu. Todavia, é justamente na suposição dessa perenidade que repousa a fonte de um dos discursos dogmáticos mais insidiosos, o da universalidade e perfeição de uma determinada língua mãe. Retomemos alguns desdobramentos na cultura europeia a partir daquele encontro antes mencionado entre a conversação grega e a hebraica. Seguindo, literalmente, os primeiros passos do Gênesis, vemos que, antes da língua, nada poderia haver. À criação da sentença a partir da qual surge o universo antecede um estágio pré-organizacional semelhante ao nada ou às camadas inautênticas que Flusser (1963) atribui à língua. Eco decide seguir os lances bíblicos com relação à linguagem de maneira mais detida: “A criação aconteceu por um ato de palavra, e somente nomeando as coisas que via, cria Deus sucessivamente, conferindo-lhe um estatuto ontológico” (1993: 25). Prossegue pontuando o primeiro diálogo entre a divindade e o homem, em que são colocados à disposição de Adão os bens do paraíso edênico, à exceção de um fruto – o do conhecimento do bem e do mal –, sobre o qual enunciou-se a primeira ordem proibitiva. Como o autor pontua ao longo de seu livro sobre a

busca da civilização europeia pela língua perfeita, no decorrer da história ocidental uma das questões que se colocam trata-se justamente da pergunta: em que língua deus teria falado? Ou ainda, qual a língua que Adão utiliza na primeira manhã para nomear todos os seres a ele subordinados? Em tal visão, o estatuto nominativo se apresenta como o principal poder e finalidade da língua e se estabelece uma relação de identidade indivisível entre o nome e a coisa. Freud (1913), no seu ensaio *Totem e Tabu*, ao caracterizar o pensamento do homem primitivo, que se assentaria sobre o princípio da onipotência dos pensamentos, assinala como, em diversas sociedades, saber o nome de alguém significa ter poderes sobre essa pessoa. Igualmente, as restrições relativas às pessoas que se encontram em situações tabus se estendem a seus nomes. Eco (1993) demonstra como, na história da Europa, a consideração de tal língua, que preservasse uma união mística e total com a realidade, como perfeita leva a uma busca incessante pelas primícias ou pelos princípios reveladores que estariam por trás de sua organização. Somos apresentados a complexos sistemas cabalísticos baseados no alfabeto hebraico e às concepções linguísticas de um poeta como Dante Alighieri que busca a ordem geral da língua em seu próprio dialeto. Foucault (1965) encontra a permanência do fundamento dessa maneira de conceber a língua no pensamento até o fim do século XVI, quando a semelhança tem função central na construção do saber da cultura ocidental e o título de toda linguagem pode ser teatro da vida, ou espelho do mundo. Como diz o autor:

Sob sua forma primeira, quando foi dada aos homens pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, porque se lhes assemelhava. Os nomes eram depositados sobre aquilo que designavam, assim como a força está escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia, como a influência dos planetas está marcada na fronte dos homens: pela forma da similitude. (Foucault, 1965: 51).

O mito de Babel se coloca, então, como razão do porquê dessa transparência não ser percebida – dando conta da questão do motivo para a existência de diversas línguas, mas não alterando o estatuto da relação prevista entre linguagem e real. Cabe ao homem, através do estudo das relações de semelhança e da analogia, fornecer, através da produção incessante de comentários, a interpretação que permite o vislumbre da coesão da ordem do mundo. Nesse sentido, a escrita tem o privilégio absoluto, fundado na prevalência de um Texto Original que urge continuamente ser reinterpretado, de modo que os sons da voz não passam de tradução

precária e transitória que afirmaria a distância que se coloca entre a fala e a língua original, primordial e perfeita. Foucault (1965) analisa como a substituição do princípio analógico pela análise se mostra como a marca de uma mudança na *epistéme* ocidental, transformando a natureza da concepção dos signos, que deixam de ser entendidos como figuras do mundo para poderem ser lidos como frutos de uma convenção. Como o autor assinala, nessa passagem, a ideia de natureza passa a ser sentida como mais opressora, entrave à possibilidade de um assenhramento do signo, enquanto que a convenção surgiria enquanto espaço dentro do qual é possível o exercício da escolha, da opção pelo mais simples. Assim, “o signo de instituição é o signo na plenitude do seu funcionamento” (Foucault, 1965: 85). A analogia e a metáfora, que até então regiam a concepção que se fazia da língua, são expurgadas para o princípio, para a origem da linguagem. A metonímia se torna a figura que expressa a concepção que se faz da linguagem: a língua se desdobra ao infinito, tendo os limites definidos somente pelo que pode ser representável. Junto a semelhante desdobramento, a descoberta de línguas mais antigas que o hebraico leva à sua destituição como primórdio idiomático, possibilitando o que Eco (1993) denomina hipóteses nacionalistas ancoradas em teorias monogenéticas. Dentro de tal quadro a língua mãe de cada falante é alçada à língua mãe da linguagem, à língua mãe da humanidade. Segundo o autor, “As hipóteses nacionalistas são típicas dos séculos XVII e XVIII, quando tomam forma definitiva os grandes estados europeus” (Eco, 1993: 133). Vemos vertiginosamente o silêncio inicial ser substituído por uma determinada língua inicial, cujos atributos contingentes são elevados à categoria de absolutos, em processo que Cicero (1995) denomina *catácrase*. Trata-se, efetivamente, de uma “atribuição, a um mesmo substrato, de determinidades noético-ontológicas e onto-noemáticas” (Cicero, 1995: 94). Assim, os atributos de uma língua historicamente imaginada, como o indo-europeu, que poderiam ser descritos nos termos relativa, acidental, finita, positiva, particular, etc. (polo onto-noemático), são considerados nos termos essencial, universal, necessário, puro, etc. (polo noético-ontológico). É dentro de contexto semelhante que linguistas como Adolph Pictet poderão enunciar que “Em uma época anterior a qualquer testemunho histórico, que se perde na noite dos tempos, uma raça destinada pela providência a dominar um dia sobre o mundo inteiro crescia pouco a pouco no berço primitivo que era prelúdio do seu brilhante futuro” (Pictet *apud* Eco, 1993: 137). A língua dessa raça refletiria “os impulsos para um mundo superior” e carregaria em germe “todas as riquezas futuras de uma expansão magnífica da poesia mais elevada e do pensamento mais profundo” (Eco, 1993: 137). Bernardo (1999) aponta como, no século XVII, o Cardeal Richelieu institui a Academia

Francesa, e com ela, a disciplina (e o conceito) de Literatura, ancorada no projeto de *bonnes lettres*, que nada mais é do que a defesa política da língua e da nação, isto é, da guerra e do poder. O fato de, nas academias, seres mortais serem alçados à categoria de imortais dobra e reproduz, em ironia indesejada (uma vez que todos os imortais irão morrer), as intenções de instituir a língua nacional um caráter de absoluto. Vejamos que o que Bakhtin (1929-1930) denomina objetivismo abstrato nos estudos linguísticos não passa de uma concepção derivada do mesmo projeto, assim é que a língua simultaneamente se torna empobrecida (já que seus signos são reduzidos a sinais que serão decodificados, ao invés de engendrados num processo enunciativo de produção de sentido) e sagrada. A transformação histórica da língua e tudo aquilo que aponte ou evidencie seu caráter relativo e contingente se veem como defeitos, ou como sintomas horríveis de uma degeneração progressiva que deve ser detida a qualquer custo. O ponto terminal de tais teorias monogenéticas, entrevisto pro Eco (1993), e apontado constantemente na análise do pensamento de Flusser empreendida por Bernardo (2002), em sua conjugação com o patriotismo, é o campo de extermínio. Torna-se, necessário, portanto, junto com o filósofo, reconhecer que: “A multiplicidade das línguas revela a relatividade das ‘categorias do conhecimento’. (...) Há tantos sistemas categoriais, e, portanto, tantos tipos de conhecimento quantas línguas existem ou podem existir” (Flusser, 1963: 52). Na atualidade, o esforço da civilização ocidental em produzir uma língua universal e abstrata que possa ser encontrada na natureza e seja sua expressão mais pura foi herdado e se encontra a cargo da ciência, que encontrou no simbolismo matemático a linguagem para que tal empreendimento seja levado adiante. Flusser (1963), curiosamente de maneira próxima às afirmações de Bakhtin (1929-1930) sobre a visão que o objetivismo abstrato funda sobre a língua, mostra que as realizações do simbolismo matemático seriam próximas às do *Basic English*, reduzindo o processo de interação linguística a trocas de sinais, portanto, criando uma linguagem abstrata, mas tautológica e sem significado. Utzeri (2004) traz à baila o conceito de *novilíngua*, tirado do romance de George Orwell *1984*, demonstrando, a partir do policiamento em busca de expressões politicamente corretas, como se pode manipular a linguagem no sentido de fazer com que as pessoas parem de pensar, ou melhor, parem de duvidar. A busca pela língua das origens que estamos ora analisando é a busca pelo extermínio da dúvida: no momento em que se descobrir a língua que desvenda nossa origem, levando-nos a um esclarecimento total, também será desvendado nosso fim e sentido último – obliterando, de uma vez por todas, a raça humana e a língua, caberia acrescentar sinistramente. Efetivamente, Gleiser (1997), de maneira humilde, aproxima os esforços da

ciência em determinar a origem de tudo à mitologia e literatura existente sobre o assunto. Em seguida, aponta como limite da descrição do universo segundo as leis que a Física teria descoberto a impossibilidade de se determinar o ponto de origem ($t = 0$) do evento que ficou conhecido como *big bang*. Em texto escrito para o release do seu cd *A Foreign Sound*, Caetano Veloso ironiza de modo a acentuar o projeto bélico por trás das expressões sem significado da linguagem da ciência: “o próprio universo surgiu emitindo uma expressão tipicamente inglesa. Era tão parecido com bang-bang que o cientista britânico que a criou não resistiu. Por que não bubble gum?” (2005: 155). Na sequência do texto, ele atribui a Zé Miguel Wisnick a tirada da frase que explicitaria de vez a conexão política e ideológica da mesma pretensão: “Se tudo começou no big bang, só podia acabar no Big Mac” (Veloso, 2005: 155). Bernardo (2008), ao propor a ciência como ficção, não coloca o relativismo como fim do pensamento – em estrada que conduziria certamente a uma apregoação do irracionalismo generalizado – mas como passo do meio. A sua crítica não rejeitaria o big bang por ser falso, mas o aceitaria como uma maneira de ver verdadeira que, entretanto, não dá (não pode dar) conta do que descreve. Para o autor, “Estas maneiras de ver são os modelos dos quais precisamos nos libertar. Precisamos libertar-nos da crença irrestrita em modelos, sobretudo do modelo segundo o qual a existência seria o encontro de um conhecedor com um ser-a-ser-conhecido” (Bernardo, 2008: 139). Em letra de canção composta por encomenda de e em parceria com Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, de maneira semelhante, insere as questões da empresa científica em outra chave.

Se toda coincidência

Tende a que se entenda

E toda lenda

Quer chegar aqui

A ciência não se aprende

A ciência apreende

A ciência em si

Se toda estrela cadente

Cai pra fazer sentido

E todo mito

Quer ter carne aqui

A ciência não se ensina

A ciência insemina

A ciência em si

Se o que se pode ver, ouvir, pegar, medir, pesar

Do avião a jato ao jaboti

Desperta o que ainda não se pôde pensar

Do sono do eterno devir

Como a órbita da terra abraça o vácuo devagar

Para alcançar o que já estava aqui

Se a crença quer se materializar

Tanto quanto a experiência quer se abstrair

A ciência não avança

A ciência alcança

A ciência em si (*A Ciência em Si*, Antunes, 2006: 259).

Se no título (*A Ciência em Si*) já somos remetidos a uma apreensão tanto estética quanto crítica da ciência – uma vez que o “si” tanto pode ser o pronome pessoal do caso oblíquo de terceira pessoa (nesse caso, a tautologia e o a autorreferencialidade da ciência ficam explícitas) quanto o nome da nota musical (nesse caso, a ciência é uma canção como outras e contém um determinado número de notas e sequências melódicas, mas não todas) – as negativas (“A ciência não se aprende”, “A ciência não se ensina”, “A ciência não avança”) colocam por terra o projeto pedagógico e político, segundo o qual a ciência não só se mostra como capaz de aprender e ensinar o mundo, mas também detém um movimento de progresso contínuo. As afirmativas que surgem, engenhosamente desdobradas das negativas, seja por meio de palíndromos ou esquemas de rimas simples, localizam a ciência junto aos outros discursos que concorrem com ela (a lenda, o mito, a crença), de modo não a invalidar o discurso científico, mas equalizá-lo junto às outras possibilidades humanas de encarar o

indizível, despertando o que ainda não se pôde pensar. A ciência encontra sua dimensão poética, portanto. Também Flusser (1963) considera que a zona da língua que denomina *poesia* abrangeria a etapa da ciência em que novos conceitos são formulados. Todavia, devemos salientar que, segundo o filósofo, em função dos argumentos aqui expostos, o simbolismo matemático ou simbolismo lógico se encontraria na camada ao norte da poesia, a da oração. Tal se dá porque a oração, vista como a boca da língua, é “a extrema articulação, através da qual o indizível é abordado” (Flusser, 1963: 152). Com a citação abaixo, podemos encerrar a gama de reflexões sobre a primeira das ficções mencionadas:

[A camada da oração] Pode ser escalada, conforme mostrei pelo método lógico-matemático, e se revelará, neste caso, o nada como sendo o último significado da língua. O intelecto que segue este método liberta-se, num sentido um tanto esdrúxulo, das algemas da língua, ao apreender e compreender que ela consiste somente de algemas sem algo a ser algemado. Compreende que tudo obedece às regras da língua, isto é, que o *Eu* e que o *Não-eu* obedecem às regras da língua, simplesmente porque são estas regras as criadoras do *Eu* e do não-eu, as criadoras de tudo. O clima deste tipo de penetração da língua é o nojo e o enfado. Tudo se repete eternamente sempre com as mesmas variações. Todas as frases são reversíveis, todas são reformuláveis mais simples ou mais complicadamente. O aparente progresso reside em uma formulação do eternamente idêntico: do nada. O cosmos da lógica e da matemática é o cosmos do enfado em proporções gigantescas. A língua foi orada e perorada, e não resta senão calar-se. A um intelecto assim, se for honesto, não é mais possível participar da conversação que interpreta como a eterna repetição inexata e, portanto, velada, do nada. Um intelecto assim procura, voluntariamente, o aniquilamento (Flusser, 1963: 157).

Não teremos certamente a mesma facilidade em analisar o que enunciamos como a segunda ficção formulada a partir da impossibilidade da determinação da origem da língua, a lembrar: 2. a língua nunca existiu. De fato, ela talvez nunca tenha sido colocada em tais termos, em estado bruto, uma vez que estaríamos – ao menos, supostamente – em contato com aquilo que a desmente necessariamente. Ou melhor, o próprio enunciado que resumiria a sua ideia seria o desmentido evidente, tornando qualquer esforço por busca de provas do contrário desnecessário, e mesmo cômico. Sem negar a possibilidade de estarmos sendo cômicos, para nos propormos a análise de como tal ficção se pode engendrar, precisamos, junto com Alice, atravessar o espelho e, pulando algumas casas, encontrarmos o semanticista em forma de ovo (a sugestão de Humpty Dumpty como semanticista é dada por Haroldo de

Campos (1997)) a cair (sem sair de cima) de seu muro. Tal travessia se coloca como necessária mesmo porque há, evidentemente, na atualidade, toda uma reflexão sobre poesia e uma definição do espaço poético que se ancoraria sobre essa impossibilidade de existência da língua. É assim que a produção poética será descrita e considerada relevante em sua absoluta tensão com a língua e com a possibilidade da linguagem. A produção de sentido se revela, então, impossível ou mesmo indesejável, e o que se escreve se projeta como Jabberwocky para que atuais personagens de Carroll desempenhem sobre os versos suas interpretações como que em abismo. O cenário que se impõe é o de uma algaravia total, em que todos falam e todos precisam falar, mas a escuta se tornou absolutamente impossível. Os diálogos se dão, como no caso de Alice e o linguista em cima do muro, na forma de jogo, em que um propõe ao outro uma charada – de que não se sabe a resposta, que não tem resposta, pois o que importa é o ato de fala enquanto performance, enquanto autoagenciamento, maneira pela qual se oferece em espetáculo ao mundo. Na canção *E Estamos Conversados*, lançada no álbum *O Silêncio* (1996) em sequência àquela que dá título ao CD, Arnaldo Antunes procurava um ponto em que o ruído constante da fala das pessoas falando (“o que elas querem mesmo é reclamar”) pudesse silenciar (“Quem quiser papo comigo tem que calar boca enquanto eu fecho o bico”). Curiosamente, na última inédita do disco (após ela, seguem-se remixes d’*O Silêncio*), em uma parceria com Edgar Scandurra, *O Buraco do Espelho*, a travessia do espelho é realizada, entretanto, a vivência que se coloca é a de um não-espaço insatisfatório em seu ensimesmamento, não-espaço do qual não há saída. Todas as tentativas de comunicação com o mundo são interrompidas, de modo que a passagem entre o espaço de dentro do espelho e o de fora não se opera – em última análise porque ambos os espaços se fundem (“aqui dentro do lado de fora”). A linguagem se encontra deslocada (“a palavra de água se dissolve/ na palavra sede, a boca cede/ antes de falar, e não se ouve”), o que se nota não só nas tentativas impossíveis de produzir texto, mas pela inversão da propriedade dêitica de determinados termos: assim, opera-se uma inversão e a palavra tradicionalmente associada à terceira pessoa – isto é, à não-pessoa do discurso – “lá” assim como a associada à segunda pessoa “ali” se encontram utilizadas como o lugar onde o eu-lírico se encontra (“no lado de lá onde eu caí” e “vou ficar ali nessa cadeira”). Assim é que a impossibilidade de falar se coloca como a impraticabilidade de um alguém para quem falar. De fato, então, todos os outros possíveis são reduzidos a repetições de um “eu”, continuando a deter um ponto de vista irredutível, mas solapando o propósito da interação verbal. De uma maneira a um tempo semelhante e diferente, quando Alice atravessa o espelho encontra desde seres que conhece

como não-falantes falando (que é o caso das flores), quanto poemas com sons que fazem parte da sua língua sem ser na sua língua (e ela mal sabe dizer que tipo de ideias o texto suscita, como se ele funcionasse somente como uma corrente subterrânea de cargas intensivas que não se atualizam em determinado conteúdo) e diversos personagens absolutamente estranhos que interagem com ela através da língua mas de modo despropositado. No capítulo 3, a menina alcança a floresta onde as coisas não têm nome. Antes de entrar, ao pensar na possibilidade de perder seu nome, ela avança a possibilidade de ganhar um outro, mas não a de existir sem um. Dentro da floresta, o monólogo interior de Alice se dobra, sem conseguir articular um pensamento, pois ali as coisas estão sem nome, e a atividade linguageira se encontra reduzida a um obsessivo questionamento metalinguístico, que busca recuperar a língua que foi esquecida. Tal busca se reveste de um significado fundamental: sem saber como se chama, Alice se defronta com a pergunta “Quem eu sou?” e não pode responder. Quando encontra uma corça que lhe pergunta como se chama, a menina responde “Nada, agora”. Se a resposta retoma a ilusão com a qual Ulisses consegue enganar Polifemo dizendo ser *Ninguém*, é, entretanto, em chave angustiada, uma vez que, com a resposta, a menina somente engana a si – “Nada, agora” é um pedido de adiamento, já que não consegue obter a resposta no momento. O animal logo ordena, como alguém que põe o imperativo de se buscar a elucidação de um enigma: “Pense de novo” e então: “essa resposta não serve”. Depois de mais esforço insatisfatório, Alice formula a hipótese de que se a corça se identificar, isso pode ajudá-la a lembrar o próprio nome. Assim todos os nomes estariam interligados, e o cancelamento de um deles leva ao cancelamento de todos os outros. O que se cancela é a propriedade de dar nome. Vejamos que as teorias poéticas de Poe (*apud* Wilson, 1931), ao postular a indefinição como elemento da verdadeira expressão musical e, portanto, de efeito espiritual, aproximam-se de tal estágio da língua, em que ela dobra sobre si, sem que nenhum nome surja, funcionando apenas por sugestões. Mallarmé (*apud* Wilson, 1931) arremata tal ideal, afirmando que dar nome a um objeto é igual a eliminar três quartos da fruição do poema. A imaginação precisaria ser encantada por uma espécie de adivinhação que se dá aos poucos. Para Wilson (1931), efetivamente, tal perspectiva torna a poesia um assunto extremamente privativo do poeta, de modo que ela resulta incomunicável ao leitor. No capítulo 6, quando Alice e Humpty Dumpty se encontram, é notável que ele fala sem olhar para a menina: e tudo o que fala, são jogos que se assemelham a pedaços de conversa fiada, mas se tratam de armadilhas uma vez que, diferentemente do caso da conversa fiada, tudo é tomado ao pé da letra. De modo que as falas do personagem elidem o tempo todo a menina

do jogo, logo, Humpty Dumpty joga de si para si, afirmando por duas vezes uma coincidência total entre o dizer e o querer dizer, ou ainda, entre a língua e a (sua) vontade. A fórmula lapidar de sua teoria ficou amplamente conhecida: “quando eu digo uma palavra, ela significa exatamente aquilo que eu quero que ela signifique, nem mais, nem menos”. O problema aí não é a plurissignificação da palavra, mas a ideia de que o fundamento da língua é monológico, ou melhor, de que cada um, ao falar, cria a língua conforme a sua escolha, conforme a sua vontade. Cada ato de fala apresentaria então uma língua particular que atende ao desejo somente daquele que toma a palavra. A língua seria o cálculo impossível de todos os idioletos incoincidentes, e o sentido se formaria sempre como um mal entendido, uma aproximação de um acordo impossível, em que se afirmaria quem manda. Não à-toa, para Flusser (1963), o reverso da moeda da poesia será a salada de palavras. Para o filósofo, a poesia será definida como “o esforço do intelecto em conversação de criar língua” (Flusser, 1963: 145). Evidentemente, tal definição se expande para além da poesia estrita, incluindo a filosofia e a criação de conceitos científicos, em que justamente através de um isolamento – o intelecto se põe em conversação consigo – se pode gerar uma mutação na conversação. Ainda seguindo os passos de Flusser (1963), vemos o caso da imagem que a língua alemã oferece através da palavra *Dichtung*: o de uma rede (a conversação) que se recolhe até ser impermeabilizada e superada pelo intelecto. Então, nessa impermeabilidade, a língua torna-se impenetrável para o intelecto, através da produção de uma cerração que é sua condição de existência enquanto poesia – ao ser penetrada, ocorre a dissipação em conversação comum e a perda do significado. Para o filósofo tcheco-brasileiro, estamos diante do nascedouro da língua – de modo que a conversação não seria outra coisa que não a composição do que a poesia propõe. O ato poético é o de sugar o nada (potencialidade) e transformar em língua (realidade). Aqui o problema da história da linguagem se coloca. Como pode simultaneamente a poesia ser espessamento e origem da conversação? É possível supor uma palavra nova proposta que não seja decomposta, isto é, trazida ao nível da conversação? Se sim, podemos considerá-la como criação de língua? Considerando que sua cerração permanece, não podendo ser abordada pelo intelecto fora de seu contexto original – o habitat poético em que se deu – de que modo faz parte da realidade? Se não se trata de reduzir a realidade ao horizonte da conversação, do que pode ser abordável pelos intelectos, também devemos apontar que aqui a língua se encontra em seus limites, e que, ao extremo, isto é, ao se pensar em uma definição de língua que se funde justamente nesse processo criativo, caímos na salada de palavras da loucura. Propositadamente, Arnaldo Antunes lançou, após *O*

Silêncio, um disco intitulado *Um Som*. A canção-título, em parceria com Paulo Tatit, parece dar conta de alguns dos sentidos que estamos buscando elaborar.

É só
 Um som
 Do fim do mundo vem
 Até o fim de mim
 Aqui
 Assim
 Do fundo de um vulcão
 A voz
 Carvão
 O ar em convulsão

É só
 Um som
 A dor de ser alguém
 De longe longe vem
 Maré
 Trovão
 De além de além de além
 Até
 Aqui
 Na voz de quem também
 É só
 Um som
 No meio da multidão (Antunes, 2006: 261).

É interessante notar como certos itens lexicais (voz, carvão, o “ar em convulsão” retomando a “música do vento”) são retomados da canção anterior (*O Silêncio*), como se essa não fosse senão uma dobra dela, um eco diferenciado. A operação da travessia desse “um

som” se dá entre fins, entre os limites do mundo e de alguém. Ouve-se na voz de quem canta a voz de um vulcão, das profundezas do planeta. Desse modo, o “um som” da poesia vem e repete (diferentemente) o “um som” da maré, vem e repete (diferentemente) o “um som” do trovão. Se a diferenciação é inegável (“a dor de ser alguém”), ela não deixa de ser negada ao final da canção quando se coloca que a voz que canta está dispersa no meio da multidão de sons semelhantes e distintos. Como determinar em que medida essa canção se distancia da outra? Ao caracterizarmos o silêncio na primeira canção surgiu entre parênteses a dúvida se não estaríamos falando de poesia, quando falamos nas palavras em estado bruto. Aqui a dúvida toma o corpo do texto ruindo as paredes curvas dos sinais gráficos. Em que medida o “um som” da poesia é um som, isto é, língua e não, silêncio? Desse modo, não conseguimos determinar completamente a carga de ironia embutida nesta fala articulada por Arnaldo Antunes em uma determinada entrevista:

Eu sempre acreditei também nessa coisa do espaço criativo ser um espaço de potência diante do mundo. (...) Na hora que a gente dizia ‘Polícia para quem precisa de polícia’ e todo mundo cantava junto, milhares de pessoas cantando juntas, aquilo passava a ser verdade naquele momento. Mesmo que depois elas saíssem do show e levassem blitz da polícia na rua, mesmo que fosse uma realidade ideal, utópica. (Antunes, 2006: 248).

Sugerimos a possibilidade da ironia porque logo após afirmar a potência do espaço criativo do mundo, o poeta nos defronta com a possibilidade de uma impotência do espaço criativo diante do mundo. Porque se o lema “Polícia para quem precisa de polícia” passa a ser verdade no momento em que as milhares de pessoas estão cantando juntas, no momento seguinte, ele já não é verdade. A realidade originária é então caracterizada como ideal, utópica. A ironia se coloca no fato de não se poder ter certeza se estamos diante de uma fala que atesta confiança no poder da poesia em criar a realidade, ou desconfiança desse poder. Melhorando um pouco tais conceitos e talvez nos aproximando de Arnaldo, lembremos que Bernardo (2002) coloca que, para Flusser, o poeta é, de fato, o criador da realidade, entretanto, o seu gesto não é um gesto que se diria “criativo”, como o de deus e seu “fiat lux”, ou de (t=0) e seu big bang; não seria criativo no sentido realista de uma transparência todopoderosa da palavra. Antes, teríamos um gesto de criação negativo. O poeta criaria irrealidades que expandem as possibilidades do real. Talvez nesse sentido é que Flusser tenha

dito: “... o intelecto na camada poética não está inteiramente **realizado**. Está, é verdade, exposto ao nada, e, neste sentido, supera a língua. Contudo, está como que prostrado diante do nada em admiração muda, esperando ser *inspirado*” (2004: 151 – grifos em negrito, nossos; em itálico, do autor). Haroldo de Campos (1997), ao abordar a obra de Franz Kafka *A Tribulação de um Pai de Família*, em que um personagem, descrito pelo ensaísta como burguês, ou como “custódio da ordem”, busca determinar o que significa o objeto-palavra ODRADEK (que, em princípio, nada significaria). O poeta concreto cunha então a ideia de um *realismo de linguagem* para se aproximar da dimensão do gesto kafkiano, retomando ODRADEK por denominações poéticas sucessivas: ele é o bibelô de inanidade sonora e o PTYX de Mallarmé, uma escultura MERZ de Schwitters, termo metalinguístico que resume o status da poesia moderna, até chegar na ideia do DESCONSELHEIRÚNCULO. De fato, essa surge ao final do ensaio, quando tudo parecia se encerrar num espaço rarefeito da linguagem pura pela linguagem pura, de um estado de dicionário permanente da poesia e da língua. Segundo o autor, há conhecedores do idioma tcheco que afirmam que a palavra tem um significado aproximado, sendo derivada do verbo *odraditi*, que significa “dissuadir alguém de fazer algo” e, por um dicionário tcheco-francês, chegaríamos a “recusar com dureza seu cliente”. Vejamos então como Haroldo lê ODRADEK: “A pequenina criatura é o patrono frágil, mas obstinado, de outra causa: a causa da liberdade criadora, tal como se expressa na arte, e que comunga com a da vontade humana no seu esforço por resgatar-se de seu destino social alienado” (Campos, 1997: 137). A camada da poesia se afirma como possibilidade de encontro do homem com seu desejo livre, sendo necessária para que a linguagem se renove e não se envileça seguindo as consequências delineadas por nós quando comentamos as derivações resultantes da primeira ficção aqui estudada. Todavia, devemos salientar, só foi possível atingir semelhante resultado pela conjuração de um significado aproximado – sem isso, estaríamos diante de um enigma que nem se deixa depurar, nem se deixa de colocar à nossa frente. Aqui podemos entender a proposta do *realismo de linguagem* como sendo o reconhecimento de que o espessamento que a poesia promove na camada da conversação torna a língua tão inabordável quanto o nada que ainda não é língua. É preciso atuar através de perspectivas aproximadas que não devem procurar nunca resolver o poema como um enigma – procedimento de Humpty Dumpty – mas amá-lo, e por amá-lo, torná-lo conversável, sabendo que sua fonte não será esgotada com isso. Se o movimento de tornar conversável não for realizado, não só se aceita a perniciosa ideia de que não é possível refletir sobre a literatura como se cria uma situação de ensimesmamento místico que silencia a

poesia, igualando-a por completo ao nada. Todorov (2007) cunha título de alarme que busca uma tática de choque ao lidar com a situação: *A literatura em perigo*. Ele busca reabilitar o impulso básico da leitura literária – de busca de perspectivas que se não fornecem sentido (resposta pronta) para a vida, possibilitam uma experiência outra, que é a da criação de novos destinos para si. A ênfase na inutilidade pura da arte, em sua incomunicabilidade diante do mundo, levaria a um solipsismo poético que seria o próprio suicídio da literatura. Não à-toa, Bakhtin (1929-1930) afirma:

Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante (Bakhtin, 1929-1930: 119).

Quando a poesia é tomada como essência da linguagem, estamos diante da segunda ficção. Depurando a nossa formulação, temos: 2. existem tantas línguas quanto textos sendo proferidos, de modo que uma coincidência que resulte na legibilidade desses textos é impossível. A segunda ficção postula uma afasia geral, de modo que quando A fala uma metáfora, B entende através de uma metonímia que passa para C, que entende por meio de uma metáfora distinta da de A, e assim por diante num telefone sem fio que perdura indefinidamente. Bakhtin (1929-1930) chama a essa concepção de subjetivismo individualista, descartando-a em prol de considerar a palavra como espaço de interação verbal, no qual atuam os interlocutores. Antes do passo seguinte, queremos o nosso minuto de acréscimo, no qual, ao nos desfazer – o que não implica julgá-las falsas ou verdadeiras – das ficções estudadas, procuramos formular uma contribuição para a reflexão sobre o que seja a língua. Trata-se de uma aproximação entre o que chamamos linguagem e o que chamamos tempo, de modo a formularmos, ainda que (ou talvez justamente porque) não tenhamos o espaço para o desenvolvimento necessário, a sentença: *a língua é uma forma material do tempo* (remetemos a Bruno (2008) para extensa problematização do conceito de tempo e para esclarecimentos quanto a uma ideia de tempo descronologizado ou de uma forma pura do tempo). Aos animais que não detêm linguagem, o tempo jamais se coloca como ciência, e, se

se coloca como existência, é apenas no registro de um regime de visibilidade. Também se aponte a relação intrínseca que se estabelece entre língua e memória. Nesse sentido, Bruno (2008) reporta à leitura feita por Deleuze de Proust: segundo o filósofo, no ciclo *Em Busca do Tempo Perdido*, teríamos quatro tipos de signos – os mundanos, os amorosos, os sensíveis e os artísticos. Nos primeiros, se daria o que fornece espessura ao tecido social, no qual encontraríamos as significações dominantes. Já os signos amorosos seriam caracterizados por serem enganosos, de modo que aquilo que se ama exprimiria um mundo possível para sempre desconhecido de nós, de modo que a verdade do signo amoroso não é outra senão o ciúme. Os signos sensíveis (a famosa Madeleine, barulho de colher, etc.) suscitam a memória involuntária, podem ser descritos como plenos e verdadeiros, mas atuariam no sentido de demandar do pensamento uma busca pelo significado deles. Os últimos, os signos artísticos, transformam todos os outros, podendo expressar o tempo redescoberto e todas as estruturas temporais. Flusser talvez caracterizasse a todo esse sistema de signos em sua articulação como propriedade da língua. Na verdade, para o filósofo tcheco-brasileiro, o tempo é uma categoria da língua, sendo a frase que colocamos acima inviável. Deleuze (1986), ao tratar da obra foucaultiana, todavia, mostra como, para o último teríamos “um regime de luz e um regime de linguagem que não são e não têm a mesma forma” (1986: 42). Assim, se os signos sensíveis e os signos artísticos não param de entrar em contato uns com os outros, se insinuando uns nos outros, eles não são da mesma ordem. Ao começar sua narrativa pelo signo da *Madeleine* que erra em busca de significado, até recebê-lo na escritura: *Combray*, Proust está tentando flagrar o momento de origem da linguagem. Tal movimento – que Deleuze caracteriza como busca pela verdade – é o que Flusser denomina “a única forma de uma vida religiosa depois da morte de Deus” (*apud* Bernardo, 2002: 252). Aí estariam as raízes dos pensamentos, no momento em que “ainda não sou língua, mas já não inarticulado, (...) momento crítico entre o Outro caótico e o Eu ordenado por símbolos” (*apud* Bernardo, 2002: 252). Proust levou a cabo tal empreendimento, Arnaldo Antunes também, e, encerrada a partida, é esse o nosso próximo passo.

1.2. *Sobre as origens da poesia ou Por duas histórias da linguagem ou Conosco, é tudo rosto.*

1.2.1. Uma microgênese da poesia.

A pergunta pela origem da língua, e ainda, pela origem da poesia tem sido/ é uma ocupação constante dos intelectos em conversação. Efetivamente, muitos dos que se perguntam sobre a natureza ou a identidade do fenômeno poético – ou mesmo sobre a natureza ou a identidade do fenômeno linguístico – estão, em clave diferenciada (pela possível consideração de uma possibilidade de essência), se havendo com questões diferentes que se constituem a partir da mesma indagação recém comentada. João Guimarães Rosa, ao se debruçar sobre a criação poética, ou seja, ao procurar voltar os olhos para o momento em que produz, associou sua prática produtiva à tradução. Bernardo (2002) o cita com o intuito de aproximá-lo de Flusser, que traduzia-se frequentemente:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse *traduzindo*, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das ideias, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa tradução. Assim, quando me *re-traduzem* para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do *original ideal*, que eu desvirtuara (Rosa *apud* Bernardo, 2002: 257, grifos do autor).

Os pontos chaves da fala estão na articulação de uma analogia através do uso de um “como se” e na afirmação de um nunca saber se se acerta ou se falha no processo de tradução. O “como se” estabelece o estatuto ficcional da construção da imagem, defrontando-nos com a impossibilidade de se flagrar no ato: Rosa se pressupõe tradutor sem acesso ao original, ou pelo menos, sem acesso ilimitado. O alto original está alhures e com ele, o escritor jamais se encontra face a face. Como se pode pensar como uma tradução essa atividade que se dá em surdina? Pode-se pensar uma tradução que não seja uma atividade em surdina? Dizer se acertou ou se errou, desvirtuando o original, é estabelecer o jogo da tradução como operante dentro da lógica do Eu, em que é possível se estabelecer um “controle de qualidade”; o ficcionista mineiro aponta para a verdade da tradução como aniquilamento. Segundo

Bernardo: “Traduzindo o intelecto ultrapassa o horizonte da língua, aniquilando-se nesse processo; o intelecto *vive* a dissolução da realidade e do Eu” (Bernardo, 2002: 215). Rosa sofreria a aniquilação da própria língua e da própria realidade para que enquanto experiência a linguagem se enredasse, não sendo igual ao alto original do mundo das ideias, mas imagem deturpada dele. O horror a uma língua autorreferencial, a uma monolíngua centrada em si, repete as considerações de Bernardo Soares e de Drummond. Diz o primeiro:

A arte consiste em fazer os outros sentir o que nós sentimos, em os libertar deles mesmos, propondo-lhes a nossa personalidade para especial libertação. O que sinto, na verdadeira substância com que o sinto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o sinto, tanto mais incomunicável é. Para que eu, pois, possa transmitir a outrem o que sinto, tenho que traduzir os meus sentimentos na linguagem dele, isto é, que dizer tais coisas como sendo as que eu sinto, que ele, lendo-as, sinta exactamente o que eu senti. E como este outrem é, por hipótese de arte, não esta ou aquela pessoa, mas toda a gente, isto é, aquela pessoa que é comum a todas as pessoas, o que, afinal, tenho que fazer é converter os meus sentimentos num sentimento humano típico, ainda que pervertendo a verdadeira natureza daquilo que senti (Soares *apud* Bernardo, 2004: 39).

Ocorre uma inversão dos termos da tradução de Rosa. Se para o autor de *Grande Sertão: Veredas*, o ponto de partida são os universais do plano das ideias, a um tempo sabidos e ignorados por todo homem, e o movimento de tradução é o de um rumo particular desvirtuador (que, entretanto, ainda se quer universal); para o autor do *Livro do Desassossego*, o ponto de início é o sentimento mais particular, que ainda não se deu em linguagem, e, através de uma ficção da linguagem, pode-se traçar o rumo que levaria ao comum a toda gente. Evidentemente, em se tratando de uma ideia ou de um sentimento, trata-se de uma experiência de registro distinto, desse nada com o qual a língua se defronta constantemente, que, via tradução, pode se tornar linguagem. O intelecto sofre uma exceção, nele se dá o “outrar-se” de que fala Paz (1956), para que se liberte. As palavras que se obtêm com a tradução não são as palavras empregadas na conversação, ou são justamente as palavras empregadas na conversação mas deslocadas em sua corrente elétrica (rítmica) comum. Para Bernardo (2002), aonde o intelecto estende sua rede, temos dados de sentidos (se quisermos retomar a leitura deleuziana de Proust, signos sensíveis) transformados em palavras, não mais coisas. Por isso, afirma: “Pensar é transformar alquimicamente as coisas

por palavras (enquanto sonhar pode ser substituir de volta as palavras por coisas, isto é, por imagens)” (Bernardo, 2002: 213). Uma das prosas poéticas do livro chamado *Coisas* começa: “Há muitas e muito poucas palavras”. (Antunes, 1992: 57). Sobram experiências expressas apenas por sentenças – como ter um punhado de terra na mão, ou entre as mãos de duas pessoas – e palavras repetidas para coisas diversas. A experiência artística precisa partir do reconhecimento desse espaço entre os dois registros para que possa aventar a possibilidade de uma tradução. Essa última implica uma igualdade inalcançável em nossa perspectiva: porque não podemos estar no mundo adâmico em que há tantos nomes quanto coisas que se oferecem à vista e a coincidência entre os registros é plena, precisamos traduzir. Vejamos que, para Rosa, o plano das ideias seria, em tese, justamente, o plano no qual se oferece essa experiência não-dual: o tempo se fecha sobre si, e não há excedentes de palavras nem de coisas, uma vez que essas não se diferenciariam umas das outras compondo uma experiência indivisível. Não se trata de conceber a linguagem como etiqueta do mundo, uma vez que tal formulação pressupõe a anterioridade de um dos dois registros, ou seja, ainda opera no horizonte da oposição, da dualidade. Talvez Flusser, ao mencionar o momento em que ainda não sou língua, mas já não sou o inarticulado, estivesse apontando para algo semelhante. Chamemos à conversa o sr. Carlos Drummond de Andrade. Os versos de *Procura da poesia* são suficientemente conhecidos: neles, após uma série de negativas, nas quais os principais temas dos seus poemas são excluídos como possibilidade de fonte de poesia, somos orientados a penetrar no território das palavras, onde os poemas aguardam em estado dicionário. Wisnick (2005) retoma um depoimento do poeta, quando solicitado a falar sobre “poesia social” à *Folha carioca* em 24 de abril de 1944. Lê-se:

Confesso com humildade que não sou leitor apaixonado do poeta tcheco R. M. Rilke (...), mas gosto dele quando diz que a poesia não é sentimento, mas experiência, e que para escrever um só verso é preciso ter visto muitas cidades, homens e coisas (...); e depois é preciso esquecer tudo isso, esperar que tudo isso se incorpore ao nosso sangue, ao nosso olhar; que tudo isso fique fazendo parte de nós. (Drummond *apud* Wisnick, 2005: 31-32).

Se Rosa falava em ideias, Soares em sentimento, Drummond falará em experiência. Ela, mais uma vez, ainda não será poesia: o esquecimento necessário alude à mesma incapacidade que o outro mineiro indicava de ter contato com o suposto original, e à

incomunicabilidade do sentimento do português. As experiências são de um excesso sensível que não é poesia, porque não é linguagem. Ainda não estamos no terreno do Eu ordenado por símbolos. É preciso que elas morram, num processo que se dá como esquecimento e como incorporação, ou seja, que se dá como memória. A partir da memória, temos a possibilidade tanto da linguagem quanto da poesia. Segundo Wisnick, para Drummond: “... o poeta só está no mundo pelo efeito de uma *inclusão excludente*, pela qual ele falta e sobra, ante a ordem das coisas, e o mundo só está na poesia, em revanche, pelo efeito de uma *exclusão includente*, segundo a qual seus conteúdos só entram depois de negados pela imersão na ordem das palavras” (2005: 30, grifos do autor). A memória se fundaria, portanto, na negação do mundo pelo pensamento, que transformaria e reorganizaria a experiência a partir de ou tendo em vista a linguagem. Por isso, o território das palavras seria uma espécie de espaço interior da língua em que há uma desconexão provisória com o mundo; nele, a experiência avassaladora comparece como vestígio, como pedra no meio do caminho. Wisnick aponta uma dupla ironia e relativização do esforço de escrever poesia que tal perspectiva ofereceria: “... quando ficam prontos, parece que os poemas (...) já existiam, e, uma vez existindo, se refugiam (...) na noite, no sono, e se desfazem no esquecimento inerente ao destino das palavras” (2005: 34). Experiência e poesia têm como destino comum serem esquecidas – umas nas outras? Tal perspectiva, em princípio desiludida, com a poesia, coloca-se como o centro da reflexão drummoniana: o poeta busca a máquina do mundo somente para refutá-la, quando ela se oferece de modo magnânimo a sua contemplação; o paraíso entrevisto, ou pressuposto por Rosa, é recusado como possibilidade, assumindo-se a máscara do desengano e do desencanto. Vale dizer, da modernidade. Cicero (2005a) remete a Weber para caracterizar o homem moderno como desencantado, como aquele que não só sabe que vai morrer como sabe que não há vida depois da morte. Não seria, portanto, possível imaginar um mundo fechado, haverá sempre alguma coisa a ser conhecida, e nunca a mesma coisa. A experiência e a linguagem se revelam como campos inesgotáveis, de modo que tratamos de um “universo cuja totalidade patente permanece, em última análise, para sempre – não apenas de fato, mas de direito – inexplicável” (Cicero, 2005a: 89). O fluxo da mudança inesgotável se coloca como fonte e destino incoincidentes do poema, e o poeta é aquele que aprende a vivê-lo. Bernardo (2006), ao escrever sobre Drummond, faz as colocações pontuais:

Superficial e teoricamente, compreendemos que todas as coisas e nós mesmos dentro das coisas, mudamos sem parar. No entanto,

reagimos com surpresa ou irritação quando algumas dessas coisas não continuam as mesmas, ou quando nos vemos envelhecer. Parece que a felicidade para nós depende de que isto e aquilo continuem iguais, o que garante uma coisa só permanente: a infelicidade. Esta infelicidade, para ser suportável, precisa ser projetada nas coisas, por exemplo nas pedras no meio do caminho. Com isso, multiplicamos desculpas, mas deixamos de compreender o que poderia ser compreendido. (Bernardo, 2006: 154).

Rosa (2001) termina a *Terceira Margem do Rio* com uma identificação entre o narrador em 1ª pessoa, a linguagem e o rio. Eis que todos se encontram num fluxo contínuo, em que serão/ seremos sempre outros, já que nunca se olha um mesmo rio duas vezes, nem se lê um mesmo conto duas vezes, nem se é a mesma pessoa que foi dormir ao levantar de manhã. Cicero (2005a), desgostoso da face saturnina (sobre a mesma, ver Wisnick (2005)), melancólica e circunspecta que se dá a ver no poema *A Máquina do Mundo*, encerra seu ensaio sobre Drummond, aludindo justamente ao poema em que se pode ler: “Existir, simplesmente – a vida é cor,/ é curva adolescente, é surfe e papo/ (...) Deixa fluir o tempo! O tempo é nada” (Andrade *apud* Cicero, 2005a: 93). Arnaldo Antunes, em entrevista concedida a Arthur Nastrovski, Francisco Bosco e José Miguel Wisnick, pode então afirmar: “Acho que nunca criei ou escrevi um poema movido por angústia. Porque o ato criativo para mim envolve a excitação, o êxtase, mesmo que seja um poema ou uma canção que fale de sofrimento. Quanto eu estou deprimido, por exemplo, não consigo fazer nada” (Antunes, 2006: 348). Se o êxtase como momento de criação da língua, da poesia, aponta para a outridade, o outrar-se, devemos colocar que ele implica uma ruptura com o tempo ordenado, cronológico. A poeta Ana Cristina Cesar (1999), ao se debruçar sobre conto de Katherine Mansfield, em sua dissertação de Mestrado sobre tradução, traduz *Bliss* por *Êxtase*, sentindo necessidade de diferenciá-lo da felicidade. Define-o então como uma espécie de suprema alegria paradisíaca, uma emoção imaginária própria do imaginário. Se então a poeta descarta as possibilidades de se experimentar o êxtase na vida real e em relacionamento entre adultos, atrelando-o a relacionamentos “primitivos”, em sua correspondência encontraremos um momento em que descreve um movimento de olhos vertiginoso em que imita um movimento de câmera de cinema até se desconectar dos limites dos segundos e das horas, de modo a perder a metragem do suceder. Bruno remete a cineastas como Fassbinder, Godard, Wenders, entre outros, para falar da produção de “... situações óticas e sonoras puras que dependem da imagem direta do tempo” (2008: 150). É assim que, com Deleuze, pode pensar a arte como produtora das *metamorfoses do verdadeiro*. Tal delineamento parece possibilitar que na

origem da poesia de Arnaldo não se ponha um “Eu ordenado por símbolos”. No livro de poesia *Tudos* (1990), um poema visual repete as sentenças em uma página “a palavra não vem”, “pensa” e “nunca” e na seguinte: “a palavra vem”. Vejamos que não se pode dizer o que/ quem pensa. Seria a própria linguagem? De onde vem a palavra? Do nunca de onde não vinha? Algumas páginas depois, damos com o poema que segue:

Pensamento vem de fora
 e pensa que vem de dentro,
 pensamento que expectora
 o que no meu peito penso.
 Pensamento a mil por hora,
 tormento a todo momento.
 Por que é que penso agora
 sem o meu consentimento?
 Se tudo o que comemora
 tem o seu impedimento,
 se tudo aquilo que chora
 cresce com o seu fermento;
 pensamento, dê o fora,
 saia do meu pensamento.
 Pensamento, vá embora,
 desapareça no vento.
 E não jogarei sementes
 em cima do seu cimento. (Antunes, 1990: 29).

No caso, o pensamento vai-se dobrando num enredo de autodúvida e autoquestionamento, em que o “eu” que fala é somente um pensamento que quer se libertar de si e do seu fluxo, e, se isso se coloca como impossível, uma vez que o intelecto é uma sucessão ininterrupta de pensamentos, também não deixa de ser inexorável, pois todos os pensamentos irão com o vento, irão desaparecer. Jogar sementes sobre o cimento é impedir o fluxo contínuo do próprio pensar, que, alquimicamente, oferece-nos coisas como palavras,

para tornar a dá-las, em sonhos, como coisas. A pergunta incessante torna: de onde vem? Ela se anuncia claramente em uma canção registrada no CD *Paradeiro* (2001), feita em parceria com Carlinhos Brown e os músicos Peu Meurrahy, Leonardo Reis e Orlando Costa:

de onde virá?
de que Calcutá?
de que Vietnã?
de que Bagdá?
de que Maracanã?
de que lugar?
salitre do ar
podre da maçã
de onde virá?
de que Talibã?
que poder de Alah?
de que talismã?
de que Yemanjá?
de que cunhatã?
de que Paquetá?
de que Jaçanã?
hálito do ar
sopro de hortelã
de onde virá?
de que amanhã?
que dna?
que lembrança vã?
que lembrança vó? (*Lembrança Vó*, Antunes, 2001).

Se em *Um Som*, os limites do mundo se ofereciam como origem para o um som que é quem canta, aqui o canto se coloca como memória a um tempo a mais antiga, já que “vó” funciona como um adjetivo de lembrança, apontando para uma ancestralidade remota, e,

todavia, a mais fluida, pois “vã”, por sua vez, desnuda a inconstância, memória que não coagula. As origens possíveis vão desde cidades que se oferecem como escombros históricos até as investigações genéticas, passando por referências religiosas e étnicas de povos negros e indígenas. A imagem de que nos aproximamos, quanto a como Arnaldo pensa uma origem (aquém do “eu”) da língua e da poesia, pode assim ser resumida: uma lembrança “vó” irrompe no fluxo de pensamentos de modo a desorganizar a metragem do suceder, o tempo cronológico, possibilitando que a língua se outre nela, em interpenetrações sucessivas que possibilitam o acontecimento poético. A tradução não se coloca como escolha do tradutor, mas como destino da linguagem, que não cessa de traduzir e de se traduzir.

1.2.2. Uma macrogênese da poesia.

No ensaio *Sobre a Origem da Poesia*, Arnaldo não se coloca a questão da origem da poesia no plano pessoal, como viemos debatendo, busca, antes, uma sociogênese da língua e da poesia. Tal empreendimento se realiza no sentido de especificar e problematizar os sentidos que o ato poético, ou ainda, a linguagem poética pode ter na nossa contemporaneidade. Não são tanto os primórdios do rito da língua que atraem o poeta, uma vez que em determinado momento se coloca mesmo como questão, não resolvida, se a sua hipótese lançada pode ou não ter algum valor de verdade. É necessário, na verdade, colocar a tensão entre a poesia e a prosa, ou de maneira talvez mais talvez menos precisa, entre a poesia e os discursos de base referencial. Aqui, claramente, a herança concretista se anuncia, através do referencial de Jakobson (1980) e de suas funções da linguagem. Como se sabe, a interação verbal foi descrita pelo linguista a partir de seis termos: *remetente, mensagem, destinatário, contexto, contato e código*. Aos termos remetente, destinatário e contexto, teríamos as figuras respectivamente análogas das três pessoas do discurso. O código seria a estrutura compartilhada, algo próximo da *langue* saussuriana, o contato seria o *medium* ou suporte através do qual a interação se faria possível e a mensagem seria o próprio texto em sua materialidade verbal. Cada uma das funções da linguagem estaria correlacionada a um dos termos, sendo que, onde a ênfase recairia, denotando uma predominância em tal área, tornaria reconhecível a função. O teórico chegou então à concepção que, na função poética, a

ênfase se voltaria à materialidade do texto, ou melhor, a uma indissociabilidade entre mensagem e contexto. O pensamento tem ampla influência ao longo das reflexões sobre as propriedades da poesia tecidas ao longo do século XX e XXI, alcançando Cicero (2005a), quando esse procura colocar o problema da tradução poética justamente como uma impossibilidade de separação entre o conteúdo proposicional e o ato de fala da atividade poética. Jakobson (1980) saborosamente ilustrou a concepção com a história que não resistimos reproduzir abaixo:

Um missionário censurou seu rebanho africano por andar despido. “E o senhor?”, responderam os nativos, apontando-lhe para o rosto, “não anda também despido em alguma parte?” “Bem, mas é meu rosto.” “Pois bem”, retorquiram os nativos, “conosco, tudo é rosto.” Assim também, em poesia, qualquer elemento verbal se converte numa figura do discurso poético. (Jakobson, 1980: 161).

Efetivamente, se o mundo ocidental se estruturou pelas oposições entre o rosto e o corpo, mente e matéria, nem esse fenômeno é universal, nem suas categorias podem ser pretendidas como coextensivas ao humano. No caso, o autor também alude para uma outra possibilidade: se, na sociedade ocidental, assistimos à dissociação entre assunto e corpo do texto, possibilitando o discurso prosaico e o juízo sobre determinado tema, na poesia, tais unidades não conhecem a dissociação. Dessa diferenciação à história da linguagem que vemos ser elaborada em diversos autores talvez não haja sequer um passo. A sociogênese da poesia é, na verdade, a sociogênese da prosa, seja a última percebida como degeneração ou imperfeição da primeira ou não. A história da linguagem é a história da tensão entre as camadas da poesia e da conversação, para nos valermos dos conceitos flusserianos (não estamos mencionando, evidentemente, as camadas inautênticas correspondentes). Paz (1956), ao diferenciar prosa de poesia, diz que aquela se caracteriza pelo movimento linear, pela tendência à marcha, enquanto esta estaria relacionada ao movimento circular e à dança. Mais importante, para o autor, entretanto, é identificar a prosa como resultante de um trabalho artificial do intelecto sobre a língua, uma forma de contrariar as tendências naturais da própria linguagem. Tal se dá porque a prosa seria um exercício e um instrumento de crítica e de análise, um esforço por impor clareza ao que tende ao ritmo e ao contínuo. A demonstração é uma anomalia no território das palavras: o momento em que a língua cessa seu jorro e se decompõe analiticamente. O lema de Caeiro está aqui presente: “Pensar é estar

doente dos olhos”. Paz (1956), a partir da identificação da poesia como ritmo – e o seu esforço, em diversas passagens do texto, é no sentido de que não se confunda o que ele está chamando de ritmo com metro, ou seja, com a medida do ritmo –, afirma que ela é a tendência natural da língua, uma vez que o ritmo “é o elemento mais antigo e permanente da linguagem, (...) também não é difícil que seja anterior à própria fala” (Paz, 1956: 82). A poesia pode então ser eleita como contemporânea a todos os tempos e onipresente em todos os povos, enquanto a prosa seria fruto da desconfiança tardia (note-se aqui uma primeira marca de uma história, de uma determinada organização do tempo) do pensamento quanto às tendências naturais do idioma. Igualmente ao ignorar o progresso e a evolução, a poesia, se já associada aos princípios, está no horizonte do eterno devir da linguagem. Nietzsche (1882) coloca ideia que, partindo dos princípios de semelhança com a dança e de circularidade – de onde, certa obscuridade – funcionará como diametralmente oposta. A poesia nasceu com a finalidade de persuadir os deuses, de suborná-los. Para o filósofo alemão, por ser um obstáculo à comunicação, por trás da criação do ritmo, só poderia estar uma utilidade completa. Aqui necessariamente, o ritmo que é visto como esforço e produto artificial da linguagem. O que está na raiz da divergência então se revela: a ideia que se faz de língua. Nietzsche (1882) vê uma coação sob cada verso nas sociedades que primeiro se utilizaram do verso porque as considera supersticiosas e porque vê no desenvolvimento da clareza, propícia à comunicação, a razão de ser da língua. Vejamos quais palavras ele usa para o desenvolvimento de seu aforismo: “... quando se deixou o ritmo permear o discurso, aquela força que reordena todos os átomos da frase, (...) dá nova cor aos pensamentos, tornando-os mais escuros, mais alheios, mais distantes”. Não há sombra de dúvida que, para ele, a unidade básica da língua, o seu nascedouro é a sentença. As palavras são partes decomponíveis da frase. Um dos problemas das civilizações de língua flexional, segundo Flusser (1963), seria justamente a pressuposição da sentença como unidade universal: os outros dois tipos de língua – aglutinantes e isolantes – que o filósofo oferece como comparação, só podem ser percebidos como caos. A sentença e sua decomposição em sujeito-predicado-objeto só têm sentido no terreno das línguas flexionais. Outra complicação para o pensamento de Nietzsche (1882) encontramos nas afirmações de Bakhtin (1929-30), quanto às descobertas paleográficas nos estudos da linguagem: teríamos, segundo o russo, a convicção de que na linguagem primitiva, que se fundaria sobre uma palavra, utiliza-se um mesmo segmento fonomorfológico para indicar diversos significados, inclusive opostos. Estaríamos diante de uma palavra omnisignificante. Todavia, não deixa de ter uma extrema atração sobre nós a

ideia ditada pelo alemão de que a associação do ritmo com a memória nas sociedades ditas primitivas tornou a poesia como espaço integrante de diversas atividades, inclusive nas relacionadas de modo mais explícito aos deuses. Como vimos tanto Arnaldo quanto Drummond pressupõem a memória como parte integrante do fenômeno pelo qual a poesia se dá. No caso do primeiro, a lembrança “vó” se atualiza nos modos de um êxtase, que será facilmente relacionado aos primeiros contatos com a esfera divina realizados. Antes de desenvolvermos como em Arnaldo, que o poema continua sendo uma possibilidade de vivência total e concreta, queremos delinear a história da linguagem que Hölderlin teria fundamentado em seus textos. Cicero (2005b), ao promover uma leitura dos textos filosóficos do poeta alemão, aponta para uma filosofia da história que delimita a trajetória da humanidade em três momentos: Natureza, História e Utopia. O primeiro deles seria o da unidade original: não haveria separação entre sujeito e objeto, ou seja, um estágio que precede a sentença. A nossa hipótese do momento das palavras em estado bruto retorna. Nesse estágio, temos a equivalência entre as palavras e expressões “unidade sagrada”, “Ser”, “natureza”. O segundo momento, associado à perda da unidade primordial (que compreenderia desde, pelo menos, o período helenístico até a nossa modernidade), seria o momento em que o juízo, enquanto conhecimento discursivo, ou seja, enquanto dúvida e crítica, tornou-se possível. Nesse momento, a cisão da unidade original, permite ao homem que se veja como diferente do mundo, tomando-o como problema. As cisões se dão sucessivamente, e o homem pode tomar a si como problema. O último dos termos seria o da unidade recuperada em que as conquistas do segundo momento seriam assimiladas e uma nova unidade se daria. Em resumo, Cicero (2005b) afirma:

A época infeliz em que o ser humano se opôs à natureza – tanto à interna quanto à externa a si próprio – foi necessária para que ele reconhecesse o seu caráter de ser livre e racional, e, portanto, ético. (...) A importância do reconhecimento da autonomia ética se encontra no fato de que, com ela, destroem-se as principais racionalizações dos autoritarismos político e religioso, que são: a pretensão do último de ser a única fonte dos mandamentos morais, e a do primeiro de ser o zelador dessa moral heterônoma. (...) Conservando a liberdade conquistada, terminar a oposição entre nós e o mundo é portanto a finalidade ideal de nossa vida, o ponto para onde convergem as de nossas ações que, talvez, não possa jamais ser alcançado. Entretanto, ele é dado e se oferece como finalidade ideal na beleza. (CICERO, 2005b: 253-254).

Após a sentença se afirmar enquanto forma de conhecimento, ou melhor, de análise de conhecimento, ela busca superar-se, recuperando os elementos que desmembrou, mas sem se destituir de seu lugar na linguagem. O ensaio de Arnaldo Antunes *Sobre a origem da poesia* retoma tais questões de modo decisivo: “A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem” (2006: 323). A questão não é um porquê se dá a poesia, ou seja, distintamente de Nietzsche (1882), não se indaga a partir de que contexto a linguagem poética tenha podido se configurar pela primeira vez, senão em que ponto da história da linguagem se tornou possível desmembrar mensagem e contexto. Tal operação nos coloca no rumo de um questionamento de implicações tanto éticas quanto estéticas e políticas: quando a representação rompeu seu cordão umbilical, engendrando a série de cisões sobre as quais se funda a modernidade? A poesia, identificada com um uso primário, com a infância da língua, em que é possível recuperar a integridade entre nome e coisa (quanto à tal perspectiva, aponte-se uma aproximação sem coincidência das perspectivas de Arnaldo e Rosa), é enigma que nega o que constitui a modernidade, que nega, em última análise, as culturas do homem civilizado. A direção a tomar evidentemente será em terreno lodoso e em dia de chuva, com o risco de se cair numa lamentação conservadora nos moldes de se apregoar o anti-juízo e, em abismo: a anti-razão se apresenta. O ensaio, todavia, não segue adiante, derrapa, se põe em dúvida: a era de ouro imaginada realmente teria ocorrido? A solução acontece como um acidente – as etapas históricas que Cicero (2005b), na esteira de Hölderlin, desmembra linearmente, tornam-se embaralhadas: “Pode ser que essas suposições tenham algo de utópico, projetado sobre um passado pré-babélico, tribal, primitivo. Ao mesmo tempo cada novo poema do futuro que o presente alcança cria, com sua ocorrência, um pouco desse passado” (Antunes, 2006: 323). O absurdo lógico é fascinante: vindos (ou prenhes) de um futuro utópico, os poemas se atualizam no presente como diferença e projetam um passado semelhante e diferente. O passado é criação de um futuro que se apresenta no cerne de um presente diferente do presente. Nesse sentido, a pergunta irrespondível é: houve, na história da linguagem – na história da conversação – um momento em que a poesia não se apresentasse como presente *outro* (futuro) que projeta um passado sobre e para si? Para Foucault (1965) e para Paz (1956), a literatura seria um espaço em que um conhecimento ancorado nos poderes da analogia ou da similitude não é afetado pelo advento da representação da era clássica, que postula como núcleo da linguagem a sentença, e como origem da sentença o verbo ser (a representação se fundaria, portanto, em uma metáfora perdida nos primórdios da língua). Precisamente um ponto de vista fora do universo das

línguas flexionais que o ensaio de Arnaldo se põe a buscar: a inexistência do verbo de ligação em línguas como o tupi e o chinês – definidos como naturalmente poéticas (todavia, o raciocínio conduzido com relação à projeção de uma era de ouro no passado, talvez também possa se aplicar aqui) – se relaciona com uma proximidade maior entre os nomes e a existência. O movimento da fala não se define por se referir a algo externo a si, mas como uma apresentação das coisas e da coisa da linguagem, de si mesma. Encontra-se uma utilidade à função poética distinta da formulada por Nietzsche (1882): na unidade entre mensagem e contexto pode-se vislumbrar uma ordem de vivências integrais, em que se estabelece uma via de acesso sensível entre nós e o mundo. Se o poema se coloca (assim como em Hölderlin) como permanência do passado e imanência do futuro, ou seja, como diferença no presente, é por se tratar de uma experiência completa da existência. No poema, está a vida inteira. A poesia se coloca não só como oásis que contamina o deserto dos discursos referenciais (e como experiência do Ser que hoje nos é possível, segundo Cicero (2005b)), mas também como possibilidade de intuição concreta ou ideal prático de uma vida plena. A poesia deve ser vivida, em seu estado crítico, de equilíbrio precário, buscando no limite um espessamento que recolhe a cisão fundadora da sentença rumo à palavra em estado bruto/ repleto, à palavra-uma-com-a-imagem, ao já não Outro Caótico nem Eu ordenado por símbolos. Extrapolando os sentidos individuais com que tais perspectivas nos defrontam, a poesia de Arnaldo propõe em seu horizonte a tribo – tema do nosso próximo capítulo.

INTERMEZZO: O QUE É UM AUTOR?

Foucault (1969) pensava a escrita da idade moderna a partir de referencial necessariamente literário: como uma atividade em que a produção textual se desse de maneira selvagem, isto é, como a produção de um espaço em que, ao invés de se colocarem regras do dizer e do como dizer, cada sujeito se visse livre para se apagar de maneira distinta. O desenvolvimento de seu pensamento leva a articulações fundamentais, que se fundarão sobre o tema de uma escrita autorreferente, ou ainda, uma escrita livre da ideia da expressão de uma subjetividade.

Para o autor, portanto, se a historicidade da escrita aponta ora para um esforço por perpetuar a imortalidade do herói como nas culturas grega e romana, ora para um esforço de se adiar o momento da morte, como nas narrativas de Xerazade, o momento da modernidade propicia uma escrita que, se por um lado constitui-se como jogo tributário das relações estabelecidas entre distintos elementos significantes – relação mais evidente que a produtividade de seus possíveis efeitos de significado –, por outro, se liga ao tema do sacrifício e da morte. Nas palavras do filósofo francês:

A nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas a conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representados nos livros, já que se cumpre na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser a assassina do seu autor. (...) esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve, por intermédio de todo emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. (Foucault, 1969: 36-37).

Para Foucault (1969), o tema da escrita está relacionado a uma renúncia do sujeito que escreve em prol de afirmar o próprio ato de escrever em si. Evidentemente, se tal processo sacrificial passa a fazer parte do rito da escrita, do rito literário, isso não significa que adentramos uma cultura ou passamos a vivenciar uma série de trocas com relação ao texto que prescinde ou que torna incoerente a noção de autor.

Diferentemente, o filósofo procura pensar a vigência de um função autor que ainda seria constitutiva da organização dos mais diversos textos e das mais diversas práticas de escrita. A questão que se coloca é: se, de fato, coloca-se como necessário o apagamento de atributos referenciais e contingentes do autor do texto, ou um aproveitamento dos mesmos em proveito de um texto que se lance para além de tais contornos, o que, na própria ideia de autoria, permanece produtivo e atuante nos diferentes discursos? Ainda: se um texto pode se alçar para além de sua dimensão circunstancial, em que sentido ainda é funcional a categoria de autoria?

A primeira pergunta que cabe esclarecer, verdadeiramente, é se ainda podemos falar em autoria, e de que maneira poderíamos falar em autoria. Uma das questões incontornáveis encontradas no debate da autoria é a responsabilização por determinado dito, isto é, busca-se a quem se possa delegar determinada produção discursiva, ou ainda, a quem se possa culpar por determinado texto que infringe as expectativas e a legislatura que regulamenta a produção textual. A questão seguinte discute se um autor é um efeito de sentido que pode ser atribuído a determinado texto, ou melhor, a determinado grupo de textos. O autor constitui, portanto, uma grade significativa que se colocará sobre os distintos textos produzidos em seu nome: eles se tornarão classificáveis – isto é, interpretáveis – a partir de uma perspectiva que necessariamente levará em conta o conjunto, as obras produzidas em diferentes momentos, a curva de pensamento, assim como os diferentes procedimentos estéticos levados adiante ao longo do trabalho de determinado autor. Assim sendo, a diversidade de textos e de perspectivas levadas adiante por diferentes ensaios passa a ter um eixo coesivo e links necessários se todos se tratarem de ensaios assinados por Vilém Flusser. Mais que isso, a iniciativa de levar adiante um ensaio de tom autobiográfico precisa ser repensada e compreendida a partir de ensaios que não anunciavam tal possibilidade. A questão que se coloca, portanto, em primeiro plano: se a função autor tem, entre outros efeitos, o de produzir o sentido de uma obra, o sentido de que cada texto pode ser incluído dentro de um mesmo projeto de obra, como poderíamos abordar uma atividade ensaística prolífica que, a cada ensaio, pretende submeter um determinado tema a uma multiperspectivização específica? Ou seja, que projeto podemos julgar encontrar em uma obra que, a cada obra, pretende promover especulações a partir de pontos de vista diferenciados?

Levando adiante a questão, deparamo-nos com nosso outro autor, escolhido como tema deste trabalho. Uma primeira questão com que nos defrontamos é: podemos pensar de

maneira semelhante o estatuto da função autor quando tratamos, por exemplo, de uma obra como uma letra de canção? Ou ainda: quando tratamos de um livro-objeto que se pretende tanto uma obra de fotografia quanto uma obra de poesia? Em ambos os casos, estaríamos diante de parte da obra de Arnaldo Antunes. Se sim, que diferença haveria entre ela e a parte da obra do autor somente assinada por ele?

Ainda que, a cada canção, pudéssemos ter identificado separadamente quem escreveu a parte musical e quem escreveu a parte literária do produto final, qual a relevância de se dividir tais partes, quando se trata da autoria? Ao ouvirmos uma canção de Tom e Vinicius, sempre presumimos que o primeiro se responsabilizou pela estrutura musical, enquanto o segundo se dedicou à organização poética de um texto, todavia, sempre pensamos estar diante de um conjunto, de uma função autor que não pode ser atribuída somente a Vinicius, nem somente a Tom.

Poderíamos ainda nos questionar: que relações uma função autor mantém com uma função leitor? Ou seja, se não houvesse uma função leitor em busca do efeito significativo dessa função autor, teria algum sentido nos referirmos a ela? Se Foucault, ou algum outro leitor, não buscasse encontrar Nietzsche nos textos por ele assinados, que sentido haveria no questionamento acerca de sua obra? Encontrar o autor de um texto não seria sempre, de algum modo, um efeito de leitura, já que a escrita pode tanto ser um exercício de dissimular, de nulificar ou de multiplicar os traços do autor do texto?

Nesse sentido, como não pretendemos localizar a poética de Arnaldo Antunes, ou promover uma sistematização do pensamento de Vilém Flusser, procuramos proceder da seguinte maneira: (a) analisar as obras em que a prática poética de Arnaldo se encontrasse de alguma maneira perturbada pela interação com outro artista, isto é, preocupamo-nos apenas com suas realizações em parceria – de modo que pudéssemos, inclusive, evitar certos clichês interpretativos dominantes quanto à produção do poeta, como a ênfase em sua herança concretista –; (b) tomar as obras de Flusser como estruturas narrativas e/ou dramáticas, de modo que se revelasse não tanto uma inflexão de seu pensamento teórico a cada passo, mas o movimento insaciável de seu ensaísmo.

Não buscamos, portanto, a partir da noção de autor, uma reflexão única sobre a língua e sobre a relação entre a língua e o que se poderia chamar da língua real em cada pensamento ao longo de diferentes obras. Antes, quisemos promover uma fricção entre diferentes obras

com o objetivo de que múltiplas perspectivas levadas adiante pelas especulações de Flusser e múltiplos discursos poéticos praticados por Arnaldo pudessem se colocar em evidência.

2. A LÍNGUA DA TRIBO.

2.1 Excesso e exceção

Antes de adentrarmos a matéria fragmentada e fragmentária de que se compõe a investigação realizada sobre o material produzido pelos Tribalistas, optamos por realizar um excuro – que servirá ao questionamento sobre os regimes de corporalidade vigentes no mundo em que vivemos, isto é, as estratégias de poder produtivas hoje. Para tal, buscaremos nos aproximar de uma história (que oblíqua e de certo modo abusivamente poderia ser descrita como história das relações de poder): trata-se da história do diabo. O desvio se infiltrou como necessidade em nosso discurso para que melhor se pudesse colocar o problema: de o quanto o pensamento da Tribo – dito de outro modo: a forma como os tribalistas buscam pensar e propor questões relativas à coletividade e, conseqüentemente, à língua – ecoa e escapa, em sua fulgurância de antinômico, das estratégias identificadas. Também não podemos negar que o decurso funciona como possibilidade de delongar a chegada de uma dispersão notável e indispensável à tentativa de se colocar diante de propostas que escapam ao afirmar sua efemeridade, que recuam em suas negativas e nos olham de lá de sua positividade de um instante, de seu pilar da construção que se desintegrou naquele próximo momento – que simultaneamente já passou e está para chegar a cada audição do disco. Começemos com Flusser.

2.1.1 A história do diabo – volume I: do corpo orgânico ao poder do instrumento.

Flusser, ao início de *A história do diabo* (1965), comenta a estratégia adotada para a composição do livro, seguindo os pecados capitais, que aparecem relidos em chave que, se não pode ser descrita como herege ou mesmo laica, de certo reinventa, a partir de uma perspectiva simultaneamente tensa e irônica, talvez tragicômica, a tradição dos sete pecados descritos pelo cristianismo católico. Segundo ele, tal vereda evita um trabalho ancorado nas duas torres: a da história e a que ele denomina de observatório introspectivo. Curiosamente, se o filósofo prefere uma atividade que mais se assemelha à escavação que à subida ao alto da torre, nota-se de maneira nítida que o ensaio, no seu desdobrar de pecado em pecado, possui um vinco mais fundo que divide a narrativa em duas ordens distintas, como que estabelecidas

sobre solos temporais diferentes: a escavação do passado e a escavação do presente – mas, deixemos claro, um presente que se projeta adiante, boca pela qual, sob a forma de utopia ou de dilaceramento, o futuro ameaça penetrar a todo momento. Também as narrativas resultantes da escavação do primeiro solo referido, se se inicia nas primícias do mundo, sucessivamente e em movimento vertiginoso, alcança a modernidade, sem que jamais se constitua uma história única, orgânica e compassada. A ótica flusseriana opera com saltos absurdos e com histórias contrastantes – o mundo é narrado, desde as suas origens até o presente, pelo menos três vezes, e se insinua que ainda seria possível fazê-lo outras trinta vezes. Se os três primeiros capítulos, *Luxúria*, *Ira* e *Gula*, traçam amplos panoramas históricos – conflituosos entre si – que começam nos primórdios da vida e chegam aos *pecados* do mundo moderno, os que se seguem, a saber, a dupla *Inveja* e *Avareza*, a *Soberba* e a *Preguiça* ou *Tristeza de Coração*, se distendem sobre o próprio mundo moderno e seu futuro ou sua possível diferença, em análise que parece percorrer os passos de Nietzsche em suas considerações sobre o niilismo – a soberba é facilmente associada como o pecado do *último homem*, e a preguiça, com o do *homem que quer morrer*. Ao alcance do estágio final, é necessário que se opere uma mutação, e a luxúria invade seu reino, afirmando o Eterno Retorno. É imprescindível que as duas escavações se debrucem sobre o tempo, pois de início, ao arriscar uma definição do diabo – movimento que ele busca alterar no curso de sua escrita, dando outras definições possíveis, como quando aproxima esse príncipe da língua (e talvez aqui se pense em uma proximidade, negada por nós num primeiro momento, entre a formulação que estabelecemos sobre a língua ser uma forma material do tempo e o pensamento de Flusser), e apagar ao final do livro, afirmando sua impossibilidade ou temeridade – o filósofo afirma: “o diabo é (no seu aspecto externo) o fluxo do tempo, graças ao qual os fenômenos aparecem” (Flusser, 1965: 34). A questão suscitada pelo conteúdo dos parênteses não será suficientemente esgotada aqui: por que no seu aspecto externo? Haveria um oposto possível, estofado interior de que se revestiria o diabo, ou ele se apresentaria sempre como esse exterior, como esse forro que nada reveste? Todavia, se essa parece ser uma interpretação produtiva, a utilização da demarcação realizada pelos parênteses é redundante. A leitura do ensaio revela que o diabo não tem sua identidade encontrada no fluxo do tempo graças ao qual os fenômenos aparecem: ao tomar o fluxo do tempo como definição inicial, Flusser (1965) se depara sempre com o momento em que o diabo deixa de ser diabo. Ali a divindade se impõe – e, na economia da narrativa flusseriana, ela está sempre rondando como sombra ou negativo da máscara do diabo. Quanto à última comparação, talvez caiba um

esclarecimento: uma das formas de produções de máscaras se realiza a partir da utilização de uma base, que é um molde em gesso do rosto de alguém – a ele, estamos chamando de negativo da máscara. Sobre esse negativo, a massa que compõe a máscara é colocada, de modo que quem a faz pode procurar simplesmente manter as formas originais, compondo o que se conhece como máscara neutra, ou acrescentar características físicas do personagem que a máscara será, o que se conhece como máscara expressiva. A comparação seria falha se quiséssemos afirmar um aspecto interno do diabo – nosso interesse, está em fazer ver que esses dois aspectos externos se cruzam e se encontram no texto de Flusser o tempo todo, de modo que o diabo retira e é retirado da divindade, e em cada pecado, luta contra e sobre ela. Os parênteses que apontam para o seu aspecto externo se revelam necessários, então, pela presença do pronome possessivo (não do adjetivo), pois haveria um aspecto externo de um outro a perturbar-lhe a figura. Assim, o fluxo do tempo e o “puro ser” se distinguem, digladiam-se e se alteram na medida em que, não sendo semelhantes, não são constituídos de substâncias, ou naturezas distintas. Por isso que o autor afirma logo de início a dupla impossibilidade: a de se pensar um mundo infinito e eterno e a de se pensar um mundo finito e passageiro. Assim, nas duas partes que aqui estamos delimitando, o assédio do diabo pela divindade se fará presente, e esse assédio, que parece conduzir a narrativa, se enreda e escorre por entre labirintos sempre buscando o espaço infernal (inexistente?) em que não se projete aquele reino silencioso, das Mães imutáveis, que, da perspectiva da divindade, é o paraíso. Uma das diversões do ensaísta – que pode-se dobrar ou não em um dos prazeres do leitor – é a utilização ambígua de palavras como paraíso, que pode aparecer como “o paraíso para o diabo” (que seria esse espaço infernal onde o paraíso não se insinua), que logo é transformado no “paraíso (para a divindade)”, a saber, o inferno para o diabo. O mesmo acontece com termos imantados da retórica religiosa e filosófica ocidental como “pecado”, “fé”, “o puro ser”, “o fluxo do tempo”, etc. Tal movimento pode ser percebido desde a apresentação do primeiro par de pecados, ou ainda, da Luxúria e da Ira, os pecados “mais primitivos”, uma vez que remontam às primícias da vida e da organização humana. Se, ao proceder a uma descrição dos dois em conjunto, Flusser (1965) nos remete à figura esquizofrênica do par Jekyll e Hyde, é para indicar que ambos se ancoram na crença da realidade do mundo dos fenômenos – e representam duas posturas diametralmente opostas, mas corporalmente similares, que podem ser exercidas a partir de tal crença. Enquanto a Luxúria teria como princípio a busca pelo prazer, pela afirmação ininterrupta da vida, mas se sabe inexoravelmente derrotada pela morte, a Ira busca o controle da realidade, procedendo a

uma decomposição da mesma em leis, para afirmar a liberdade. Os dois pecados formariam uma espécie de pano de fundo, de elemento mínimo das relações de poder: sua base orgânica e física e seu princípio cultural e societário. A gênese da Luxúria confunde-se com a gênese da vida. No menor organismo unicelular, divisamos uma atividade em que o que é guerra se revela indiferenciado do que é amor: através de um movimento convulsivo, o personagem andrógino – pois, nesse nível microscópico e não organizado, a vida não diferencia elementos masculinos e femininos, não distingue organismos – vive uma espécie de justa consigo, que é a pulsação do amor e da morte simultâneos. Tal movimento, orientado pela Luxúria, é a cisão da célula e o surgimento de uma nova vida. A reprodução tem como custo a própria existência. Esses movimentos mínimos logo se revelam um beco sem saída em sua totalidade existencial, uma vez que, neles, o corpo unicelular se mostra obtuso em sua completude e ausência de precariedade, já que se coloca totalmente imerso no fluxo luxurioso da vida – ainda que se indique a prevalência do princípio entrópico, não se constitui uma situação de desamparo ou de angústia psíquica. Flusser (1965) afirma então que o diabo forja organismos para que possa surgir Psiquê, a alma. Assumindo o ponto de vista do ser unicelular, tal movimento é descrito nos termos de uma doença cancerígena, que agrega sociedades de células. Trata-se de uma união circunstancial, uma vez que, sob ela, está a cisão profunda da experiência da morte e do amor – com o surgimento do organismo, as danças de Eros e Tânatos se tornam vivências para sempre separadas, não mais passíveis de serem reunidas em uma experiência total. Surge dessa maneira a morte *stricto sensu*, a experiência da morte como interrupção do princípio que comanda a coesão do organismo. A partir do surgimento dessa experiência da individualidade, em que já se insinua a estrutura de uma espécie de política, um princípio unificador é criado para comandar o corpo. A linha que marca a morte é chamada por Flusser (1965) do momento em que esse governo é deposto. O filósofo claramente expõe que, nesse salto de uma camada da realidade para outra, o que se alcança é um regime de equilíbrio mais precário. Ao invés de se colocar a figura solidária da cooperativa como imagem que busque dar conta da dinâmica das interações internas e externas que se passam em um organismo vivo, é utilizada a metáfora do campo de luta. A passagem para a camada da realidade experienciada pelos organismos significa tanto o surgimento da morte quanto o surgimento da guerra, pois diferentemente dos fartos seres unicelulares que não conhecem o deixar de existir propriamente falando, morrendo num ato de desmesura gerado pelo excesso de amor próprio, o corpo clama por uma ação sobre si para que não se disperse. Ação que visa a uma manutenção do controle da luta, que o lança para a

morte ao mesmo tempo em que lhe confere uma nova formação plástica, deixando os organismos prontos para se modificarem. Nas palavras do autor:

É uma inquietação interna que faz com que a estrutura do organismo esteja sempre pronta a modificar-se. Essa prontidão para a modificação da estrutura, que está projetada dentro do organismo, é a base da evolução biológica dos organismos. Será nosso dever demonstrar nesse capítulo que a inquietação interna do organismo é a luxúria, e que é graças a ela que os organismos evoluem. E quanto mais evoluem, tanto mais inquietos e luxuriosos se tornam. Quanto mais desenvolvido um ser, tanto menor o seu equilíbrio, e tanto mais mortal e doente o seu organismo. O homem, esse ser mais desenvolvido do nosso ponto de vista, é o mais mortal e doente dos seres (Flusser, 1965: 62-63).

Se o texto assume a perspectiva humana, colocando o homem como o auge, como o ponto mais desenvolvido do processo evolutivo, é somente para declarar a precariedade de seu equilíbrio, sua instabilidade. Se, para os que acreditam no progresso, ser o mais desenvolvido não pode ser senão uma qualidade, uma excelência, aqueles que conhecem a história do diabo sabem que pode não haver inferno maior. O homem é o mais luxurioso dos seres porque, nele, o pecado da Luxúria se desdobra; não ficando restrito à experiência orgânica, funda o território da linguagem. Tal salto não só aponta que o pensamento flusseriano sobre a língua se dá no campo de uma erótica, em que a disputa na psique humana entre as forças do diabo e a inibição, entre o intelecto e o nada fazem nascer a linguagem, implica a distância que se abre entre a existência humana e a vida. Se os organismos celulares se encontravam completamente imersos em seu fluxo, o homem dela se encontra apartado, sendo que lhe está vedada sua experiência plena – a não ser por meio da língua. A vida seria, segundo Flusser (1965), o único tema da conversação, mas externa a ela. Entre o homem e a vida a língua se coloca, abrindo um vazio temporal que nos faz perceber a dimensão do abismo entre as diferentes camadas de realidade. Não se trata de dizer que, na existência humana, a Luxúria se encontra restrita aos poderes e vivências da linguagem – efetivamente, o homem, como os outros organismos, tem suas práticas fundadas por essa dimensão orgânica fundamental que o coloca defronte à experiência do amor e da guerra em separado. Ele não escapa à sua realidade animal de oscilar, em um equilíbrio sempre precário, entre o desejo e a morte. Todavia, para seu intelecto, essa dimensão é uma espécie de ponto cego – pois inarticulável. Retornamos à tese fundamental do pensamento filosófico de Flusser

enunciada já em seu primeiro livro, a língua é a realidade: os jogos de amor e de guerra, enquanto não se trata de palavras, não passam de potência, possibilidades ainda não realizadas. Sem a língua, o intelecto humano não se realiza, a realidade não pode ser criada, ficando limitada ao registro do dado. Aqui, o filósofo recorre ao pensamento psicológico para formular algumas pistas sobre a dinâmica do surgimento da língua no âmbito da psique do homem. Trata-se de reconhecer na produção do mito a luxúria projetada e deslocada por ter encontrado no homem uma barreira antes desconhecida: a vergonha. Na narrativa genesíaca, o tema se inscreve a partir do momento em que Adão e Eva, seduzidos pela serpente, provam do fruto proibido. Com a consciência, o casal conhece a nudez e a necessidade de se esconder, devido ao fato de ter desobedecido a Javé. *A história do diabo* reverte o tabuleiro: o homem, intuição repentina do diabo, acontecimento inexplicável historicamente, descobre a divindade no momento do nascimento, quando a força da inibição se faz sentir. Tal contato torna o homem tanto frustrado como rebelde, porque a inibição é um elemento estranho à vida. Através de uma cadeia de causas e efeitos, ela possibilita a formação de uma parede na mente que tanto possibilita o sentido ético da existência humana quanto é responsável pela angústia, todas as loucuras e todos os crimes. O ponto desencadeador do pecado original não se encontra na sedução promovida pela serpente, mas na ordem divina – a existência de sua Lei aparta desde já o homem do paraíso. Ela possibilita a civilização humana no mesmo passo que produz a ficção da salvação da alma – que, como Flusser (1965) insiste em ressaltar, será uma doença do ponto de vista da vida. A destruição da parede, cedendo à investida libidinosa dos desejos luxuriosos, será a imersão na loucura. Da guerra civil entre as forças diabólicas e as forças da divindade, cujo palco é nossa mente, a vida se dobra em língua e a guerra se dobra em política. A linguagem é filha bastarda do encontro titânico entre a Luxúria e a Inibição. Ao desenvolver o tema do pecado da Soberba, afirmando que a língua é produto e parte da vontade humana, em relação semelhante à que existe entre a teia e a aranha, o filósofo não sente dúvidas ao proclamar a língua como instrumento diabólico e como o próprio diabo. Suas investidas são contra o silêncio de onde veio e que ameaça retomar seu reino a qualquer momento. Por isso, Flusser sempre celebra a língua, sabendo que ela não se diferencia do silêncio, mas julgando os momentos em que essa proximidade se faz sentir como menos suportáveis ao intelecto. Ocorre uma aceleração da narrativa, que, cuidadosamente, fora, par a par, narrando a origem dos corpos celestes, o surgimento da água e da vida: saltamos do surgimento do homem ao amor cortês para, em seguida, saltar rumo ao estabelecimento da nação moderna – conclui-se então que a Luxúria no homem ou o levará à

busca incessante pela verdade na vivência do desejo inesgotável criado pela escrita e pela leitura, ou o deixará recair no cultivo das formas sentimentais e inautênticas do amor pela pátria e no necessário, embora limitado e limitador, amor pela língua materna. A forma de se escapar do congelamento totalitário a que o amor pela língua materna pode levar é penetrar o abismo que existe entre as línguas, promovendo saltos de uma realidade para outra. Mantém-se assim a ação luxuriosa apenas por um momento, pois o relativismo consequente na descoberta de que cada língua encerra uma realidade faz a mente encontrar o silêncio. Diante da presença incessante da morte, do silêncio e da inibição, ou ainda, de tudo aquilo que fixa, que esbarra o movimento, o diabo – e o ensaísta-narrador junto com ele – decide mudar de método. Com o pecado da Ira, Flusser (1965) encerra as considerações que ainda poderiam ser elaboradas sobre um mundo em que as relações de poder se davam de um modo tal que eram incomuns situações existenciais egocentradas. Ao tratar da Gula, o mundo dos fenômenos já não poderá ser tido como real. Os dois pecados apresentam, portanto, existências corporais em suas dimensões fundamentais, mas inscritos em uma ordem circular em que tanto os desejos luxuriosos esbarram na inibição como a vontade de liberdade esbarra nas leis. Se, ao tratar da Luxúria, só saímos do espaço do animal para nos vermos diante das questões incitadas pela língua, ao tratar da Ira, é da vivência em grupos humanos que trataremos exclusivamente. Se na Luxúria, falávamos de uma atuação sobre si, trataremos agora de uma atuação sobre o real na tentativa de transformá-lo. Diz-nos o ensaísta: “Tomada de raiva pelas limitações que o tecido do mundo fenomenal opõe à luxúria, põe-se a ira a reorganizar sistematicamente esse tecido” (Flusser, 1965: 105). Semelhante tentativa de controlar o mundo dos fenômenos levará à magia – criando a cisão entre as comunidades que permite o surgimento da figura do sacerdote – e, mais tarde, à ciência. O mundo da Luxúria se inscrevia no regime do acaso, e, portanto, nele, não se colocava o problema da liberdade – uma vez que essa pressupõe a existência de escolhas. Os desejos luxuriosos, em sua torrente vital e incessante, são fruto de dinâmica dificilmente traduzível em termos não animais, quer dizer: são fruto do acaso. Trata-se de algo que a mente experimenta como um querer sem objetivo – e fundamentalmente sem objeto. Ao penetrarmos o campo da Ira, deixamos os desejos e passamos ao espaço da vontade. O viajante verá que, se luxúria projetada é mito, vontade em ação é conhecimento. Para organizar o mundo como sua vontade, a mente volta-se para a natureza na busca de compreendê-la e conhecê-la para assim a controlar. Isso que se chama natureza, completamente imersa no reino do acaso e da luxúria, resiste, apresentando uma complexidade que não pode ser abarcada pelo homem, apresentando-se no próprio

homem. Ainda irada, a mente se recusa a aceitar a impossibilidade de impor sua vontade sobre o mundo dos fenômenos, sobre si e sobre o outro. Procede então a uma segmentação: desfaz o mundo dos fenômenos em partes que ela consegue abarcar e descrever a beleza da regularidade encontrada, em suma: transforma natureza em objeto. A partir desse momento, tudo pode ser tomado como objeto pela mente, inclusive, ela mesma. Se tal projeto não garante o sucesso da empresa, uma vez que diversos buracos surgem no edifício da ciência, ela busca garantir a “realidade” de seu conhecimento mostrando sua operacionalização, isto é, produzindo aparelhos a partir das abstrações formuladas. É assim que Flusser descreve a empresa científica:

Considerem a seguinte receita: tomem-se fenômenos sensíveis, como pedras e plantas, desidratem-se esses fenômenos em símbolos matemáticos, faça-se passar esses símbolos pelas pontes geladas, lance-se toda essa mistura de volta ao mundo fenomenal, e (milagre inimaginável) surgiu um automóvel. Esse produto diabólico comporta-se, doravante, como se fosse um fenômeno exatamente como os outros. Move-se, faz barulho, cheira mal, em uma palavra: faz parte do mundo luxurioso. A mente, ao contemplar o milagre, é tomada de vertigem. Não pode compreendê-lo, nem pode esperar compreendê-lo, mas é ela a criadora desse milagre. Essa vertigem é justamente a sensação da liberdade. (Flusser, 1965: 114).

Estariam os cientistas e o diabo realizados, se o dragão do acaso com suas duas cabeças não começasse a soprar pelos ares o edifício transparente tão belamente construído. Ele nos faz ver que as leis descobertas pela ciência ou não são suficientemente exatas ou não significam nada. São descrições imprecisas, pois se precisas fossem deixariam de ser leis, passando a ser uma atividade de verter em simbolismo lógico e matemático acontecimentos desconectados. São abstrações que atuam sobre a língua retirando o seu significado – uma vez que uma lei não deve ter mais de uma possibilidade de leitura. Permitem a ambiguidade e dificultam o controle sobre o mundo, porque é necessário que o sentido de cada uma delas tenda a zero. O acaso retorna, mas nós não tornamos à casa do acaso. Flusser nos declara: “A nossa alienação do mundo da luxúria é definitiva. A volta para o acaso primitivo, para o milagre autêntico, seria uma volta para nossa integração no mundo dos sentidos. E isto não é o que está acontecendo” (Flusser, 1965: 117). A transformação do mundo em relações causais transparentes, em cadeias de explicações científicas, nos fez perder o senso de

realidade: o acaso que retorna não pode ser experimentado vivencialmente. O empreendimento científico não conseguiu que parássemos de tropeçar e de esbarrar, conseguiu que parássemos de ter fé no tropeçar. O mundo em que isso se deu será descrito mais tarde como o aportamento de um navio na cena da pós-história: o império da Gula. O capítulo da Gula será a mesma narrativa elaborada até então, mas do ponto de vista do instrumento. É então que se pode enunciar que os cientistas não pretendiam saber algo, mas sim transformar o mundo fictício da natureza em instrumento, cumprindo assim o programa da mente humana de devorar o mundo dos sentidos para regurgitar instrumentos. Desse ponto de vista, tudo o que existe no mundo dos fenômenos existe somente porque encontrará seu destino de instrumento. Se a sua produção visava, em princípio, proteger o homem de tudo o que é caótico e incontrolável no mundo dos fenômenos, eles se mostraram possuidores de um elemento igualmente caótico e incontrolável, produzindo o homem como um objeto de sua narrativa, alterando-lhe o corpo para melhor atender a seus propósitos. Pode-se dizer, portanto, que as máquinas se afirmam ao produzir fome em progressão geométrica e de maneira ordenada de tal maneira que conquistam a autorreprodução automática. O universo que se experimenta é caracterizado pela insaciedade e pela demanda constante de devoração. O corpo humano, protegido da realidade do mundo dos fenômenos, tem seus sentidos amortecidos e sua plasticidade atrofiada, tendendo a se assemelhar ao robô. Essa semelhança não se dará na inexistência de vivências emocionais, mas na pobreza da sua percepção: somente torrentes nervosas gigantescas se tornam sensíveis. Nada menos que um terremoto pode ser percebido por tal organismo, ao passo que a maioria dos momentos é engolida pelo tédio, pela sensação da falta de realidade. Busca-se então a realidade naquilo que faz o corpo transbordar, busca-se a realidade no consumo e na devoração incessantes de cada vez mais dados sensíveis ou de dados sensíveis cada vez mais intensos. Alcançar a intensidade máxima ou a felicidade plena inclui abdicar do corpo e da realidade, despedaçando-se ou sublimando-se. Esse corpo excessivo nota-se tanto no personagem do homem bombado quanto no personagem do homem-bomba, tanto no atleta que tem uma vida absurdamente saudável quanto no obeso que cumpre literalmente o programa que a gula lhe reservou. Escrevendo em plena guerra fria, o filósofo tcheco-brasileiro tem a lucidez de notar que as receitas produzidas nas cozinhas americana e soviética não se diferenciam. Em ambas o que se produz é um corpo que consiga alterar regimes excessivos de muita comida e ausência de comida, assim como muito sexo e ausência de sexo, um corpo extremo que lutará contra o tédio e o nojo através do frequente entorpecimento com uso de remédios, drogas e outros

procedimentos psicológicos. Um corpo extremo é aquele que se mostra como algo prestes a se despedaçar, ou a deixar de ser corpo, tornando-se mais sutil, seja imagem, seja perfume, seja água, e como aquilo que é insuficiente, que carece de se manter na torrente infatigável da devoração na busca do que lhe dê algum senso de realidade. Se pensamos as estruturas políticas como corpos, vemos que também elas se fazem assim: com a permanente ameaça de esfacelamento dos estados nacionais e o projeto maquinal de devorar cada vez mais corpos até não se alcançar um centímetro de espaço terreno não penetrado pela gula compartilhado por estados e empresas multinacionais. Lima (1993), ao tematizar a obra de Kafka, aprofunda-se no sentido político de tais transformações: se, no mundo da ciência, o acaso nos faz deparar com a insuficiência das leis, no mundo de *O Processo*, percebemos o funcionamento do estado como máquina e a eficiência de um poder despersonalizado que atesta que o estado de direito é uma ficção. O que há, ou o que sempre houve, são estados de exceção. A ação da força da máquina do estado – e devemos acrescentar a ação da força do mercado – pode ser sentida por todos de maneira desigual, mas não existe aquele que é capaz de ter esse poder, de manipulá-la. O poder migrou do homem à máquina. Para experimentar algum tipo de coragem, hoje nos ligamos a máquinas: sejam elas revólveres, computadores, armas de destruição em massa, bisturis, aparelhos científicos. Ao vislumbrar a cena, Flusser (1965) muda o solo de sua escavação, em virada que tem o compromisso de se pensar como lidar com isso – não cabe se integrar à devoração sucessiva e megalomaniaca, mas sem recusar o problema, nos perguntarmos acerca de como empreender um movimento que não nos lance mais profundamente nesse abismo.

2.1.2 A história do diabo – volume II: do movimento da história à aniquilação do intelecto.

Se no último capítulo da primeira etapa de *A história do diabo*, Flusser (1965) coloca em suspenso o mundo dos fenômenos, proclamando sua irrealidade, em cada um dos capítulos seguintes ele lhe dará um destino – um nome ou definição – diferente: respectivamente, ele chamará o mundo dos fenômenos de sociedade ou história, quando tratar do tema da Inveja e da Avareza, de vontade quando tratar da Soberba, e de nada, quando tratar da Preguiça ou Tristeza do coração. Se, evidentemente, cada um desses desenvolvimentos pode ser associado a distintos projetos filosóficos – no mais da vezes para ironizá-los como quando parodia os

princípios marxistas ao afirmar satiricamente: “é a sociedade a fonte e o fundamento da realidade. (...) Somente como participante de uma família, de um sindicato ou de *clube de bridge* torna-se o homem realidade” (Flusser, 1965: 137, grifos nossos) – não buscaremos as origens ou a recuperação dos diálogos possíveis de serem estabelecidos em cada um dos capítulos. Tal procedimento justifica-se uma vez que o interesse do próprio autor se volta para tais construções filosóficas não com o intuito de embasar ou defender qualquer uma delas – o que parece importar para Flusser é o que, no pensamento de Marx, provoca e perturba o seu pensamento, e assim com Nietzsche e Wittgenstein (como antes, poderíamos traçar relações entre alguns postulados do capítulo da Luxúria e Lucrécio, ou mesmo Platão). Ele se vale das mais diversas fontes da filosofia como se fossem lentes, ou ainda melhor, máscaras, com as quais pode forjar o seu texto-dança, para, ao final, no último ato encenar o desvelamento de todas as máscaras afirmando somente um algo, mas... o quê? Não nos apressemos, por ora. Passada a primeira fase da história, o ensaísta parece querer subverter frequentemente o esquema que vinha seguindo de um capítulo para cada pecado: começa fundindo dois pecados em uma relação de tensão que é como um pecado só – somente a harmonia, ou melhor o equilíbrio entre Inveja e Avareza, poderia gerar o paraíso para o diabo, ao qual nós resistimos –; e no capítulo final, desdobra a Preguiça em Tristeza, apresentando mais uma vez dois pecados em um, e duas versões, uma oriental e uma ocidental da mesma visão. Esse esforço de visão global, contudo, não traz uma descoberta de resolução ou uma pacificação, postulando antes a eternidade da contenda entre os dois lados gêmeos como a disputa entre os personagens do romance de Machado de Assis (1904) que só aparentemente e durante um breve tempo parecem concordar para então tornarem à contenda que tinham começado ainda no útero. Efetivamente, no capítulo XXXVI, o narrador criado pelo conselheiro Aires, autor do romance, faz um elogio da discórdia:

A discórdia não é tão feia como se pinta, meu amigo. Nem feia, nem estéril. Conta só os livros que tem produzido, desde Homero até cá, sem excluir... Sem excluir qual? Ia dizer que este, mas a Modéstia acena-me de longe que pare aqui. Paro aqui; e viva a Modéstia, que mal suporta a letra capital que lhe ponho, a letra e os vivos, mas há de ir com ela e com eles. Viva a Modéstia, e excluamos este livro; fiquem só os grandes livros épicos e trágicos, a que a Discórdia deu vida, e digam-me se tamanhos efeitos não provam a grandeza da causa. Não, a discórdia não é tão feia como se pinta. (Assis, 1904: 70).

O narrador busca uma negativa para introduzir seu elogio, pois adianta que o leitor já julgou e sentenciou a discórdia, acreditando em uma paz e um paraíso que estão muito próximos da morte. Todavia, este mesmo Aires, apresentado nos termos de alguém que tem o coração disposto a aceitar tudo sem amar a harmonia e se entediando com a controvérsia, ele não tende ao silêncio daquele que se esvai pelos caminhos – ou pela torre de marfim – da Preguiça e da Tristeza do Coração? Bordar nada no tecido do tempo é a meta daquele que se encaminha na dissolução do eu, rumo ao nirvana. No texto de *A história do diabo*, vemos que os que seguiam a vereda ocidental exploram tais sendas na busca de negar a morte, afirmando a eternidade da vida, enquanto que os que seguiam a vereda oriental exploram tais sendas para provar a inexistência da vida, de modo que a morte se coloque como verdade final. O leitor terá notado que as sendas se encruzilham: seu encontro está na língua perfeita e sem ruídos que significa nada, na estrutura isenta de ruído ou no estado em que nenhuma sede, nenhum querer se manifesta mais. Aí, o intelecto se aniquilou completamente, pois vislumbrara que conversação e calar-se não se diferenciam e em um último gesto abraçou o *degagement* amorosamente. Todos consideraríamos melhor – embora triste, ou talvez porque triste – se Flusser (1965) interrompesse seu ensaio aqui. Chegamos aonde se pretendia chegar: provou-se que o diabo não existe, embrulhemos nossas palavras e nos recolhemos com nosso silêncio. Curiosamente, um “nós, aqui, no Brasil” surge afirmando que, nesse país periférico e subdesenvolvido, onde estamos banhados por essa atmosfera, tentamos conjurar o nirvana, amaldiçoá-lo para longe de nós. Se o *degagement* é assim recusado, no capítulo anterior sobre a Soberba, o *engagement* já havia sido explorado até esgarçar-se, perdendo seu sentido e se dissolvendo. Em seu início, o ensaio afirma que o capítulo será um canto em louvor à vontade humana: e, de fato, com palavras quase desmesuradas e sempre saborosas, o texto vai-se erguendo até afirmar que, rasgados os véus da ilusão, desvendadas todas as máscaras, tudo o que existe é a vontade humana. A língua é seu produto, a realidade é seu produto, deus e o diabo são seus produtos. Através do exercício plástico dessa vontade, os poetas fazem surgir palavras – concretas demais – que serão lançadas à teia da língua, tornando-se cada vez mais abstratas, filtradas por níveis ou camadas sucessivas de conversação. A mente descobre então que música é Beleza Pura e reconhece que a arte é melhor que a verdade. Ou ainda: reconhece que ela própria é conjunto de frases articulada em linguagem semântica correspondente à natureza, conjunto de frases articuladas em linguagem pictórica. Como ambas são linguagem, ambas não passam de obras de arte do poeta de todos os poetas: a vontade humana. Tal aventura de autorreconhecimento, para Flusser (1965),

inspira nojo. Essa mente emancipada se revela loucura, cela solitária onde se cria beleza, onde se cria língua, sabendo-se que a língua é sua imagem e semelhança. Os cantos de louvor decaem em gargalhadas sinistras, devolvidos por um eco que nos faz deparar com o de todo diferente. Ali, onde tudo que existia era a vontade humana, algo de diferente nos fita e ao afirmar “sou eu”, como um verso pessoano, o que se ouve é: “sou tu”. Vejamos o desenvolvimento do texto:

A minha soberba me alienou inteiramente daquele Deus que é obra minha. É mera pálida projeção da minha vontade. E, de repente, essa projeção pálida está me chamando. As minhas contorções e os meus malabarismos viraram toda a minha mente, e, de repente, encaro aquilo que me é totalmente diferente. E esse totalmente diferente me diz: sou tu. (...) O acrobata da vontade criadora cegado pela luminosidade, contorce-se no chão da sua cela. Como por golpe os seus membros em espasmo se distendem, a sua pose se desfaz, e a mente soberba prostra-se, contrita e desesperada aos pés daquilo que ela é, mas daquilo que a transcende. (Flusser, 1965: 183).

Deve-se ter em mente que, antes, o autor nos havia prevenido que o movimento da história é produzido nessa tensão entre *engagement* e *degagement*, e que assumir qualquer espécie de crença política em uma das duas posições é filosoficamente impossível. Há de se perguntar o que, de fato, é possível para Flusser? Viver é impossível, morrer é impossível, logo, de início, vimos que tanto a hipótese de um mundo infinito e eterno quando a de um mundo finito e passageiro foram recusadas. Igualmente, a sociedade, produzida pela atuação de duas forças diabólicas – a Inveja e Avareza – projeta como ideal para si, através de sua movimentação contínua entre os polos do mito e do rito, a conversa fiada como paraíso, a imersão de todos os intelectos na paz utópica do “a gente”. Desse modo, nenhum intelecto se realizaria, mas estariam para sempre garantidos o bem-estar a todos e o progresso contínuo. A sociedade, portanto, é também impossível. O que se depreende, então, após um processo de árdua escavação? Voltamos para casa fartos do trabalho e com nada que não o suor de nossas mãos? Mas fitamos as mãos depois de termos vivido quase entregues à absurdidade: nelas, uma afirmativa, talvez sem brilho, está dependurada. Foi retirada do post-scriptum do livro, o item de número nove, não titulado. Imaginamos que bom seria se se tratasse de uma possibilidade, se, ao colocar ao final do livro a lei do Eterno Retorno, Flusser (1965) tivesse encontrado um fruto que se pudesse descascar e morder para sermos outra vez expulsos de

algum paraíso. Contudo, não sabemos se para melhor ou se para pior, a afirmativa nos diz de outra impossibilidade: “não é possível calar-se” (Flusser, 1965: 213). Eis a marca da continuidade: com ela, somos introduzidos uma e outra vez no reino da Luxúria – ali, onde encontramos a língua ainda imbricada, embora já apartada da vida. Ingressemos, então, no território e na língua da Tribo para ver como ao tribalistas lidam com esse mundo de máquinas e instrumentos que corre rumo ao nirvana, ou melhor: que destino (im)possível, eles podem pensar para esse mundo impossível?

2.2 Seis fragmentos

1. *Julgando pela capa* – A capa de Vik Muniz nos coloca diante de um líquido que se percebe como escuro e viscoso contra um fundo branco. Ele – talvez chocolate, talvez petróleo – se desdobra em duas imagens: um corpo e um nome. Entre elas, há apenas dois pingos, aparentemente aleatórios, embora se possa pensar que eles ligam o nome e uma das cabeças do corpo. O nome, *Tribalistas*, evidente, título do grupo e do disco, tem sua plasticidade destacada por se tratar de um neologismo e pela forma com que as letras estão compostas, escorrendo sobre o plano. Se o sufixo associa a empreitada com os projetos de vanguardas levados adiante como forma de se inscrever no cenário do pensamento e da produção artística de fins do século XIX à segunda metade do século XX, a canção com o mesmo nome nos coloca em xeque afirmando ironicamente: “O tribalismo é um antimovimento/ Que vai se desintegrar no próximo momento”. De modo curioso, o próximo momento anunciado pelo segundo verso da parelha, simultaneamente já passou – uma vez que quase uma década se coloca entre a escrita deste trabalho e o lançamento do disco – e se anuncia a cada nova audição. Talvez aqui o que se possa entender como antimovimento: não se trataria de uma imagem, cena no tempo congelada, mas de algo que sempre pode se (re)iniciar, brotar dali de onde veio e para onde vai se recolher logo em seguida. Alcança-se um estranho duplo, que associa uma sublimação das intenções destrutivas e progressistas que moviam as vanguardas e seu potencial de afirmação utópica. Todavia, essa faísca utópica se encontra revolvida sobre si mesma, não se tratando nem de ideal projetado sobre o futuro, nem de passado lastimavelmente perdido, ou talvez tratando-se de ambos resolvidos em um só. Um outro verso da faixa-título: “Os tribalistas, saudosistas do futuro”. Que ideia de tempo

se desdobra vertiginosamente nessa palavra: antimovimento? A que tribo os tribalistas nos remetem? Seria a uma organização “primitiva” da sociedade descoberta a contraluz como ouro? Seria ao bárbaro tecnizado da aldeia global – jamais constituída – sonhado por Oswald de Andrade? A resposta só pode ser: a ambas e a nenhuma delas. Uma nova possibilidade se descortina no uso cotidiano que a mídia tem feito da palavra: seria um grupo identificável por semelhanças de gosto e comportamento, isto é, um grupo de consumidores? O tempo do antimovimento se mostra como o tempo concebido no mundo magicizado das imagens técnicas¹ em que se vive o eterno retorno, porém, de modo diferente da experiência do eterno retorno do mundo das imagens pré-históricas. Tal leitura precisa se defrontar com o par de versos da canção *Tribalistas* em que se ouve: “O tribalismo pode ser e deve ser o que você quiser/ Não tem que fazer nada, basta ser o que se é”. O pensamento formulado sobre a tribo, então, entra em choque com a ideia de um grupo de consumidores identificado por um conjunto de quase ideias (opiniões) e quase ações (comportamentos): ou o ser humano se robotizou completamente e consumidor é tudo que ele pode ser, ou “ser o que se é” necessariamente nos leva em direção a algo distinto. Em *Língua e realidade*, Flusser (1963) ao se referir ao “on” francês não o traduz por “se” como frequentemente foi e é feito. O filósofo opta pela forma “a gente” para designar intelectos não realizados. Se tal opção pode ser atribuída a um estranho (estranho porque, antes de português, falava latim nas ruas brasileiras) contorno de brasilidade em seu português – já que no Brasil, o sistema pronominal da língua passou por radicais mudanças e a construção com “se” é encontrada em contextos sintáticos distintos e cristaliza sentidos diferentes – ela também pode indicar que é possível que este “se” tenha outros significados, não traduzindo adequadamente o “on” francês. O “se” em “ser o que se é” nos mostra sua face de esfinge que guarda o tempo e a tribo dos tribalistas. Como dissemos, a capa apresenta outra imagem, a de um corpo. Ou seriam três corpos? Os três rostos aparentam-se de fato com os rostos de cada um dos três principais artistas envolvidos na elaboração do disco (Carlinhos Brown com seu tradicional turbante, as abas largas do nariz e os grossos lábios; Arnaldo Antunes com seu cabelo em setas, arrepiado; e Marisa Monte, ao centro, com seus traços delicados e despojados), mas o material utilizado, sua natureza líquida, impede que se distinga claramente, por exemplo, os cabelos de Marisa da roupa ou de parte do rosto de Arnaldo. O corpo de nenhum dos três tem limites claros, contornos definidos. Os braços de Brown e Arnaldo se perdem do quadro, se elevando indefinidamente, assim como o turbante de um e os cabelos de outro, que na leveza

¹ Veremos mais detidamente tais conceitos de Flusser (1983) no capítulo seguinte.

do plano bidimensional não percebem a força da gravidade. Se os troncos e membros podem facilmente ser perdidos pelo olhar, que passa a ler formas abstratas na dispersão do líquido, o mesmo não se pode dizer dos rostos, que parecem fixar figuras humanoides muito claramente. Cabe então indagar: que rostos líquidos seriam esses que se misturam e são identificáveis, além da força do contexto, pela presença de um traço ou outro que resumiria minimamente o artista retratado? Eles nos apontam para uma espécie de comunhão que, ao mesmo tempo que mantém máscaras individualizadas, apresenta uma unidade sob o signo “três”. Permutações como Carlinhos e Arnaldo despontam do cabelo de Marisa ou Marisa é produzida a partir do olhar vagamente distorcido de Arnaldo e das roupas de Carlinhos, se mostram realizáveis. A ausência de solidez não reduziria a identidade de cada um em um todo amorfo, mas permitiria pensar o que em cada um deles é o outro. Em entrevista concedida a Nelson Motta, Brown alude a um processo de interação semelhante na gravação do disco. Segundo ele, cada inserção percussiva a seu encargo foi realizada a partir do pensamento de como seria o outro tocando aquele instrumento, buscando assim uma tradução do gestual de Arnaldo e/ou de Marisa em sua forma de atuar. Diante de pergunta do entrevistador, confirma que é exatamente como se ele recebesse, numa aproximação com as práticas ritualísticas do candomblé, a entidade do outro. Explica, então, que tal procedimento – que poderia ser descrito como uma espécie de ficção corporal – se tornou necessário porque era impossível ou impensável, ou ao menos muito difícil, se enxergar na hora de tocar. Podemos desenrolar dessas duas sugestões uma espécie de teoria do gesto, em que um corpo – insólido – pode ganhar movimento a partir da mimesis do outro. Evidentemente, a robotização dos funcionários de aparelhos² inclui não só o enrijecimento do corpo – que passa a ser capaz somente de uns poucos gestos, ou melhor, de umas poucas poses – mas também a impossibilidade de se receber o outro. Vejamos que tal processo mimético não nos coloca diante de uma coreografia, código abstrato de movimentos que seria seguido passo a passo e em que todos se imiscuem numa massa irreal, antes, nos remonta a uma dança através da qual é possível “ser o que se é”.

2. *Trindade* – O primeiro grupo musical do qual Arnaldo tomou parte fazia referência explícita em seu nome aos mitos pagãos gregos, de modo que as pulsões violentas do mundo

² Mais uma vez, esclarecemos que se trata de conceitos flusserianos que só mais tarde serão devidamente trabalhados.

pré-olímpico pareciam se traduzir em canções que se queriam o mais primevas quanto possível, em letras e sonoridades que trouxessem no corpo marcas e secreções de um mundo ainda não organizado – daí, o trabalho com um canto que é também grito, a sucessiva incursões de letras pelo universo rascante da fisiologia corporal e do combate aos modos da civilização ocidental. É natural que, nesse contexto, a religião cristã seja abordada de maneira violentamente herética, como na canção *Igreja* (1986), ou a possibilidade de se ler uma evocação da Virgem para que surja suja em *Clitóris* (1991). Quando não tomar tal forma, a menção a algo como um sistema religioso se dará na forma do desdém por suas figuras icônicas na afirmação do sentimento amoroso suplantando a religião, como em *Demais* (1984). Se por vezes tal gesto pode chegar às raias de uma dinamitação de mitos, em que nenhuma nova narrativa mais possa se erigir do silêncio, como em *A face do destruidor* (1986) ou mesmo o jogo sintático-imagético realizado em *O que* (1986), canções como *Comida* (1987) ou *O Pulso* (1989) apontam para uma fabulação necessária – efetivamente, Wisnick (*apud* Antunes, 2006: 353) lê na segunda a presença de um cerne metafórico único na obra de Arnaldo, mais afeita ao procedimento metonímico: a de uma grande analogia universal ancorada no pulso, que poderia ser entendido como ritmo que produz a energia vital. À impostura titânica, importa mais afirmar um não saber do que um não ficcionalizar, como se pode ouvir na canção *Eu não sei fazer música* (1991) “ninguém sabe nada”; importa afirmar uma ação que se conduz sem guia ou mapa, sem *know-how*. A sonoridade apurada do disco *Tribalistas*, baseada fundamentalmente nos violões de nylon e de aço que serviram de guia na composição das canções e com uma percussão tocada, sem ser pesada, contrasta flagrantemente com as experiências do grupo dos anos 80. O núcleo de imagens míticas que será incorporado também se revela oposto: não mais o mundo caótico da mitologia pré-Olímpica, em que os povos helênicos revelavam uma aptidão para o sofrimento, mas as imagens depuradas da felicidade e do amor cristãos. Explicitamente, três canções, quase em sequência, desdobram as figuras do anjo da guarda, do nascimento de Cristo, e do pecado (de não amar). Seria enganoso querer enxergar aí os sinais de uma conversão jamais ocorrida – e a própria obra do poeta nos defronta com tal verdade, se lembrarmos que, na recente *Talismã* (2007), composta com Paulinho da Viola e Marisa Monte, nota-se o mesmo desdém pelos ícones religiosos em favor da concretude de um relacionamento amoroso que víramos em *Demais* (1984). Talvez a canção natalina mostre desde já de que trata o recurso a tal universo mitológico e religioso. Em seu título, ao substituir Maria por Mary, e juntá-la ao nome do filho em português, compondo um novo nome (Mary Cristo) que, ao mesmo tempo em que

lembra a saudação de Feliz Natal em inglês, a faixa aponta para um novo personagem nem mãe, nem bebê. A letra, de marcante singeleza, volta-se à cena pastoril onde os animais (“E as vaquinhas vão mugindo”, “Carneirinho me dá lã, mé”, “Passarinhos de manhã, né/ Cantam/ Tudo tão bom”) juntam-se aos anjos (“Anjos cantam de lá do céu”) e compõem uma espécie de trilha sonora regida por um anacrônico violão (“Blim blom, blim blom/ Blim blom nylon”). A linguagem da música é a harmonia que se coloca entre os tempos e espaços distintos para forjar uma imagem do paraíso, condensando, ao final, práticas pagãs e cristãs, contemporâneas e antigas, dezembro e fevereiro na imagem de Papai Noel como o rei momo do céu. Como se, à maneira de Oswald, os tribalistas dissessem que o que fazem, ao cantar o natal, é carnaval. Evidentemente, ainda das imagens cristãs, vem a ideia da tribo como trindade, uma das muitas palavras iniciadas pela sílaba “tri” – e variações como “ter” e “tre” – lidas antes da canção que intitula o disco e o grupo. Curiosamente se a maioria das palavras, além da homofonia da primeira sílaba, remete ao número 3, há palavras com mais de um significado como “terno”, e mesmo o termo final – “tribo” – só através do procedimento de deslocamento característico da metonímia pode ser associado ao 3. Os três artistas seriam símbolo da tribo humana, que, por sua vez, realiza a trindade divina de modo que a canção produz o lema “Fé na Taba”. Desloca-se a crença do plano celestial para o plano terreno: não se deve acreditar em Deus, mas no que as comunidades humanas podem construir, e ainda, Deus só é crível enquanto construção dessas comunidades, não sendo dotado de existência em si.

3. *Una mujer* – Um dos pares de versos mais notáveis – e também menos notados – da faixa *Tribalistas*: “dois homens e uma mulher/ Arnaldo, Carlinhos e Zé”. Se, na entrevista concedida a Nelson Motta, os artistas procuram “explicar” que Zé seria um apelido de Marisa Monte, nada apaga a ausência de um nome feminino no texto da canção em seguida ao verso “dois homens e uma mulher”. Seria o caso de se perguntar: por que não cabe um nome feminino no pilar da construção tribalista? Que caminho se fez entre um nome (mulher) e outro (Zé), e que a rima parece anular? Que salto é esse que parece recuperar o personagem de uma canção do primeiro disco de Carlinhos Brown, *Seo Zé* (1995)? Ela representou a primeira parceria de Marisa e Brown – junto ao também ex-Titã Nando Reis – gravada na voz dos dois: não à-toa, de um de seus versos, saiu o título do terceiro disco de Marisa, *Cor de rosa e carvão* (1994). O verso se mostra repetindo movimento semelhante ao que vai da rosa

– ou da cor de rosa – ao carvão, da natureza à natureza transformada em instrumento. Para estar em comunidade, o nome próprio da mulher deveria extinguir a diferença que o nome comum evidencia? O único outro nome de mulher presente no disco encontra-se transformado – em inglês, *Mary* – e unido ao nome em português do filho, formando um composto nem masculino nem feminino, e que, antes, lembraria a forma de os falantes da língua inglesa se desejarem um bom natal. Se por um lado, o nome de Maria se assemelha à felicidade, por outro, o nome de Maria não se canta no disco. A maioria das faixas do disco dos Tribalistas não tem traços de gênero com relação ao eu-lírico: as exceções são a primeira, em que através de um adjetivo reconhecemos o eu-lírico masculino (“estou ensaiado para te tocar”), e *Passe em casa*, que, pelo adjetivo (“tão impaciente e aflita”), reconhecemos que quem fala na canção é uma mulher. Sua voz se ergue para cantar a sua espera passional, entre a impaciência e o desespero, querendo pelo chamamento de seu canto convencer um certo alguém a ir a seu encontro, ou mesmo, conjurar seu encontro. Do interior da casa, em um morro alojada, ela fita a passagem de todas as coisas, a própria passagem do tempo, e fica à espera, aflita. A passagem do tempo logo se transforma em um passar mal com os lençóis, e um imperativo: “passe em casa”. É desse interior, dos lençóis, da casa, do morro que a mulher olha o fluxo do tempo – o diabo – inatingível (?) e o chama. Entre um e outro, o salto da rosa ao carvão? De uma mulher ao Zé?

4. *Corpo a corpo me perder* – Talvez se possa depreender uma errática corporal que perpassa uma diversidade razoavelmente grande de letras de canções do disco e que inclui um movimento que vai do mais volátil, de um corpo que está em vias de se esboroar, a uma concretude concebível. Na valsa *Carnalismo*, tal movimento geral se explicita mais claramente: de índices como rastro e perfume que são capazes de pendurar o instante, suspendendo o tempo, e fazer levitar a rua, um encontro se dá no pedido de um abraço, ao qual se segue como que uma conquista de um corpo: “Um ser humano é o meu amor/ De músculos, de carne e osso, pele e cor”. O sentimento amoroso, personalizado em *O amor é feio*, faz o caminho contrário: de sua cara de bicho e andanças pela estrada, de onde se extraem descrições mais inusitadas como a menção a sua sujeira e seu cheiro de mijo, é encaminhado pelo eu-lírico (“Vou lhe tirar disso”) a uma descrição que se pautará na beleza, no impossível, em sua graça transitória e liberdade. Outras imagens de partes do corpo nos deixarão diante de tal dinâmica de matéria a se desfazer ou a se sublimar, como “Seus olhos,

meu clarão” em *Velha Infância* ou o “Pé em Deus” de *Tribalistas*. Se cabe identificarmos aí um corpo impossível de tão exacerbado, ou um corpo que já é intangível, ou que, quando ainda não se desfez, é atravessado principalmente pela ansiedade e pela violência de um afeto insólido (lembrem-se o “Tão impaciente e aflita” de *Passe em casa* e o “Deita no meu peito e me devora” de *É você*), não deixa de ter certa insistência a passagem ao momento seguinte, o de ganhar densidade, existência num mundo talvez aquém do bem e do mal. De fato, o primeiro disco solo de Arnaldo lançado após a incursão tribalista teve como canção-título *Saiba* (2004), que, em shows, ele declarara ter pensado em nomear como *Aquém do bem e do mal*. Talvez a questão não seja insistir nas imagens do *corpo que se desfaz*, do *corpo contorcido pela violência*, mas se perguntar que novo espaço é esse que procura se afirmar. Interessa-nos não exatamente o gigantismo do corpo de “mão no teto e chão no pé” (*Tribalistas*), mas o que se mostra em verso da segunda parte da canção *É você*, que recupera o anterior “Deita no meu peito e me devora”, transformando-o em “Deita no meu leito e se demora”. O espaço público, quando aparece, é sempre em sua fulgurância de corpos a se perder na luminosidade excessiva, em que mesmo que se negue audiência para a solidão e paciência para televisão, como em *Já sei namorar*, o que se declara está sempre entre extremos (“Eu sou de ninguém”, “Eu sou de todo mundo”). Assim é que se faz possível a confluência de diferentes escolas em *Carnavália*, a mutação do corpo em instrumento até um se perder de si na visão da passante (“Será que era eu quando ela passou por mim”), a partir do quê, surge a questão como que inexplicável: “Aonde?”, “Me diga, aonde?”. É no espaço da casa, ou ainda, no leito, na interação a dois, que outro encontro parece se tornar concretizável. Os corpos que se levantam de manhã em *Anjo da guarda* sentem em deixar o cobertor, mas ainda se encontram inteiros, com “Havaiana no pé” “E na mão, um café”. A canção *Um a um* condensa então as duas imagens: se, de um lado, temos um corpo a corpo que se perde, de outro, um jogo que é bom de se jogar, no qual se aprende a fazer canção: a partir dos corpos, produzir música, em que o que se ganha é o outro. Em *Saiba* (2004), o movimento será justamente o de recuperar as figuras que se cristalizaram em mitos seja da maldade (“Hitler, Bush e Saddam Hussein”), seja da inteligência (“Einstein, Freud e Platão também”) lembrando-os de um plano comum a todos. Resgatam-se os corpos que tinham se abismado no silêncio mítico – ou mesmo, místico – para o espaço em que “todo mundo foi neném”, em que todo mundo teve pai, mãe e medo. Nessa dimensão de experiências mínimas, estaria a possibilidade de um encontro, pois aí, os heróis sacralizados também são lançados diante de seu destino e origem humanos, assim como quem canta e quem ouve. Há

um espaço em que se pode habitar comunitariamente, e ele se encontra em tensão não resolvida tanto com o polo da mídia e da produção coletiva de figuras carregadas de sinais de beleza e de marcas grandiloquentes, quanto com o espaço público, onde os corpos se dilaceram, se despedaçam.

5. *Também escrevo com os pés* – O lema “Fé em Deus e pé na tábua” é o lema daquele que foge. É o lema daquele para quem o principal se resume à crença na segurança do futuro e à velocidade. Pode-se dizer, em suma, é o lema do desesperado. Nem sua fé indica confiança, nem sua aceleração indica agilidade. “Fé em Deus e pé na tábua”, enfim, é o lema de quem foge somente porque julga que não pode escapar da situação: a fuga, ao invés de projetar o desesperado para além do horizonte daquilo que o amedronta, o circunscreve e o enreda ainda mais profundamente no espaço de onde ele tenta se lançar. Pula-se do precipício mas só se encontra outro precipício e assim por diante. Trata-se do lema do progresso, trata-se do lema do tempo convertido em flecha. A primeira hipótese que nos atravessa, ao inverter os termos do lema, “Pé em Deus e fé na Taba”, a canção *Tribalistas* nos lança ao tempo circular do *Eterno Retorno do Mesmo*. Em favor da interpretação, poderíamos citar a circularidade que os artistas vislumbram nas canções e arranjos do disco. Desprezando momentaneamente o salto da tábua à Taba, interessa-nos voltar aos pés. Se no lema do progresso eles pressionavam o acelerador, arremessando-nos inevitavelmente adiante do adiante, agora eles nos ancoram na divindade. Ancoram de fato? De imediato, surge na lembrança que a expressão coloquial “dar um pé em alguém” significa desmanchar um relacionamento com uma determinada pessoa. A imagem do “pé na bunda” significa uma demissão, um descarte sumário e algo violento, ou ao menos inesperado. O pé está ancorado ou em movimento? Deus é a base ou a figura fora da cena da tribo? Independentemente, o segundo termo se distancia da divindade, voltando-se para a Taba. Aqui, uma permuta que também se pode ver como um retorno: onde tínhamos o pedal que nos propulsiona mais rapidamente no rumo do progresso, coloca-se, pela supressão de uma semivogal, a construção dos povos indígenas em maiúscula. Ou melhor, a casa. O movimento da fé é o de um recolhimento – não fita mais o desconhecido à procura de um horizonte seguro e assegurado, mas volta-se para dentro de um espaço que se revela acolhedor. De maneira semelhante, a canção declara que os tribalistas são turistas “dentro da placenta do planeta azulzinho”. Se a palavra turistas nos apresenta aquele que se lança em uma terra estranha, exercitando o olhar adiante de sua terra, daquilo

que lhe é cotidiano, o “dentro da placenta” nos encerra em uma relação com o planeta que remete ao mito da Terra Mãe, a um tempo nossa nutriente e de quem nos separamos e nos distanciamos ao afirmar a nossa individualidade. A fé, atributo do olhar, concentra-se ou se adensa sobre a relação do homem com esse espaço para sempre necessário e estrangeiro. Nele, os tribalistas transitam com “a mão no teto” – evidenciando a exiguidade de tal interior – e “chão no pé”. Voltamos ao pé: não é ele que se apoia sobre algo, senão projeta seu solo, contém-no. Em *Velha infância*, verso que atualiza imagem bastante parecida: “Teus pés me abrem o caminho”. O caminhar não parece se dar sobre um solo, sobre espaços que se mantêm sólidos: eles são flutuantes, instáveis, estão passando assim como passam sobre eles. O pé dança – em seu movimento, pode desdobrar de si o chão a correr ou a se instalar, o solo é seu potencial secreto, de onde lhe vem a energia como se fosse uma raiz. Diferente de uma raiz, não está preso a um único lugar, está descolado da placenta do planeta. O pé projeta Deus para sobre ele dançar? Ou lança Deus longe para poder dançar? Ambos.

6. *Bom dia, comunidade* – Essas são as primeiras palavras que se ouvem no disco *Tribalistas*. Diga-se, de partida, o que até agora tenha ficado somente implícito: uma concepção de linguagem está relacionada a uma concepção do humano, ou ainda, das relações sociais que se estabelecem entre humanos, e das relações deles com o mundo que os cerca. O pensar sobre a língua jamais pode ser praticado sem que se perceba, em paralelo, um pensar sobre o homem e sobre o que constitui o humano. O projeto da linguística como ciência, desde sua fundação com Saussure, em sua procura de isolar um objeto regular e constante, a salvo das interações sociais, mostra-se tanto inexecutável quanto empobrecedor. Tanto Bakhtin quanto o desenvolvimento das diversas correntes da Análise do Discurso parecem ter uma compreensão mais clara da experiência da linguagem. Igualmente, a filosofia de Flusser, ao postular que língua é realidade – se busca se distanciar das relações de poder, que se originariam no plano da potencialidade, isto é, do que ainda não foi organizado em realidade pela língua – defronta-nos com as questões fundamentais sobre o pensamento e a existência do homem. As reflexões de Arnaldo sobre a linguagem nos colocam diante do seguinte: a criação da língua pela poesia implica uma experiência, ou ainda, quer uma experiência – partindo dela e projetando-a, talvez se possa dizer – a da comunidade. O uso que essa palavra ganhou nos últimos anos no senso comum não será de nosso total desinteresse, uma vez que a música em que se ouve o “Bom dia, comunidade”, *Carnavália*, trata justamente de escolas de

samba circunscritas a esse terreno, mas nem por isso corresponde ao conceito trabalhado pelo filósofo Martin Buber (1987³) que desenvolveremos aqui. De fato, ao usarmos o termo para nos referirmos aos agrupamentos em áreas de menor índice de urbanização – caracterizadas atualmente pelas condições de precariedade no que diz respeito ao saneamento básico, ausência de regularização fundiária, etc. e pela presença do Estado sentida principal ou mesmo somente através do exercício da força e da repressão – podemos associá-lo, em alguns aspectos, a sua origem como trabalhado por Toennies (*apud* Buber, 1987). Segundo o autor, uma comunidade se caracterizaria pela vigência de uma Vontade “Natural” – oposta à Vontade “Racional” que caracterizaria a sociedade. As ações em uma comunidade não necessitariam de justificação, uma vez que se encontrariam embasadas e/ou motivadas pela tradição e pelos costumes. O privilégio das relações obrigatórias, não associadas à escolha do indivíduo, torna-se patente. Enquanto a sociedade se caracterizaria por formar um espaço em que a desagregação e a visão do outro como meio ou instrumento para obtenção de lucro pautam as relações humanas, a comunidade traria as marcas de uma vida em comum, em que o objetivo de cada conduta individual é a sobrevivência da própria comunidade. Não se pode negar que tais populações que ocupam as referidas áreas de menor índice de urbanização se encontram atravessadas pela lógica e pelos traços da sociedade; todavia, nelas, também se pode notar – talvez como sobrevivência de sua origem rural – relações orientadas pela Vontade “Natural”, em que a tradição e o costume operariam fundamentando a interação. Se Buber (1987) mantém a ideia de que o desenvolvimento de uma sociedade ancorada na estrutura do Estado e caracterizada pelos agrupamentos de massa sufoca e inviabiliza a formação de comunidades, ele não sustenta a predominância das relações obrigatórias, nem desenvolve a ideia de Vontade “Natural”. Essas caracterizariam a comunidade primitiva obscura e sem beleza. Daí sua recusa dos ismos do individualismo e do coletivismo, e a afirmação de que o que se deve buscar são experiências de comunidades pós-sociais e não pré ou antissociais. Tal meta não pode ser alcançada através de uma obrigação externa, de um imperativo que se impõe aos indivíduos como normalização de sua conduta, mas pela formação interna e suplantação da regra pelo alegre ritmo da vida. De modo fundamental, Buber (1987) sublinha que o único tempo em que se pode pensar a comunidade é o presente, sendo impossível se planejar um retorno às experiências que antecederam a sociedade mecanizada. Igualmente, a projeção utópica para um tempo que se ponha sempre adiante, ao

³ A edição póstuma organiza palestras e textos escritos por Buber entre o final do século XIX e a década de 40 do século XX.

invés de se mostrar realizável no presente dos acontecimentos, revela-se como uma aceitação da vivência confinada ao Irreal. Na atividade do diálogo, em que a pessoa se pode formar, na medida em que há uma interação “homem”-“com-o-homem”, Buber (1987) enxerga o que constitui uma relação comunitária. O diálogo não se daria em um contexto ou esfera específicos, ocorrendo em um “entre” que se vale de circunstâncias do espaço-tempo e as inclui. O pensamento basilar da articulação do filósofo sobre a comunidade é a recusa de uma visão da linguagem e do outro como instrumento e com vistas ao lucro ou ao proveito. Privilegia-se o princípio criador e a orientação para aquilo que é fértil, para a vida. Ao final de *A história do diabo*, a língua nos modos da luxúria é o que retorna no movimento diferencial do eterno retorno: uma dimensão essencial parece existir na ideia de que não é possível calar-se como na continuidade da luta entre os princípios de deus e do diabo. A disputa se revela interna a cada homem e o que movimenta o desenrolar da história da humanidade. O momento da resolução das tensões se adia indefinidamente, como se víssemos afirmado que, diante da língua praticada e pensada a partir da lógica da referencialidade, sempre se opusesse a língua como criação da realidade, e como se, à sociedade mecanizada, surgisse como interrupção vital e necessária a experiência da comunidade. A última não pode se caracterizar como um acordo entre os homens, que solidifica uma perspectiva de paz eterna, o paraíso infernal para o diabo. Se Flusser nunca pensou a comunidade, todavia, podemos afirmar que há uma justa orgânica – entre vida e morte, entre língua e nada – que seu pensamento parece propor ao horizonte como insuperável. Ao início de *Tribalistas*, ao escutarmos “bom dia, comunidade” e a canção *Carnavália*, somos lançados em uma espécie de celebração, de desfilar da vida nos termos de um jorro sem fim. As escolas de samba são apresentadas amalgamadas entre si, de maneira tal que cada elemento de uma se superpõe ao da outra e os nomes (Portela, Mocidade, Imperatriz, Beija-Flor, Mangueira) se entrecruzam como corpo e instrumento musical, e se juntam em uma espécie de afirmação da música como instância criadora, realidade fundamental, em que se pode fazer sentir as metamorfoses resultantes da disputa entre as duas forças, de deus e do diabo. A canção, ao se propor como um convite e interpelar constantemente aquele que ouve, revela-se acontecimento temporal que procura no encontro com o ouvinte a produção de um espaço: “Me diga, aonde?” é o verso final, seguido do “lá lá lá” que, simultaneamente, é preenchimento da linha melódica sem letra, como uma resposta possível: “lá”. A música é o espaço que se pode habitar, o espaço em que uma experiência comunitária se dá e que a língua não se experimenta como instrumento transparente utilizado

para se referir a algo fora de si. As fotos das mãos dos três artistas entrelaçadas no encarte e na contracapa demonstra a convicção em uma experiência corporal em que o diálogo luxurioso com o corpo do outro se revela possível. Nele, ao invés do utilitarismo que visa ao proveito, vemos a luta de ficções corporais em que cada um se descobre, se inventa, através da percepção do corpo do outro. Nele, ao invés da afirmação do individualismo ou do coletivismo, a possibilidade de se fazer canção a dois, em conjunto, exercício de realização intelectual e corporal, de experimentação de uma alegria – que não excluiria a violência, mas abarcaria a dor – que não se amesquinha por saber-se passageira.

3. EIS AQUI UM LUGAR DE DAR ÁGUA NA BOCA PARA UM AFOGADO: ACERCA DA ESCRITA E DA MORTE.

Flusser (1987), ao começar o texto de *A escrita*, sabia estar partindo de um ponto paradoxal: não se tratava apenas do paradoxo implicado em toda atividade metalinguística, em que se produz um texto que busca voltar-se sobre si mesmo, mas de colocar uma pergunta de certo modo impossível, inquestionável. Tal questão se inscreve no próprio (sub)título: há futuro para a escrita? É necessário precisar a natureza do paradoxo: se o filósofo pensa que vivemos um momento em que presenciamos a passagem de um pensamento ancorado na escrita, um pensamento, portanto, histórico, para um pensamento fundamentado em imagens técnicas, um pensamento, portanto, pós-histórico, de que maneira podemos indagar acerca do futuro de qualquer coisa? O futuro não seria, desde si, uma categoria histórica? Como poderíamos pensar historicamente a escrita num mundo pós-histórico?

O desenvolvimento do tema implica saltos, que podem ser realizados tanto dentro do tecido da própria história quanto, de maneira pós-histórica, à parte dela: de forma mais simples, é necessário que coloquemos em comparação obras que trazem em si diferentes traços, específicos de sua historicidade, para chegar a uma conclusão atual pertinente. Pretendemos, portanto, à luz do pensamento flusseriano sobre a escrita e o universo das imagens técnicas, pensar duas obras radicalmente distintas, a saber, o romance *Ilusões Perdidas*, peça da comédia humana, obra gargantuesca do francês Honoré de Balzac, e o livro de fotografias e poemas *Et – eu tu*, livro e objeto artístico de realização dos brasileiros Arnaldo Antunes e Marcia Xavier.

3.1. A literatura, esse estranho discurso que nasce ali onde contempla a sua morte

É conhecido o trecho de *As palavras e as coisas*, em que Foucault (1965), ao tratar do surgimento da filologia, apresenta o surgimento da literatura como uma compensação ao fato de a linguagem a partir de então ser tomada como objeto. Para o autor a literatura, ao mesmo tempo em que se deixava engessar e ser decomposta em suas partes e formas de maneira sistemática, surgia alhures em sua natureza selvagem, reconduzida ao desnudado poder de

falar. Tal configuração implicaria um estatuto de intransitividade que inviabilizaria qualquer possibilidade de interlocutor, assim como acarretaria o apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve.

Balzac (1843), ao escolher como personagens principais de um romance chave de sua comédia humana um poeta e um inventor preocupado em produzir papel de uma maneira mais barata, parecia querer problematizar o cenário abordado por Foucault (1965) a partir da própria ficção literária. Sua divisão de *Ilusões perdidas* em dois espaços, o da província e o de Paris, encena geograficamente uma divisão histórica (a tradução de tempo em espaço parece ser, de fato, um dos passos fundamentais do pensamento possibilitado pelo universo das imagens técnicas, possibilitando o saltar quântico do intelecto ao invés do deslizamento linear que caracterizaria o pensamento histórico): em Angoulême, reproduz-se uma cena que indica um pensamento sobre as práticas letradas típico do que Foucault (1965) denomina idade clássica; já Paris nos defrontará com o edifício da modernidade, e o espaço do mercado e o da vida literária serão pensados de perto.

Efetivamente, a produção do poeta Lucien de Rubempré⁴, de início, possui raízes calcadas nos valores (o gosto, o prazer, o natural, o verdadeiro) que possibilitavam a circulação dos textos agrupados em torno do ideal das belas letras. Não à-toa, em Angoulême, a poesia não se encontra em livros, produzidos e divulgados a partir de um mercado e de uma vida literária com seus códigos e funções específicos, mas se oferece como espetáculo aos nobres, subvencionada pela atividade de mecenas interessados. Para esse público, será escandalosa a diferença entre poeta e poema declamado, como se nota na cena em que a sra. de Bargeton procura apresentar seu poeta e quase amante à sociedade:

Lucien, pobre poeta, não sabia que nenhuma daquelas inteligências, com exceção da sra. de Bargeton, conseguia compreender a poesia. Todas aquelas pessoas, desprovida de emoções, tinham ocorrido equivocadas sobre a natureza do espetáculo que as esperava. Há palavras que sempre atraem o público, como trombetas, címbalos e tambores de saltimbancos. As palavras beleza, glória e poesia têm um sortilégio que seduz as mentes mais grosseiras. (...) Para ser traduzida pela voz, para ser percebida a poesia exige santa atenção.

⁴ O tema do nome do personagem é fundamental para o romance, todavia, não será possível que o exploremos completamente. Por ora, basta que digamos que Rubempré seria o nome da família nobre da qual descenderia sua mãe, nome que o personagem busca adotar, recusando o Chardon de origem. Devido a suas sucessivas tentativas de angariar o reconhecimento social da casta nobre da França, ele fracassa em seus projetos de fama literária.

Entre o leitor e o auditório deve nascer uma aliança íntima, sem a qual não ocorrem as elétricas comunicações de sentimentos. Se faltar essa coesão das almas, o poeta ficará como um anjo que tente cantar um hino celestial em meio aos escárnios do inferno. (...) Aquela estupidez causou grande confusão, até que Sixte Du Châtelet tivesse a bondade de dizer àquela assembleia ignorante que o anúncio não era uma precaução retórica e que aquelas belas poesias eram de autoria de um irmão monarquista do revolucionário Marie-Joseph Chénier. A sociedade de Angoulême (...) achou-se burlada e ofendeu-se com a trapaça. (Balzac, 1843: 92-94).

A primeira perspectiva que o narrador nos oferece sobre poesia não só associa a prática artística aos valores que mencionamos acima como nos informa que seu local não é a página, mas o espaço entre o poeta e o auditório que o ouve: de algum modo, todavia, essa cena já se encontra corroída por dentro, uma vez que o auditório é composto por nobreza provinciana e decadente. O ideal das belas letras não é dizimado na passagem para a modernidade, mas se fixa ali, onde não há algo que se possa chamar legitimamente de sociedade letrada. A imagem do anjo cantando diante dos escárnios do inferno, se tem o gosto melodramático do narrador balzaquiano, traz como mérito o apontamento de uma dissonância que percebe aquela atividade como para sempre perdida. A sequência da cena o comprovará. Ao se sentirem enganados pelo desencontro entre poeta e produção declamada, os nobres de Angoulême instam que Lucien declame algo da própria lavra que saiba de cor e ele cai na armadilha, recitando uma ode *Para ela*, que permite a murmuração acerca do envolvimento do poeta com a condessa letrada que o admira.

Entende-se o comentário do narrador: na província, onde permanece, o ideal das belas letras se sustém sobre um brilho e um fausto perdidos, atraindo um público que antes quer oferecer-se como espetáculo para o falatório constante – denotando o ciúme e a inveja característicos das relações de poder mantidas entre os participantes da cena – que engajar-se em uma cultura poética. A falha de Lucien será sempre a incapacidade de perceber o mundo que se coloca diante de si. Tal característica permanecerá quando o personagem submergir no vertiginoso universo parisiense. Em lances sucessivos, o poeta é tragado para o interior de aparelhos que sequer consegue enxergar.

Sua cegueira não é a de quem tem fé nos sentidos, como insinuado frequentemente por outros personagens, mas semelhante a de quem, diante de uma fotografia, julga estar diante do mundo. Flusser (1983), ao tratar das imagens técnicas, afirma que uma das

dificuldades de sua interpretação é sua aparente objetividade. Pensa-se que o que é imagem é janela: toma-se um código artificial, com leis simbólicas convencionais e específicas de um determinado contexto, como se fosse o próprio mundo, com leis naturais, fatais e intemporais. Todo o determinismo do pensamento do século XIX e de parte do século XX se estrutura a partir desse golpe de vista. O desenrolar atual do pensamento ocidental parece por vezes insinuar miragem oposta: começamos a pensar que o que é janela também é imagem e passamos a pensar que o mundo se estrutura como um código artificial com leis de sinais convencionais e específicos de um determinado contexto.

Em *Filosofia da caixa preta*, o filósofo aprofunda os pensamentos sobre o mundo moderno que tinha pincelado ao tratar do pecado da gula em *A história do diabo*. Tal aprofundamento é enriquecido pelo fato de se tomar o aparelho fotográfico como centro que representa a passagem para cena pós-histórica. Segundo Flusser (1983), a diferença entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas seria que entre aquelas e o mundo se coloca um agente humano, sendo facilmente verificável seu estatuto simbólico, enquanto que entre estas e o mundo se coloca um complexo “aparelho-operador”, o qual parece não interromper o elo entre imagem e significado, revelando-se dificilmente penetrável. Assim, se, para ele, a escrita teria sido inventada em uma crise das imagens tradicionais para que se evitasse a idolatria, as imagens técnicas surgem em um momento de crise de textos para que se supere o perigo da textolatria. Nas palavras do autor:

A invenção da imprensa e a introdução da escola obrigatória generalizaram a consciência histórica; todos sabiam ler e escrever, passando a viver historicamente, inclusive camadas até então sujeitas à vida mágica: o campesinato proletarizou-se. Tal conscientização se deu graças a textos baratos: livros, jornais, panfletos. O pensamento conceitual barato venceu o pensamento *mágico-imagético* com dois efeitos inesperados. De um lado, as imagens se protegiam dos textos baratos, refugiando-se em *guetos* chamados ‘museus’ e ‘exposições’, deixando de influir na vida cotidiana. De outro lado, surgiam textos herméticos (sobretudo os científicos), inacessíveis ao pensamento conceitual barato, a fim de se salvarem da inflação textual galopante. Deste modo, a cultura ocidental se dividiu em três ramos: a imaginação marginalizada pela sociedade, o pensamento conceitual hermético e o pensamento conceitual barato. (Flusser, 1983: 17 – grifos do autor)

O esforço de reunificar tal cultura, possibilitando sua sobrevivência, é o que leva à produção das imagens técnicas. Elas, em princípio, estabeleceriam o código geral que organizaria as trocas culturais em tal sociedade. Buscariam, assim, tanto reintroduzir as imagens na vida cotidiana quanto tornar imagináveis os textos herméticos e visível a magia subliminar escondida nos textos baratos. As imagens técnicas, ao se lançarem em tal empenho, estabelecem-se em barragens, de modo a receber o fluxo que vem na erosão de cada um dos três ramos, tornando-se memória eterna de todo empenho. Ao invés de reintroduzir as imagens tradicionais na vida cotidiana, religando vida e arte, as substituem; elas também falham em tornar visível o conhecimento científico, talvez pela impossibilidade da tradução, e terminam por falseá-lo; por fim, não fazem ver a magia por trás dos textos baratos, mas a substituem por outra. Resulta que a cultura não é reunificada, antes, torna-se massa amorfa.

Lucien, ao fugir da província que se alimenta exclusivamente de textos baratos – e ao tomar David Séchard, inventor, dono de uma pequena tipografia, como personagem que servirá de gênio irmão do poeta, Balzac escolhe ângulo a partir do qual pode situar isso precisamente, nos informando do movimento de produção editorial que se realiza em Angoulême – encontra a massa indistinta de Paris, que, em seu enredo, será resumida em um entroncamento entre dois caminhos culturais distintos: o da Literatura, praticada religiosamente como texto que se pretende hermético embora seja às vezes razoavelmente barateado, e o da imprensa, de textos claramente baratos. A primeira estrada será representada pelo encontro com o Cenáculo, enquanto a outra trilha se encontrará junto aos jornalistas. Ambas desembocam, contudo, no funcionamento de um mesmo aparelho: o mercado literário.

Bernardo (2002), para pensar o que o texto de Flusser conceitua como aparelho em outros termos, desloca ligeiramente o foco para o mundo do trabalho, analisando os desdobramentos da Revolução Industrial que possibilitam aglomerações de máquinas funcionando à maneira de acoplamentos sincronizados. Lemos, então, em seu texto: “Quando o aspecto ontológico do trabalho se separa de seu aspecto deontológico, aquele que triunfa é o aspecto metodológico. Não mais se pergunta para que ou por que trabalhar, mas apenas ‘como?’” (Bernardo, 2002:171). O trabalho, esvaziado de sentido, reproduz-se tecnicamente, visando a cumprir uma função. O funcionário não se responsabiliza pelo produto, pois é mais

uma função programada pelo aparelho, e sua vontade está ausente de seu desempenho performativo automatizado.

Na sequência do texto, o autor afirma que as questões finalistas se revelam falácias, pois pressupõem distância do aparelho que não possuímos. Estaríamos limitados a formular questões funcionais e funcionar de distintas maneiras. De fato, Lucien, ao chegar em Paris, oscilará, sem (se) perceber, entre algumas das possibilidades identificadas pelo autor. Ora ele desejará o aparelho, adaptando-se como uma função sua, ora funcionará no desespero, girando em círculos dentro dele, até ser devolvido à província de onde veio em estado que não é o do desiludido, mas o do que já não tem o que investir em suas ilusões. Ainda alguns golpes serão necessários até que ele opte pelo suicídio e encare a morte.

Voltemos os passos sobre o enredo: Lucien sai da província junto de sua quase amante, a sra. de Bargeton. Uma noite na ópera parisiense é o suficiente para que o relacionamento entre os dois, sempre às raias de se concretizar, naufrague por completo. O poeta fica entregue a sua falta de recursos, buscando então livreiros que possam se interessar em sua obra. O romance começa a se aproximar de sua tematização do mercado literário: a função do livreiro se revela, a um tempo, a de selecionar os autores que entrarão para a cena da produção da literatura contemporânea – o que significa selecionar os autores que serão colocados sob o jugo do mercado – e a de manter uma barragem que impeça o acesso às possibilidades de publicação a qualquer um – o que significa provocar o desejo de penetrar a cena literária, de se colocar sob o jugo do mercado. Não se trata, portanto, de editores preocupados com a atividade da escrita, mas de agentes comerciais preocupados com a rentabilidade de um livro. Precisam simultaneamente afastar os que desejam publicar sem oferecer em troca a possibilidade de um retorno lucrativo e garantir que os selecionados para a publicação tenham os seus livros (bem) resenhados pela imprensa.

Lucien recusa a primeira proposta que recebe por julgá-la muito onerosa – de fato, a narrativa acompanha o pensamento do livreiro que reavalia o valor do autor que quer comprar a cada segundo, fazendo por último oferta muito distante do preço de mercado original. Ao manter o poeta de fora do mercado, consegue-se que seu desejo de vencer o aparelho, de triunfar na cena literária aumente. Vivendo nas bordas da miséria, Lucien investe seus esforços em aprimorar sua arte. Passa a ler a produção contemporânea e encontra um grupo de amigos engajado de maneira semelhante na sociedade.

Reunindo políticos, pintores, escritores e pensadores, o Cenáculo se define como um núcleo de homens que farão o futuro da França, isto é, um grupo que pensa seus atos a partir de uma consciência crítica, de uma consciência histórica. Talvez seja útil uma aproximação entre esse grupo e David Séchard, que a narrativa deixou na província, empenhado em sua tentativa de produzir uma fórmula de produzir papel em grande quantidade por um preço menor. De fato, a diferença entre eles e Lucien será a capacidade de se dedicar a uma prática de pensamento ascética, em que o esforço para a produção de uma obra, de um trabalho que ruma nas sendas do pensamento puro, compensa as agruras de um cotidiano miserável. Assim, se Daniel D'Arthez, o romancista e grande escritor do grupo, será nas tramas da narrativa aquele que consegue ter o seu talento reconhecido após dedicar-se extensivamente a sua obra, o próprio personagem nos diz do custo cobrado.

Como disse Bufon, gênio é paciência. Porque a paciência, no homem, é aquilo que mais se assemelha ao método que a natureza usa em suas criações. O que é Arte? É Natureza concentrada. (...) Não se pode ser grande sem pagar um preço – disse Daniel com sua voz suave. – As obras do gênio são regadas de lágrimas. O talento é uma criatura moral que, como todos os seres, está sujeito a doenças na infância. A Sociedade rejeita os talentos incompletos, assim como a Natureza destrói as criaturas fracas ou malformadas. Quem quiser elevar-se acima dos homens precisa preparar-se para uma luta, não recuar diante de nenhuma dificuldade. Um grande escritor é *um mártir que não morrerá*, só isso. O senhor tem no semblante a marca do gênio (...), se não tiver a vontade do gênio no coração, se não tiver a paciência angelical do gênio, se, diante da distância que os caprichos do destino puserem o seu objetivo, o senhor não retomar *o caminho do infinito*, como fazem as tartarugas que, onde quer que estejam tomam o caminho do oceano, então é melhor desistir desde já. (Balzac, 1843: 202 – grifos nossos).

O tema que ocupa Daniel é a busca da imortalidade, de salvar sua alma através da produção de algo perene. Para tal, considerava necessária uma conduta virtuosa, que, pela promessa do paraíso vindouro, tornasse suportável o sofrimento presente. Está dado o tom da crítica filosófica e religiosa ao comportamento de Lucien: o personagem, poeta que é, revela-se incapaz de contornar as ilusões provocadas pelos sentidos, e na sua busca por glória e fama, sucumbe aos prazeres imediatos do corpo.

De modo curioso, o tema do artista gênio em busca da imortalidade através do romance atravessa pouco transformado o século XIX e pode ser recuperado na segunda

metade do século XX, na análise que Flusser (1992) empreende de seu diálogo com Guimarães Rosa. O escritor é apresentado como o próprio assunto de seus diálogos, possuindo quatro dimensões, de modo que as três primeiras (a brasileiridade, como se manifesta no interior mineiro; as tendências do romance mundial e o impacto de Rosa sobre elas; e a língua portuguesa e a língua *tout court*) convergiriam para a última, a saber, a salvação da alma. Quanto à última, o autor fará uma restrição que aclarará sua discordância da prática do romancista brasileiro: haveria duas imortalidades que se encontrariam confundidas. Uma delas se encontraria no imanente (nos outros), consequência da criação de uma obra objetiva, logo, passível de ser mensurada – o filósofo menciona que, sob esse ponto de vista, o escritor seria mais imortal que seu barbeiro – mas ontologicamente duvidosa, já que tal imortalidade não pode ser experimentada pelo escritor, atributo que é de sua obra. Imortalidade encontrada por um objeto no tecido da história, que somente através de uma atividade de transferência metonímica pode ser considerada imortalidade de um homem. Da segunda, todavia, Flusser (1992) afirma que seria impossível falar, uma vez que encontraríamos com ela em plano que transcende a história, e portanto, a escrita e a língua. Ao comparar Rosa com o pintor Samsom Flexor, o filósofo nos dá uma única indicação sobre um outro caminho de salvação da alma: ele seria alcançável somente pela busca do amor ativo do outro.

Rosa estaria enganado, na opinião de Flusser (1992), não (somente) porque a imortalidade de sua obra na história custaria sua imortalidade no transcendente como ele próprio julgava, mas porque engajar-se na arte com vistas à glória, isto é, à fama, substitui o engajar-se no mundo e o “abrir-se para o outro” que o engajamento implica, revelando-se correlato insatisfatório, assim como custa a felicidade do trabalho desinteressado. Daniel D’Arthez escrevia, como Rosa, para um crítico invisível, que recusava tudo – e esse crítico seria o caminho do infinito, a imortalidade da alma. Não à-toa, quando seu livro é lançado, e Lucien, já tragado e automatizado pela máquina jornalística, precisa criticá-lo negativamente, é o próprio D’Arthez quem revisa e corrige a resenha do amigo, demonstrando ser o único a conhecer a fundo as falhas da própria obra.

Iniciamos a abordagem do Cenáculo, comparando o grupo a David Séchard, o cunhado inventor de Lucien, que permanecera na província dedicando-se de maneira absenteísta a suas investigações científicas. Necessitamos tornar à comparação para compreender de que maneira o aparelho do mercado se apropria da obra e da fama

conseguida a duras penas pelo gênio que abdicou da felicidade em sua busca pela imortalidade. A obra que, para o inventor, é apenas especulação intelectual, no momento de se concretizar, de se realizar em objeto, faz necessária a associação com aqueles que detêm os meios de produzi-lo. Subjugado aos capitalistas, donos de fábrica de papel e banqueiros, os irmãos Cointet, através de lances sucessivos que envolvem uma trama de intrigas articulada em torno de dívida forjada pelo desespero de Lucien, David se vê obrigado a ceder parte de sua patente, de sua obra, para levar adiante as experiências necessárias para a concretização de suas ideias em produto. Os romances de Daniel, igualmente, dependem do mecanismo do mercado literário para que ele alcance a fama almejada. Necessitam, portanto, de garantir ao livreiro a possibilidade de lucro para serem editados, assim como passar pela prova das resenhas jornalísticas, que obedecerão as regras de seu meio específico, conforme visto.

Rosa, igualmente, se conseguia de maneira polida propor alguns caminhos a seus tradutores, não recusava as traduções mais inadequadas, uma vez que dependia do funcionamento desse sistema para alcançar o impacto no romance mundial pretendido. Flusser (1992) chega a afirmar que se Hollywood se interessasse em produzir um filme baseado no *Grande sertão* com Marilyn Monroe no papel de Diadorim, o escritor aceitaria prontamente, pois veria seu nome divulgado e a fama alcançada. A conclusão a que se chega é que a obra por ser imortal não alcança maior liberdade, estando sujeita igualmente às vicissitudes do funcionamento do aparelho do mercado literário. A conclusão a que se chega é que qualquer engajamento realizado a partir de uma consciência histórica é apropriado pelas funções do aparelho e reinterpretado em categorias pós-históricas.

Sem se convencer pelos amigos do Cenáculo, Lucien ingressa as fileiras cínicas da prática jornalística. O jornalismo cultural por ele praticado será peça importante para o funcionamento do mercado literário e teatral: o jornal produz textos que incorporam a função de leitor das obras de arte em questão. A leitura que o aparelho demanda, todavia, não é uma problematização estética da obra em questão. A observação do espetáculo teatral nos permitirá compreender melhor o tema: enquanto os bastidores estão repletos de resenhadores jornalísticos, atrizes que competem entre si, a cena oferece a presença dos corpos das atrizes e atores esmerados em ser aprazíveis ao público. O que mais interessa ao nosso desenvolvimento é a observação da plateia – nela, estão os amantes que patrocinam as atrizes, e as claques por eles contratadas. Há espectadores contratados para aplaudir a entrada em cena de determinadas atrizes, espectadores contratados para vaiar um determinado

espetáculo, e espectadores contratados para a atividade que sinaliza o mais retumbante fracasso, ficar em silêncio. Nas searas jornalísticas, veremos situação semelhante: ou devido a laços de amizade, um livro necessariamente será elogiado, ou devido a implicações da orientação ideológica do jornal, um livro será necessariamente enxovalhado, ou o dinheiro dos livreiros comprará alguma das opções. O sinal do fracasso retumbante é o silêncio, a prova de que o livro não foi absorvido pelo jornal, não foi registrado em imagem para a posteridade como objeto de polêmica, ou como alvo de louvor.

A função leitor que o jornal encarna não significa reflexão sobre o livro em questão, mas formulação de opinião. Os textos seguem, portanto, uma fórmula fácil e cinicamente manipulável. Desse modo, um livro que se considera uma grande obra pode ser criticado negativamente, assim como o oposto é possível. Balzac (1843) faz questão de enfatizar a maleabilidade e o esvaziamento intelectual da imprensa. Para que não fique dúvidas, cria o seguinte diálogo entre o cínico jornalista Ettiène Losteau e seu poeta:

– Mas o que se pode dizer contra esse livro? Ele é bom – exclamou Lucien.

– Ora, bolas, meu caro, aprenda seu ofício – disse Losteau, rindo. – Mesmo que o livro seja uma obra-prima, com uma penada você pode transformá-lo numa tremenda bobagem, numa obra perigosa e nociva.

– Mas como?

– Transformando as belezas em defeitos.

– Eu sou incapaz dessa proeza.

– Meu caro, jornalista é acrobata; (...) Vou dizer qual é o *modo* de agir em casos semelhantes. (...) Essa é uma primeira *forma* de artigo que se usa para demolir uma obra. É a picareta do crítico. Mas há muitas outras *fórmulas*! (Balzac, 1843: 335-338 – grifos nossos).

Existe uma fórmula, ou ainda, um roteiro que guia cada artigo. Assim, os jornais não só aparecerão, de maneira semelhante à descrita por Flusser (1987), como estruturas fascistas, utilizando-se de categorias políticas tradicionais e ecoando o discurso de determinado partido e determinada estrutura de poder em seus textos, como pretenderão causar somente a impressão de um efeito mais duradouro, todavia, semelhante às claques do teatro. O que os

jornais buscam é a prescrição de um determinado comportamento: quanto a tal livro, é necessário que o leitor se informe e se comporte diante dele de maneira assim e assim; quanto a outro livro, é necessário que o leitor se posicione entre os jornais de direita ou os jornais de esquerda, e se comporte diante do livro de maneira assim ou assado. Os jornalistas de Balzac (1843) já não seriam o último reduto da consciência histórica, mas adiantariam outro personagem ainda não consolidado, uma vez que o desenvolvimento midiático ainda engatinhava: eles estariam mais próximos, portanto, do que o texto de *A escrita* perceberá nos roteiristas, descritos como versões ainda incipientes de programadores, ou versões decadentes de dramaturgos.

O jornal seria a primeira instância de gravação dos acontecimentos, e, como tal, além de seu registro, produziria um comando para que o público se posicionasse. Não haveria aí, portanto, demanda de ação no plano histórico, mas prescrição de comportamento. Balzac (1843) pretende flagrar esse funcionamento ao desdobrar os acontecimentos de modo que Lucien, após haver escrito o artigo criticando de maneira negativa o livro de que em princípio gostara, vê-se diante da necessidade de escrever uma nova resenha sobre o mesmo livro, elogiando-o. Os amigos logo o previnem que o público não perceberá a contradição, já que o artigo que se posicionava contra o livro havia sido assinado com pseudônimo, dessa vez, o poeta poderia usar o próprio nome. Mas Lucien diz: “O que me preocupa não é a assinatura (...), é que *eu não imagino nada para dizer a favor do livro*” (Balzac, 1843: 350).

A opinião do personagem foi reescrita pelo primeiro artigo. O autor, como primeiro leitor de sua obra, teve sua opinião reprogramada, e agora se acha incapaz de pensar em articular suas impressões originais em um texto. É necessário que outro jornalista mais experimentado explique: “Rapaz, em literatura, cada ideia tem seu avesso e seu direito (...). Tudo é bilateral no campo do pensamento. *As ideias são binárias.* (...) A crítica deve contemplar a obra sob todos seus aspectos. Enfim, nós somos grandes relatores” (Balzac, 1843: 351 – grifos nossos). A fala teria o sentido de pregar um certo cientificismo que Flusser (1987) nota nas estruturas dos jornais, afirmando que um jornalista não se pode confundir com seu público, nem com a estrutura do jornal para o qual trabalha, devendo poder transitar facilmente entre opiniões diversas. Hoje, podemos dizer que a fala faz mais – ao fazer o personagem afirmar que ideias são binárias, Balzac (1843) decifrava o pensamento que mais tarde edificará o código das imagens técnicas. Evidencia-se o que Flusser (1987) perceberá

anos mais tarde, que são os jornalistas, em conjunto com os fotógrafos, os primeiros homens informáticos, os que colaboram no desenvolvimento de uma nova consciência.

Lucien acredita no que lhe dizem seus amigos jornalistas, sem perceber como se dão as disputas entre os distintos grupos de cada jornal e as disputas individuais entre cada jornalista – ele adere estrategicamente a jornais de orientações políticas distintas, distancia-se dos liberais, em sua busca por se tornar aceito pela nobreza e adotar o nome Rubempré, e acaba sendo renegado pelos primeiros amigos. A estabilidade monetária e de status conquistada com o início de sua carreira no jornalismo se revela extremamente transitória, e logo, ele se encontra em situação pior do que a de que tinha partido. Nesse ínterim, endivida o cunhado, perde a amante, até que se vê forçado a voltar para a sua província na maneira mais humilhante possível, pegando carona com aspecto miserável na carruagem da amante abandonada e ressentida, que logrou alcançar o sucesso.

Na província, o romancista ainda acha espaço para uma última cena: os homens que haviam enredado David em sua teia se valem do orgulho de Lucien para capturá-lo de vez. Simulam-se cenas de recepção festiva e de orgulho provinciano diante do poeta que retorna de Paris. Mais uma vez iludido, ele acredita poder usar sua posição para ajudar o cunhado e acaba por perdê-lo, possibilitando sua prisão. Diante desse último infortúnio, Lucien percebe o quanto tem perseguido, programado que está para isso, qualquer fama a qualquer custo, e o quanto toda vez que parece se aproximar dela, só se distancia, incapaz que é de perceber sua miragem. O seu desejo e o seu delírio seriam característicos da função escritor projetada pelo aparelho do mercado literário. O poeta decide então morrer: arruma-se com a sua última vestimenta de acordo com a moda da nobreza de Paris e se encaminha para um rio, que, visto dias antes, tinha-lhe sugerido a bela e paradoxal imagem suícida: este lugar daria água na boca para um afogado. Após contemplar a própria morte, o personagem encontra um diplomata espanhol que o convence a não se matar, após preleção fundamental sobre a sociedade, em que diagnostica que o erro, do ponto de vista do jogo social, cometido por Lucien foi deixar que *vissem* suas fraquezas, ao invés de deixar *à mostra* somente suas qualidades. A partir disso, o personagem formula que *tudo está na forma*, explicando:

Perceba bem o que chamo de Forma. Há gente sem instrução que, previda pela necessidade, toma de outrem uma soma qualquer, por meio de violência; esses são chamados de criminosos e são

obrigados a acertar contas com a justiça. Um homem genial e pobre descobre um segredo cuja exploração equivale a um tesouro: quem lhe emprestar três mil francos (aqueles Cointets viram que tinham nas mãos os três mil francos que eram seus e trataram de espoliar seu cunhado) e o atormentar a ponto de levá-lo a ceder todo o segredo ou parte dele só acertará contas com a sua própria consciência, e a consciência não leva ninguém aos tribunais. (...) esses hipócritas sabem muito bem que, condenando o ladrão de galinhas, os juízes mantêm a barreira entre pobres e ricos, barreira que derrubada, provocaria o fim da ordem social; ao passo que quem cometeu falência fraudulenta, o esperto usurpador de heranças e o banqueiro que destrói um negócio em proveito próprio só estão fazendo com que a riqueza mude de mãos. Assim, meu filho, a sociedade é obrigada a fazer, em seu âmbito, as mesmas distinções que eu aponto em sua vida. O ponto principal é igualar-se à sociedade. (...) observe a lei suprema: o segredo! (Balzac, 1843: 592-593).

O romancista adianta com esse longo discurso conclusão que Lima (1993) perceberá depois na leitura de Kafka, a de que o estado de direito é uma ficção. Não só isso, ele aponta o modo de funcionamento de um aparelho: produz imagens, mas guarda segredo sobre o movimento que as codifica. Está negado o acesso à consciência de sua codificação específica, e qualquer um que se lance à tarefa enlouquecida de decifrá-lo sempre esbarrará em algum momento na caixa preta do aparelho. O poeta desiste do suicídio, mas a continuação de suas aventuras não é narrada no romance, o narrador aponta simplesmente que alhures, em outros romances, conta-se o que aconteceu a Lucien.

Ora, algumas páginas depois, um personagem, espécie de advogado que teria colaborado na armação dos Cointets para capturar a fortuna prometida pela invenção de David Séchard, tentando apaziguar a irmã de Lucien que tinha acabado de encontrar a carta suicida do irmão, cunha a frase, após ouvir que o poeta fora visto subir ao carro do espanhol: “Aquele rapaz não é um poeta, é um verdadeiro *romance sem fim*” (Balzac, 1843: 609 – grifos nossos). Obra e personagem se assemelhariam, portanto. Tal ideia nos fornece uma última perspectiva sobre a literatura não desenvolvida por nenhum personagem ao longo da obra: tal como Lucien, a literatura precisa aceitar a ausência de um lugar para si fora das funções do aparelho. Isso implica que a literatura precisa aceitar a própria morte, uma vez que o mundo do aparelho é o mundo codificado pelas imagens técnicas, que devoraram a escrita e a consciência histórica. Precisando ainda mais o drama: a literatura precisa se dar como uma escolha da própria morte, para que um encontro fortuito com um leitor – que ultrapasse a função leitor – possa quiçá salvá-la.

No momento em que Foucault (1965) via nascer a literatura, ela reconhecia a hora de sua morte, e reconhecia que poderia existir enquanto encontro que ultrapassasse as funções leitoras codificadas pelo mercado literário somente a partir de sua morte. A escrita literária se dá como escrita entre escombros, escrita em luto pela própria escrita. A descoberta do poder desnudado de falar é a descoberta de um autor póstumo, de um autor que escreve de lá de onde as regras do dizer não tolham mais o seu discurso. De fato, como se sabe, a ideia de autor póstumo fascinou diferentes autores em diferentes contextos por diferentes motivos e com distintos aproveitamentos, desde Machado de Assis a Nietzsche. O traço em comum entre eles seria o ponto de partida: a literatura pode articular-se somente a partir de sua morte.

A pergunta de Flusser (1987) com que começamos o capítulo, vista a partir da metaficção de Balzac (1843), é eco da pergunta que a literatura se faz desde seu surgimento: arriscaríamos nos a dizer que o que estaria em questão, de fato, não seria tanto o seu futuro, mas sua atualidade, isto é: existe um presente para a escrita? O filósofo sabe que só pode perguntar isso, todavia, na forma paradoxal, pois se existe sentido para a escrita hoje, necessariamente poderíamos falar em seu futuro, uma vez que ela projeta um pensamento histórico. No entanto, o presente que se vislumbra para a escrita passa pela aceitação de sua morte, o que talvez a torne livre de projetar um futuro, possibilitando outros desdobramentos para sua atividade.

Vejamos como *Et – eu tu* de Arnaldo e Marcia Xavier (2003), lançado quase dois séculos depois do romance de Balzac (1843) desloca a questão, dando-lhe novas perspectivas.

3.2. ET

A primeira coisa que devemos nos perguntar ao nos aproximar do objeto produzido por Arnaldo Antunes e Marcia Xavier pode parecer despropositada: *Et – eu tu* pode ser considerado um livro? Desde a capa, a incerteza nos invade, e não sabemos responder. De fato, nela, pode-se ver em sua metade inferior o nariz e os lábios de um rosto; a metade superior do rosto foi todavia substituída por superfície laminada que funciona como espelho. Uma capa que é um espelho. O rosto do leitor projeta-se sobre ele, encaixando-se ou não, dependendo da distância com que se posicione, na foto do nariz e dos lábios abaixo. Se a obra

se aproxima dos livros, afirmando que as capas são suas faces, seu convite à leitura, o que primeiro oferecem ao encontro do leitor, ao mesmo tempo ela se distancia: seu rosto falta na parte mais reveladora, seu olhar é o olhar que o outro, o leitor, projeta sobre ela. Que leitor, dentre os livros da prateleira, irá se aproximar daquele que lhe devolve os seus olhos? Uma capa de livro é estável, é uma afirmativa e uma promessa de seu conteúdo. A capa de *Et – eu tu* muda conforme manuseamos o livro. Seu rosto é vazado pelas diferentes imagens que capta, seu olhar é aquilo que está defronte de nós a cada segundo.

Além da imagem uma capa oferece um título – e às vezes um subtítulo. O título estampado na capa nos oferece duas leituras possíveis: (i) trata-se de menção a um ser vindo de outro planeta, ou (ii) trata-se de um estilhaço arcaico da língua latina, uma conjunção que indica continuidade. Ao abordarmos o subtítulo, uma terceira possibilidade nos aparece: (iii) trata-se do que existe de comum entre um eu e um tu, do resultante do encontro entre os dois. O subtítulo nos remete, ainda mais, para a filosofia de Martin Buber (1923): em *Eu e tu*, o filósofo aborda a dualidade da atitude a partir das palavras-princípio que pode proferir.

De certo modo, ao diferenciar o par de palavras-princípio EU-TU e EU-ISSO, o filósofo judeu parecia apontar para o fato de que a interação (linguística) entre humanos pode se dar ou como encontro, como um diálogo em que se experimenta o que denomina de vida atual, possibilitando um encontro entre um eu e um tu face a face, ou como experiência de alguma coisa, em que se percebe o encontro entre um sujeito e um objeto a ser parcialmente conhecido. O outro jamais será conhecido, jamais pode ser experimentado em sua totalidade. A única possibilidade verdadeira de aproximação do outro encontramos ao proferir a palavra-princípio EU-TU, nos relacionando reciprocamente através da abolição de todos os meios. Pronunciar a palavra-princípio EU-TU seria meu ato essencial, seria o gesto de “abrir-se para o outro”, mas o encontro jamais será articulável em conhecimento. Por isso, Buber (1923) afirma que todo TU decai em ISSO. Vejamos suas palavras: “A contemplação autêntica é breve; o ser natural que acaba de se revelar a mim no segredo da ação mútua, se torna de novo descritível, decomponível, classificável, um simples ponto de interseção de vários ciclos de leis” (Buber, 1923: 25).

Donde se conclui: não só o título profere EU-TU, convidando pelo espelho o leitor ao diálogo, à relação recíproca, como busca fixar, sabendo talvez infixável, o momento em que duas linguagens se encontraram, e, em sua troca, em seu diálogo impossível de ser apreendido completamente, ousaram a combinação entre escrita e imagem técnica, formando

um código híbrido inesperado. O esforço de síntese levado adiante pelos artistas só podia nos levar a um resultado que causa um estranhamento, como que diante de um romance produzido em Marte. A mesma instabilidade encontrada na capa atravessa as páginas que o leitor manuseia estupefato. A escrita não se delinea somente sobre a página branca, mas sobre a imagem, tatuando a fotografia em suas partes vazias, ou inscrevendo nos corpos recortados nas imagens novas informações. Igualmente, ela não está orientada em um único sentido: as páginas transparentes possuem versos orientados da esquerda para a direita, e também versos orientados da direita para a esquerda – que são lidos mais facilmente ao se virar a página, quando projetados sobre uma imagem diferente.

A primeira impressão é a de um acúmulo de informações, uma babel em que escrita e imagem mutuamente se embricam, se desentendem, proporcionando tensões e exercendo forças em sentidos opostos. A primeira impressão é a de vertigem diante de um novo universo sendo criado. A própria palavra, quando sobre fundo branco, encontra-se repensada a partir de seus aspectos imagéticos, importa o tipo da letra, a cor da letra, o espaçamento entre linhas e entre letras, o desenho que os sinais gráficos criam na interação entre letra e pontuação, todos os recursos que comumente são associados à prática poética dos concretistas. As fotos, de maneira semelhante, trazem inscritas dentro de si informações em código alfanumérico que aumentam seu potencial poético, como a de uma asa de avião – em pleno voo – em que se pode ler o dizer: “não pise”, ou a linha de números “1” em objetos enfileirados na praia. De maneira mais incisiva, uma página dupla, sem palavra escrita, superpõe a imagem de uma cidade vista do alto com a imagem de uma folha vista muito de perto. As fotos produzem uma metáfora, que poderia ser lida: uma cidade é uma folha, uma planta crescendo de maneira vegetal. Encontramos a palavra “planta” atravessando as fotos superpostas, uma vez que ela é usada para dizer o vegetal e para dizer o projeto das construções urbanas. Entre um significado da palavra planta e outro, especula-se acerca do conceito de natureza. A natureza do homem é, de encontro com objetos concretos como plantas, produzir novos objetos concretos por ela inspirados, a partir da abstração de suas características específicas. A partir de um meio ambiente natural, a partir da sua descaracterização, o homem cria um novo meio ambiente. É necessário então que ele se lembre, que encontre a planta na planta, para não destruir de uma leva a ambas. Chega-se à conclusão de que em *Et – eu tu*, mesmo sem estar escrita ou explícita, uma palavra pode ser

encontrada costurando uma imagem a outra, articulando um conceito que as põe em movimento.

Flusser (1992), ao tratar da obra de Mira Schendel, afirma que ela implica um novo *estar-no-mundo*. Para se aproximar dela, pensa em três maneiras distintas de considerá-la, como (a) brinquedo, como (b) coisa, e (c) como experiência. A consideração da última possibilidade levará o filósofo a formular a diferença do *estar-no-mundo* da artista. Em suas palavras:

... é enquanto experiências que as obras de Mira me preocupam há muito. São ensaios de tornar imagináveis conceitos. Mira procura traduzir o *conceito* de transparência e o *conceito* de significado em *imagem* da transparência e *imagem* do significado. Procura inverter a relação tradicional entre imaginação e razão discursiva. Tal relação tradicional é esta: (a) encontro algo concreto no curso da minha vida, e procuro imaginá-lo para poder ultrapassá-lo; (b) procuro conceber a imagem que tenho, para poder conceber e manipular o concreto. Historicamente a fase (a) corresponde ao estágio mítico-mágico da cultura, e a fase (b) ao estágio epistemológico-técnico da cultura. As obras de Mira pertencem a um estágio posterior a ambos. Mira procede da seguinte maneira: (a) encontra um conceito no curso de sua vida, e procura imaginá-lo, para poder compreendê-lo; (b) procura transformar a imagem em coisa concreta. Desta forma tem a obra de Mira função violentamente desalienadora. Um dos aspectos de nossa alienação é a inimaginabilidade dos nossos conceitos. Tal alienação é superável por nova força imaginativa, a qual Mira nos fornece (Flusser, 1992: 190).

O passo nos permite tornar à capa do nosso objeto em questão – podemos dizer que ela se esforça por tornar imagináveis palavras caracterizadas por seu caráter dêitico, sem significado portanto. De fato, não posso ver eu, nem posso ver tu. Mais que isso: ao me deter acerca dos conceitos que tais palavras engendram, descubro um princípio ético, epistemológico e estético de relacionamento do homem consigo e com o outro, do homem com o mundo. A capa de *Et – eu tu* após imaginar torna concreto tal princípio, torna-o em objeto que pode ser explorado como brinquedo, coisa ou experiência. Ainda poderíamos acrescentar, ao apresentar o face do livro-objeto dessa maneira, os artistas concretizam igualmente a linguagem híbrida que será encontrada nos textos no seu interior.

Vejamos como essa estrutura funcionará no interior do livro. Há um sequência de folhas em que, enquanto uma página preta mostra um fragmento de foto de um objeto de

ferro na forma de uma borboleta ou de desenho de mãos ao lado de mancha sombreada ao lado, se veem páginas em branco onde se pode ler o seguinte poema:

coisa em si
não existe

tudo tende
pende
depende

o mar que molha
a ilha molha
o continente

o ar que se
respira traz
o que recende

coisa em si
não existe

tudo é rente
tangente
inerente

pedra
assemelha
semente

sol nascente:
sol poente

coisa em si
não existe

mesmo que
aparente

coisa em si
coisa só
parida do seu
próprio pó

sem sombra
sobre
a parede

sem mar
gem
ou afluyente

não existe
coisa assim
isenta
sem ambiente

não há coração
sem mente

paraíso sem serpente

coisa em si
inexiste

só existe

o que se

sente (Antunes; Xavier, 2003: sem numeração de página).

Ao final do texto, sucedem-se duas páginas pretas, e em uma delas mostra-se uma colagem dos fragmentos de fotos anteriores: a nova imagem (ver anexo) sugere uma borboleta com a parte superior com asas de ferro – de cores diferentes – e a parte inferior com mãos humanas desenhadas. A combinação dos textos se volta para a teoria do caos, retomando através da imagem o tema do bater de asas da borboleta que pode provocar um furacão em um ponto oposto do sistema. Igualmente, os versos afirmam subsequentemente a inexistência de coisa que não esteja imersa em um determinado conjunto de relações recíprocas. As linguagens que designam as coisas, negando-as, através de um processo de separação conhecido como nomear ou conceituar, criariam novos sistemas de relações possíveis – a semelhança entre pedra e semente⁵, a palavra margem quebrada em mar e gem (gen) – superpondo-se e imbricando-se com as próprias coisas, em novo conjunto de relações. A imagem da foto nos sugere ainda a metamorfose do animal em humano, ou da coisa em imagem. As mãos humanas se superpõem às asas de ferro que produziram, o código da imagem se superpõem ao objeto. Todavia, uma cruz preta separa cada um dos quatro fragmentos que compõem o mosaico. Imagem e coisa, homem e animal, relacionam-se um como metamorfose do outro, mas um espaço, um abismo se coloca entre eles, evidenciando a dessemelhança entre os termos. A estrofe final, ao retomar o tema sensacionista de Fernando Pessoa – “NADA EXISTE, não existe a realidade, mas apenas sensações” (Pessoa, 1916: 441) – esforça-se por pensar num conhecimento ancorado na relação, isto é, a partir da palavra-princípio EU-TU. Não seria possível compreender o mundo, mas relacionar-se com ele, não seria possível pensar sobre o mundo – ou mesmo pensar o mundo, dado que, para isso, o sujeito precisaria deslocar-se dele, não estar imerso nele, o que é impossível: donde conclui-se que o mundo é impensável –, mas descobrir uma maneira de *estar-no-mundo* que, simultaneamente, não fosse denegação do intelecto e da linguagem nem denegação da realidade. O poema-imagem concretiza aquilo que Arnaldo procurava pensar ao escrever seu ensaio *Sobre a origem da poesia*, concretiza o conceito de linguagem como relação integral

⁵ Cite-se aqui outro poema presente no livro, impresso sobre folha transparente colocada por cima de fotos de folhas de planta bem de perto: Da metade mineral/ Cresce a parte animal

com o mundo. De fato, em última análise, a camada da poesia não pode ser conhecida a partir da palavra-princípio EU-ISSO, não pode ser conhecida como coisa em si: a crítica dos conceitos das palavras que ali surgem já é queda na conversação. Essa vivência que só pode ser sentida, e que será sempre inarticulável, é o que permite não só que se enuncie uma palavra, mas que se forje uma imagem.

Ainda, e de maneira ousada, pode-se dizer que o livro-objeto *Et – eu tu* aponta, portanto, para o fato de que, na camada da poesia, encontra-se uma síntese dinâmica entre a linguagem da escrita e a linguagem da imagem. Flusser (1987) afirma que a escrita, o código alfabético, surge a partir da imagem, assim como a imagem técnica é possível a partir da articulação de conceitos tecida pelo código alfanumérico. O pensamento que vê a sucessiva superação da imagem pela escrita e da escrita pela imagem técnica é o pensamento histórico. O pensamento que prevê o reconhecimento de uma semelhança entre, de um espaço em que se vislumbra a fonte de onde os dois códigos brotam, é o pensamento mítico e mágico. Quando o intelecto se isola no pensamento histórico, aliena-se da realidade trans-humana para a qual aponta o símbolo; quando o intelecto se isola no pensamento mítico-mágico, aliena-se da realidade concreta para a qual aponta o símbolo. Se a língua não ultrapassa o terreno dos processos históricos, se ela é apenas um transformar de um dado histórico em símbolo, de fato, a sua realidade não excede a palavra-princípio EU-ISSO, está restrita à camada da conversa fiada, e Wittgenstein estava certo em suas análises (lembremos que desde o seu primeiro livro, Flusser (1963) sugere a incorreção do filósofo do círculo de Viena, por considerar que a língua se resumiria a sua camada de conversa fiada). Nesse sentido, o pensamento mágico-mítico traz saúde ao pensamento histórico decadente, não somente a sua morte. De maneira semelhante, cabe ao pensamento histórico que ainda nos é possível – isto é, à escrita que se realiza a partir da morte da escrita – problematizar a robotização do humano engendrada pelo universo do aparelho e das imagens técnicas. Mata-se o pensamento mágico-mítico e se traz saúde a ele ao mesmo tempo.

Tal desdobramento percebe-se tanto no livro *Et – eu tu* quanto em *A escrita*. No primeiro, as fotos de corpos humanos nunca mostram rostos; são, portanto, formas de corpos inumanos: querem trazer, ler o humano a partir de sua realidade animal ou maquinal. Os rostos que aparecem, quando aparecem, estão em branco, ou fragmentados de maneira cubista, olhos que não encaixam em narizes, e assim por diante. Em tais imagens, o texto sempre procurará inscrever um movimento, um contato – dança, abraço, etc. – que recupera a

humanidade do modelo fotografado. Ali, onde uma imagem parece afirmar a objetificação, a objetividade de um corpo e de partes de um corpo, o texto inscreve a ação de um sujeito. Vejamos apenas um exemplo de poema em prosa inscrito sobre a foto das costas de uma mulher:

abraça o meu abraço e abre asas e couraça e casca e roupa até a polpa o nervo a voz antes da boca aonde a mesma brasa ileisa siamesa dorme acesa embaixo d'água abraça o breu do meu abraço e sua o seu no meu suorna sua nossa massa mancha que absorve engole goma o seio soma o seu no meio meu aberto peito perto alcança o céu no voo cego que a amalgama à nossa sobra a escuridão que orbita em volta cruza a curva de um contorno que devolve ao mesmo a sua carne pele em forma líquida abraçada nesse agora que me abraça e que me abraça e que me abraça (Antunes; Xavier, 2003: sem indicação de página).

As costas chamam ao abraço, chamam ao encontro entre dois seres, encontro que é transformação, que é relação entre dois seres. Incitam visualmente o desejo, mas não prendem o desejo, pois que este é liberto pela escrita. Flusser (1987) pretende, com sua metaescrita, justamente, colocar a crise do pensamento histórico – pois esse só pode ver a si mesmo como superado – como solução possível para o pensamento mítico-mágico em crise – pois esse teria deglutido, em sua gula, a questão da liberdade humana. Essa oscilação, que o levará a sugerir que o pensamento mítico-mágico em crise é solução para a crise do pensamento histórico, coloca-o em ponto de partida e de chegada paradoxais. Isso se dá, mesmo porque para o filósofo o movimento de um livro sempre parte de uma determinada perspectiva – que é confrontada no desenrolar do texto – e da perspectiva adotada, do ponto de vista da escrita, daquele que escreve. A síntese entre os dois pensamentos ainda não é possível.

4. CAPÍTULO DOS DIÁLOGOS: O PRINCÍPIO E O FIM.

4.1. Abertura

Começamos o presente trabalho com o questionamento que Arnaldo Antunes e Flusser fizeram sobre a origem e a natureza da linguagem. Esse momento mítico se confundiria com a origem do gênero humano e com a origem da própria poesia. A investigação sobre o momento de surgimento da linguagem perpassava Proust, Flusser, Arnaldo e outros, atravessando luminosamente irresoluta diferentes intelectos e obras. Este último capítulo, se pretende voltar ao tema sob outro aspecto, não pretende resolver a investigação, senão desdobrá-la como um desejo de que continue sob a forma de um diálogo que, ao se dar uma vez e de novo, faça-se como se inesgotável.

Não pretendemos, contudo, tornar à narrativa histórica de uma origem da linguagem mas flagrar a linguagem em sua origem, em sua cena nascente, como se dá cotidianamente no processo de aquisição da linguagem. Ou ainda: não só a cena do seu nascimento, no processo de aquisição da linguagem, senão as cenas em que se possibilita a sua continuidade, para onde aponta sua vitalidade e aonde surge o que torna possível a sua sobrevivência. Tratamos, portanto, tanto da poesia como da conversação, ou melhor, do interstício entre essas duas camadas. Se Flusser (1963) pensava em uma ligação entre camadas diametralmente opostas – uma no polo norte, outra no sul – de modo que a poesia sempre corria o risco de cair na salada de palavras e a conversação sempre perigava transformar-se em conversa fiada, interessa-nos pensar a relação entre essas camadas mais próximas. Tratamos, portanto, da conversa, ou ainda, do diálogo.

O filósofo, ao tratar a poesia como um adensamento do plano da conversação, assim como postula que a conversação seria uma espécie de crítica de poesia, em *Língua e realidade*, já demonstrava a dinâmica existente entre as duas camadas. O diálogo seria não só a primeira possibilidade de os intelectos se realizarem, como também um esforço constante por descerrar as palavras produzidas pela poesia, isto é, tirar delas sua quantidade de nada, sua irreduzibilidade à significação, sua intransitividade que inviabiliza qualquer forma de comunicação.

A conclusão a que se chega é a de que, sem diálogo, a língua não sobreviveria, ao mesmo tempo em que a meta do diálogo é a fossilização (morte) da língua que permitiria a comunicação completa e efetiva, sem mal entendidos. Trata-se de jogo simultaneamente desejável e perigoso, possível somente quando se dá como encontro – a partir do qual, os intelectos podem trocar informações e se realizar – e desencontro – resto incontornável resultante da dessemelhança entre as informações trocadas, engano que permite não só a cerração que caracterizará a produção de poesia, como a retomada do diálogo.

A concomitância de tais experiências existencialmente contraditórias revela-se notável nas obras de Flusser e Arnaldo que passaremos a analisar. Se o filósofo, em sua autobiografia, seleciona os diálogos intelectuais que travou com distintos personagens ao longo de sua vida, Arnaldo escolhe interlocutores mais estranhos e mais familiares: as crianças que são seus filhos. Há talvez ainda outra diferença de maior relevo entre *Bodenlos* e os livros de poesia *As coisas* e *Frases de Tomé aos três anos*: se estes são encontros com o outro na busca de um novo influxo que modifique as formas disponíveis para se olhar o mundo (o poeta se deixa modificar através do diálogo constante com uma linguagem que ou se cerra em desenhos indecifráveis ou se articula em contra-frases, produzindo pensamentos absurdos que apontam o surgir do próprio pensamento) aquele se dá como ensaio lutuoso que busca conferir sentido, através da retomada dos diálogos travados no Brasil, ao ato de deixar a realidade brasileira, repetindo por escolha uma situação originalmente forçada no contexto de sua juventude.

Se os diálogos de Arnaldo trazem o interlocutor em presença, através de suas ilustrações e/ou palavras, os diálogos de Flusser são fala com os mortos, conversa com o invisível – que se dá na medida em que o outro está vivo e ainda disponível para a continuação do diálogo na pessoa do próprio ensaísta. O discurso do outro nunca é completamente assimilado ou reduzido à perspectiva flusseriana, mas persiste vibrando em sua diferença, e convidando-o a pôr-se à prova, a retomar o fio da conversa que a morte, ou a distância, aparentemente interrompeu. Nesse sentido, não cabe nenhuma deferência especial que force um tratamento respeitoso ou distanciado com quem se dialoga, e, se o autor lamenta a morte de Vicente Ferreira da Silva, o faz para, no segundo seguinte, afirmar que suas escolhas o levavam ao mal.

Voltando-nos, ao contrário, para o que tais diálogos apresentam como semelhança de traços, notamos a estruturação do diálogo como viagem, ou ainda, como abertura para o

outro, através da qual é possível descobrir-se, inventar-se. O primeiro poema⁶ de *As coisas* parece trazer os aspectos básicos de um pensamento que procura abarcar o que seria esse choque entre intelectos chamado diálogo, ou essa vivência entre humanos chamada encontro: “Todos eles traziam sacolas, que pareciam muito pesadas. Amarraram bem seus cavalos e um deles adiantou-se em direção a uma rocha e gritou: ‘Abre-te, cérebro!’” (Antunes, 1992: 11). A retomada da narrativa de Ali Babá e os quarenta ladrões nos remete ao perigo que qualquer encontro representa para o intelecto, uma vez que esse se encontra turvado, ou melhor, mineralizado pelo hábito. Assim o que cotidianamente percebemos como denso e organizado, revela-se apenas aquilo com que estamos habituados, ou seja, informação em processo de fossilização. Por isso, logo na primeira frase, o poema nos defronta com a imagem de intrusos carregando bagagens, isto é, informações novas. O que, de um ponto de vista solidificado, é risco, mostra-se a única possibilidade de saúde do intelecto. A inversão da fórmula mágica que permite que as rochas se movam nos coloca defronte a um pensar sobre o encontro como abertura para receber o outro, receber a novidade que violentamente o outro nos traz. É a possibilidade de o cérebro ganhar vida.

Flusser (1992), ao final de *Bodenlos*, tece considerações sobre a pátria e a habitação, afirmando sua maneira de pensar-se como intelectual e pensar o intelectual como apátrida, para tentar traduzir finalmente o motivo de seu desengajamento da realidade brasileira. De seu ponto de vista, o golpe de 64 não representava a inviabilização, ou o comprometimento do projeto de pátria que se buscava produzir. Antes, ele era o passo necessário para concretizá-lo. Assim, se a habitação é o fundamento de uma consciência, é o que possibilita a percepção do mundo, ela funciona também produzindo uma anestesia, pois nos encerra em uma rede de hábitos, informações redundantes que não percebemos mais como informações já que se tornaram habituais. Qualquer engajamento em uma pátria seria sacralização desse plano banal. Os que estão enredados em uma pátria se fecham para o feio que se aproxima, se fecham, portanto, para a possibilidade de produção de beleza. Em termos linguísticos, temos que o processo de sacralização do banal inviabiliza o diálogo e tem como meta a imersão dos intelectos em constante conversa fiada.

⁶ Reproduziremos apenas o texto do poema, mas considera-se que os poemas do livro incluem seus aspectos gráficos, uma vez que a composição sempre apresenta o par uma ilustração numa página e um poema na subsequente, sendo que, independentemente da quantidade de palavras, os textos apresentam sempre o mesmo tamanho devido à manipulação de recursos gráficos como tipos, tamanho de letra, etc.

Repete-se, em termos geográficos, o desenho do poema de Arnaldo: ao que inicialmente é ruído, esteticamente percebido pelo intelecto como feio porque diferente daquilo com que ele está habituado, é necessário hospedar para que se possa afirmar o belo. Qualquer fenômeno que se pode chamar de encontro, ou troca que se possa chamar de diálogo, é inicialmente vivido pelo intelecto como um desenraizamento, como algo que abala as estruturas de sua realidade. Por isso que aos olhos do filósofo resta algo de misterioso na deferência religiosa pelo outro mantida por seu amigo Romy Flink. Ao começar a tratar do diálogo com ele, o autor nos diz: “Na realidade, o outro se abre para mim na medida na qual eu me abra para ele. O mistério abismal do outro é revelado pela sucção mútua (‘atração’), que é a essência do diálogo entre amigos” (Flusser, 1992:169). Tal imagem está de certo modo próxima ao pensamento antropofágico de Oswald de Andrade. O diálogo seria o rito através do qual os amigos se entredevoram mutuamente. O canal que possibilita a sucção entre os intelectos, todavia, não é dado: precisa ser aberto. Por isso, para que se dê um encontro, é necessário que ocorra uma violação do hábito, algo que será percebido, em princípio, como uma violentação. Um encontro acontece sobre um fundo caótico e para que se articule enquanto encontro, enquanto diálogo, é necessário que ele se destaque desse fundo caótico projetando uma transformação nos intelectos engajados em interação e na realidade vivida por eles. Todavia, só se pode chegar a tal articulação se não nos desviarmos de seu potencial caótico, que precisa ser assumido para que se possa então organizá-lo. Fundamentalmente, Flusser (1992) faz uma autobiografia para nos oferecer uma imagem concreta desses diálogos: a vida do judeu praguense, paulista, migrante, etc. é oferecida como metáfora para falar dos diálogos que viveu e do processo que os tornou possíveis.

A imagem pode ser assim descrita: a de alguém que, imerso na conversação ocidental, julgando habitá-la, é violentamente expulso por ela mesma para fora da conversação, e, portanto, do ponto de vista do intelecto, para fora de si. Se no poema de Arnaldo acompanhávamos o diálogo como a chegada de ladrões invadindo o cérebro, aqui, o próprio cérebro se lança de si contra a própria vontade. Ao cérebro, expurgado de si, duas opções se ofertam: ou a morte, pelo suicídio, ou a descida aos infernos de uma nova história, de novos diálogos.

O problema fundamental talvez resida na ilusão de se habitar uma conversação, o que, em termos flusserianos, quer dizer cremos habitar a realidade. Se observarmos sob outra perspectiva, todavia, podemos perceber que os diálogos não são modalidades habitáveis, já

que neles os intelectos estão engajados em movimento que só poderia ser descrito como um desequilíbrio constante. O que se habita é o que o filósofo chamaria de silêncio inautêntico, vagamente interrompido pelo zumbido silencioso da conversa fiada. Nossas casas se encontram, efetivamente, recheadas de silêncio ou da música de fundo das trocas verbais que parecem imiscuir-se por completo na paisagem nadificante do silêncio. De fato, erguemos paredes não só para não sermos vistos, criando a distinção entre público e privado, mas para não sermos ouvidos, e para que os barulhos, a interminável sinfonia da cidade, fiquem de fora.

Creemos que habitamos a realidade, quando habitamos sobre o vazio. À revelação de que as nossas casas foram projetadas sobre espuma, reagimos com nojo e horror, nos defrontando existencialmente com a experiência do absurdo. Projetamo-nos adiante, podendo sucumbir ao absurdo ou encontrar nova experiência realizante. O intelecto que se recusa a silenciar autenticamente tem de tomar o rumo descendente de engajar-se novamente na conversação, de acreditar-se capaz de aportar em uma nova realidade cujas raízes pareçam firmadas sobre solo mais firme. Consegue alcançar a zona do diálogo e aí se mover, mas as informações que traz não são as mesmas que julgava possuir e trocar anteriormente, assim como o que recebe não pode mais ser assimilado nem traduzido da mesma forma.

Na verdade, a questão que inevitavelmente se coloca é: que língua pode ser a língua com que se dialoga, se um diálogo se dá sempre entre estrangeiros? De fato, a violência percebida, ao início de um diálogo, é a violência de uma ruptura da estrutura linguística: o que acreditávamos fechado e em repouso sobre uma mesma forma, aparece na fala do outro como transmutado, revelando-se aberto à transformação.

Por isso, todo início de diálogo prevê marcas através das quais os interlocutores se mostram dispostos a se engajar na conversação. Trata-se de movimento em que a língua é posta em articulação, isto é, desenrola-se em função de outra língua que também se desenrola para que o movimento entre elas comece, como uma oscilação contínua em que as duas buscam se afirmar como a mesma. Se a disputa finda, chega-se a novo estágio de realidade, ancorado igualmente sobre o vazio.

Nesse momento, Flusser repetiu o movimento inicial, mas agora de maneira voluntária. Lançou-se conscientemente para fora da realidade brasileira como havia sido lançado inconscientemente para fora da realidade praguense. Revela-se que o diálogo é

inabitável porque é movimento; nele, o intelecto está se esticando, se distendendo, e sua realidade plástica é a da incompletude, a da indefinição. Flusser (1992) percebeu que a única forma de habitar o que desejava (o diálogo, o livro, o movimento) era não se fixar, fazendo de si e de seu intelecto um migrante.

Arnaldo incide sobre a questão não através do espaço geográfico mas da tensão do tempo, entre distintas gerações e distintas etapas de crescimento. Quando ainda estava nos Titãs, ele compôs a canção *Não vou me adaptar*, lançada no álbum *Televisão* (1985), em que se podia ouvir os jovens roqueiros cantando:

Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia,
Eu não encho mais a casa de alegria.
Os anos se passaram enquanto eu dormia,
E quem eu queria bem me esquecia.
Será que eu falei o que ninguém ouvia?
Será que eu escutei o que ninguém dizia?
Eu não vou me adaptar.
Eu não tenho mais a cara que eu tinha,
No espelho essa cara não é minha.
Mas é que quando eu me toquei, achei tão estranho,
A minha barba estava desse tamanho.
Será que eu falei o que ninguém dizia?
Será que eu escutei o que ninguém ouvia?
Eu não vou me adaptar
(Antunes, in Titãs, 1985).

A canção fala de um despertar de um estado de inconsciência ou de alienação, ao qual se segue o refrão como um grito de recusa do sucessivo enquadramento e enrijecimento do pensamento que nos aparece como forma de amadurecer. De fato, a questão que nos aparece é: se o diálogo é o que se quer e diálogo é movimento, como se tornar um migrante do tempo? Em canção mais recente, intitulada *Envelhecer* (2009), a ideia de permanecer eternamente adolescente se revela como o esforço mais datado, e, portanto, mais cheio de ferrugem, mais *demodé*. Inverte-se o que seria a moda anunciada nos diversos meios de mídia: o esforço por se fazer mais jovem e parecer ainda jovem só prova o quanto se está sendo passado para trás pelo próprio tempo. A solução seria “estar no meio do ciclone” para poder aproveitar – só assim se poderia aprender a corrida do tempo.

Aqui, o movimento não parte (voluntaria ou involuntariamente) de dentro como em Flusser (1992), mas reconhece-se o desejo de seguir um movimento que se percebe fora de si.

Aqui se encara o desejo, se move por desejo. O filósofo, situando-se no plano da vontade, não podia percebê-lo, senão tardiamente. Buscam-se os filhos porque, neles, projetou-se o desejo, para eles se dirigiu aquilo que quer continuar em movimento. Desse ponto de vista é que se dá o diálogo entre o poeta e seus filhos, como aprendizado da vertigem resultante do movimento do tempo: somente pela convivência entre tempos distintos num mesmo espaço podemos amadurecer sem perder o frescor. Se o filósofo pensa o diálogo como um se colocar em movimento por parte do intelecto, o poeta nos fala de um diálogo que é aderir ao movimento do ciclone do tempo. A abertura ao diálogo, de qualquer modo, é destruição: o adulto destrói sua língua de adulto para falar com o filho, para ouvir o filho, o estrangeiro destrói sua língua para falar com o habitante de onde aportou. As engrenagens do diálogo podem se pôr em movimento, agora que um se revelou aberto ao outro; a nova língua pode se alçar a um desenvolvimento.

4.2. Desenvolvimento

As coisas apresentam-nos sempre pares de textos, pares de objetos: o primeiro que se oferece ao nosso olhar carrega dentro de si uma instabilidade terrível – são as ilustrações de Rosa Moreau Antunes, filha do poeta. Seu traço grosso e grosseiro por vezes se aproxima de algo que tem forma, que se aproxima de um bicho, bípedes todavia irreconhecíveis, imaginários, por vezes é oscilação de rabiscos sobre o papel. Desenhos de quem ainda pensa a organização do código visual de maneira informe. O texto aparece como uma agressão às formas convencionadas de se representar o mundo. Retira-se da exploração infantil da materialidade do desenho algo que ainda não é desenho, e que pode despertar o interesse do observador justamente por seu aspecto bruto. Nos rabiscos de Rosa sequer se estabeleceu claramente uma diferenciação entre o uso de um código alfanumérico de representação de sons e o uso de um código visual de representação de coisas através de suas imagens. O que eles oferecem ao leitor é um sopro, ou rumor perturbador: desviam-se os olhos para a página seguinte à espera de vislumbre menos caótico.

Ali se encontra o texto que faz par com a ilustração: trata-se de um poema, claramente legível, escrito no código alfabético por nós reconhecido, mas que, ao mesmo tempo, quer se alçar para além de sua realidade verbal inicial. Percebemos pelo fato de os poemas,

independente do número de linhas e palavras contidas nele, serem todos do mesmo tamanho. Fica evidente que os poemas também foram pensados do ponto de vista de sua visualidade, de sua imagem. São matéria verbal e ilustração das ilustrações. Assim como as ilustrações assimilavam algo do código escrito, a escrita assimila algo do código das ilustrações.

Do ponto de vista visual, os poemas em prosa que compõem *As coisas* serão razoavelmente monótonos: linhas de caracteres negros que se esticam horizontalmente sobre um fundo quase branco. A espessura aumenta ou diminui de maneira inversamente proporcional à quantidade de linhas. A forma de ocupação da página em branco difere radicalmente das ilustrações de Rosa, pois segue-se a ordem convencionada aos textos escritos: os caracteres se enfileiram da esquerda para a direita e de cima para baixo. Se, de fato, esses textos assimilam algo em seu componente visual das ilustrações, inscreve-se nas frases tanto a diferença entre um texto e outro quanto o impacto causado pela algaravia visual de Rosa. Vejamos o primeiro desses poemas que segue a abertura já comentada:

As pedras são muito mais lentas que os animais. As plantas exalam mais cheiro quando a chuva cai. As andorinhas quando chega o inverno voam até o verão. Os pombos gostam de milho e de migalhas de pão. As chuvas vêm da água que o sol evapora. Os homens quando vêm de longe trazem malas. Os peixes quando nadam juntos formam um cardume. As larvas viram borboletas dentro dos casulos. Os dedos dos pés evitam que se caia. Os sábios ficam em silêncio quando os outros falam. As máquinas de fazer nada não estão quebradas. Os rabos dos macacos servem como braços. Os rabos dos cachorros servem como risos. As vacas comem duas vezes a mesma comida. As páginas foram escritas para serem lidas. As árvores podem viver mais tempo do que as pessoas. Os elefantes e os golfinhos têm boa memória. Palavras podem ser usadas de muitas maneiras. Os fósforos só podem ser usados uma vez. Os vidros quando estão bem limpos quase não se vê. Chicletes são para mastigar mas não para engolir. Os dromedários têm uma corcova e os camelos duas. As meia-noites duram menos que os meio-dias. As tartarugas nascem em ovos mas não são aves. As baleias vivem na água mas não são peixes. Os dentes quando a gente escova ficam brancos. Cabelos quando ficam velhos ficam brancos. As músicas dos índios fazem cair a chuva. Os corpos dos mortos enterrados adubam a terra. Os carros fazem muitas curvas para subir a serra. Crianças gostam de fazer perguntas sobre tudo. Nem todas as respostas cabem num adulto. (Antunes, 1992: 13).

A sucessão de frases desconexas quanto ao sentido, mas semelhantes em sua estrutura e funcionalidade encontra sua costura nas afirmativas que arrematam o texto. O deslizamento

sucessivo de informações sobre os mais diversos assuntos, associados seja através de um deslocamento metonímico (passando da funcionalidade dos rabos dos macacos para a dos rabos dos cachorros, e então para o processo digestivo de outro animal), seja através de salto inexplicável entre um tema e outro, se ancora sobre a uniformidade das frases. Elas são sempre de um tamanho relativamente reduzido, muitas vezes temos orações absolutas, e quando temos alguns períodos compostos emprega-se a estratégia de organização do período menos complexa. Igualmente todas parecem ter uma função informativa, didática, cumprindo-lhes o papel de explicar de algum modo o mundo que cerca aquele que fala. Ao final, sobre esse monólogo, revela-se a estrutura do diálogo: quem fala é um adulto que busca impossivelmente responder às perguntas lançadas pela criança. A aleatoriedade dos assuntos se relaciona à curiosidade sempre andante da mente infantil, assim como a extensão atende à sua insaciedade.

Devemos notar, contudo, outro aspecto relevante nesse diálogo pela metade: se a estrutura das frases se aproxima das assertivas encontradas em textos didáticos que buscam organizar os fenômenos através da ciência ou de outra formação discursiva que lhe informe, elas se distanciam de tais textos uma vez que seu conteúdo não é adequado a nenhum discurso específico. Toma-se emprestada o modo de enunciação dos textos didáticos para incutir neles informações anti-didáticas, contradidáticas mais propriamente dito. Vejamos que entre afirmativas que temos como expressão de verdades universais (sempre as mais mecânicas, do tipo: “Os dedos dos pés evitam que se caia”), infiltram-se frases absurdas por seu rigor lógico ou de lógica claramente poética, como em “As máquinas de fazer nada não estão quebradas” e “As andorinhas quando chega o inverno voam até o verão”. O gesto poético se encontra justamente nesse movimento incessante entre um esforço de formalização, de organização do mundo, e a inclusão de frases rebeldes, que deixam essa organização em desequilíbrio, ou em aberto.

Tal cena se assemelha com a que Flusser (1992) descreve antes de ir, par a par, travando seus diálogos com os intelectuais que lhe atravessaram a convivência no Brasil. O autor estabelece uma diferença entre discurso e diálogo. Atribui ao primeiro o esforço de emissores na tentativa de informar seus receptores: o discurso seria, conseqüentemente, tradicional e conservador, mas também dinâmico e progressivo. Os primeiros adjetivos são utilizados devido ao fato de o discurso se inscrever, necessariamente, numa cena em que o receptor se liga, através das informações obtidas, às fontes da cultura, que precisam portanto

ser preservadas e reconhecidas. Os outros adjetivos são empregados pela tendência do discurso de (se) projetar no tempo (rumo a) um futuro, assim como pretender se expandir para uma plateia sempre maior de interlocutores. A cena do que o filósofo denomina discurso pode ser descrita da seguinte maneira: um determinado emissor busca passar, transmitir os “valores” que possui a outros. Somos, todavia, brevemente informados do destino trágico do discurso: “O problema que tal clima encerra é o engajamento no discurso por aqueles que passam a duvidar da ‘validez’ das informações a serem transmitidas” (Flusser, 1992: 90).

O herói do discurso sobe ao palco, fala movido pelos deuses, mas sem acreditar em deuses – fala movido pelo quê? A dúvida se incrustou sobre sua pele, dando-lhe novo contorno espiritual. O professor, diante da classe, explica todos os conceitos que constam no programa, sem acreditar na necessidade ou mesmo na pertinência de se estudarem tais conceitos, ou ainda sem acreditar na própria pertinência da atividade de ensino em que se engaja. Fala movido pelo quê? Não se trata de uma condenação da cena do discurso a reflexão que o filósofo promove, mas de pensar em suas condições ou possibilidades na situação por ele vivida: como o intelecto que se viu expulso de si, expulso de sua própria realidade, pode se engajar em tal cena?

No livro *A dúvida*, a questão é analisada de um ponto de vista mais amplo: a experiência do absurdo não se trata somente de uma realidade psicológica daquele que foi projetado para fora da própria terra. Sem fundamento estamos todos os que vimos a dúvida sobre a qual se ancorava a realidade do mundo moderno voltar sobre si mesma. Se Descartes ainda resguardava a razão como terreno indubitável do ser e prova da existência, a falência do projeto de uma sociedade fundada em tal crença assolará a conversação com o clima existencial da dúvida da dúvida, levando ao esvaziamento do conceito de realidade. Ou seja, se sabíamos existir porque duvidávamos, agora duvidamos da capacidade dessa dúvida de provar algo, duvidamos, portanto, da nossa própria existência.

Em *Bodenlos*, os motivos de prosseguir se engajando em discursos são assim analisados:

Embora me embriague com as palavras, não articulo para ‘me comunicar’, mas ‘para informar outros’. (...) creio estar sempre consciente do fato de que minha ânsia de publicar é efetivamente tara. Depois de toda conferência, depois de toda leitura de artigo

meu, sinto nitidamente aquele gosto amargo na boca que é sintoma de embriaguez ‘superada’. Não apenas porque sinto ter falhado sempre no esforço, mas principalmente porque sinto ter falhado sempre no esforço, mas principalmente porque sinto a dubiedade do próprio esforço. Não sou propriamente alcoólatra. Não falo a despeito do gosto amargo, mas a fim de intensificar o gosto a tal ponto que me permita jamais pronunciar outra palavra. Viso esgotar a praga do dever-escrever até a última gota, a fim de me ver livre dela. (Flusser, 1992: 202).

Duas conclusões podemos tirar daí: (a) o engajamento na produção do que o filósofo denomina discurso se dá como movimento inevitável em busca da transformação do mundo e de si, isto é, em uma atividade que busque a superação do absurdo vivido; (b) o engajamento no discurso tem como meta o silêncio – esgotada a atividade de informar os receptores, o emissor pode se recolher ao mutismo sagrado. O passo é suficiente para concluirmos que, de algum modo, o movimento que guia *As coisas* é o de um discurso que, de algum modo, foi vazado. Os rabiscos de Rosa atravessam e dilaceram, informando o emissor, e não o contrário, de modo que suas informações caduquem em dúvida, revelando-se incompletas, dando a ver que a cena que se mostra é a de um diálogo.

Efetivamente, Flusser (1992) descreverá o diálogo como cena em que detentores de informações duvidosas, ou de qualquer modo duvidadas, trocam informações na busca de produzir informação nova. A caracterização será a de uma situação tanto revolucionária quanto circularmente não-progressista. O primeiro adjetivo é utilizado para dar conta da mudança de estado alcançada através da síntese que se busca promover com o diálogo: parte-se de um nível contraditório para um nível em que novas informações são aceitas pelos participantes do diálogo. A segunda parte da caracterização se deve ao fato de um diálogo é um sistema circular, e que a inclusão de novos interlocutores só se daria através do processo aqui já descrito; além disso, as conclusões obtidas são vistas como parciais, ou seja não se crê que elas devam ser necessariamente aceitas por aqueles que não estão participando do diálogo.

“Nem todas as respostas cabem num adulto” será o lema que perpassará o livro de Arnaldo, mostrando que as frases que ele leva não são informações ao mundo infantil, mas informações parciais, duvidosas e duvidadas. Elas ganharão valor quando, através do vazio aberto pelo outro previsto, revelarem-se sob outra luz como poesia. Então, verificamos que o livro busca um contra-ensinamento que não explica as coisas, informando a verdade que elas

possuem. A poesia não desestrutura ou ataca as coisas; antes, deforma os discursos que visavam fixá-las, informá-las.

Nesse sentido, cria outras perspectivas, outros horizontes a partir dos quais se pode olhá-las, como nos exemplos: “A ponte é aonde chove o rio embaixo dela” (Antunes, 1992: 37); “O tempo todo o tempo passa” (Antunes, 1992: 55). A chuva vertical pode então ser vista no rio que corre horizontalmente, enquanto que o tempo é tanto o referencial a partir do qual se pode observá-lo, quanto o próprio objeto observado. Tais frases-poemas não buscam acalmar o leitor quanto à organização da realidade, mas deixá-lo em uma situação de espanto, de suspensão daquilo que estava solidificado. O diálogo com a poesia de Arnaldo também se revela como um perder fundamentos.

É dessa maneira que, além dos poemas que buscam uma nova perspectiva sobre as coisas, como o que dá título ao livro, brotarão poemas que se compõem como comentários metalinguísticos, e alguns como comentários filosóficos. Vejamos alguns deles:

Neto e neta são netos, no masculino. Filho e filha são filhos, no masculino. Pai e mãe são pais, no masculino. Avô e avó são avós. (Antunes, 1992: 29)

Há muitas e muito poucas palavras. Por exemplo: pegamos um corpo. Se continuarmos a linha que sai do lado de fora de um dos pés (isto é, do ponto de vista do próprio corpo: o lado direito do pé direito ou o lado esquerdo do pé esquerdo) e vai pelo chão até o outro pé, teremos a palavra planeta, que inclui o corpo. Incluídos nesse corpo temos membros. Entre os membros pernas. Dentro das pernas pés. Nos pés dedos e nos dedos unhas. Mas se dissermos unhas podem ser a das mãos. Se estiverem riscando um muro diremos atrito. Então, podemos estar falando de fósforos, ou de pneus. De sexo, discussões ou condutores elétricos. Assim: Mesa e cadeira são duas palavras. Móveis é uma palavra só – Coisas que se movem. Mas não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas; ou a palavra planta para expressar a soma da parte dessa parte do jardim que fica acima e da parte que fica abaixo da terra. Com raiz bulbo folha talo ramo galho tronco fruto flor pistilo pólen dentro. Mas se não quisermos dizer planta podemos dizer pé. E a sola do pé chamaremos de planta. Sobre o solo. Assim como dizemos planta para o pé diremos palma. Para a mão. Folha da palmeira. E se não quisermos dizer planeta podemos dizer terra. Ou isso. Mas se ele não estiver por perto, não podemos chamá-lo de isso. (Antunes, 1992: 57).

O primeiro deles tem uma estrutura dupla que perpassa sua sequência: a verificação de uma constante da língua, e diferentes etapas da vida organizadas linearmente. A observação da formação do plural em sua relação com a categoria dos gêneros dos nomes acompanha desde os netos até seus parentes mais antigos. Não só se explicita, a partir do primeiro verso, a inaplicabilidade do pensamento que iguala diferença sexual e diferença entre gêneros de palavras, como se nota uma inconstância no comportamento da língua quanto ao gênero das palavras. Duas questões entram em pauta: a relação entre linguagem e dados brutos, e a forma de se pensar a língua. No caso, não se afirma nem a correspondência entre a língua e os dados nem a uniformidade do sistema linguístico. Se a primeira é descartada logo de saída, de modo que o poema parece, em princípio, querer se consolar com a constância da língua apesar da dissonância existente entre ela e o material capturado pelos sentidos, a segunda também se revela falha com a frase que nem precisa se explicar no final e que fica soando, dissonante. O foco do poema é a perplexidade diante do inexplicável da língua – o flagra em seu caráter convencional e arbitrário – de modo que desde a primeira frase ‘neto e neta’ não eram personagens de um poema familiar, mas palavras. As palavras de gênero diferente juntas formam plural no masculino, diz a primeira sequência do poema. A frase final rompe a sequência e nos deixa a questão implícita: se a língua é inconstante, se suas regras são ocasionais, por que afirmamos constantemente a constância e as regras da língua? Ou ainda: que língua uniforme é essa língua informe? Ou, para chegarmos ao questionamento que mais angustiaria Flusser: como a língua pode transformar caos em cosmos se ela mesma está prenhe de um tanto de caos, se ela mesma traz em si caos?

O segundo poema em prosa aqui destacado parece de início propor algo como um paradoxo: existem muitas e ao mesmo tempo muito poucas palavras. Existem muitas palavras que decompõem um corpo em partes, e cada parte de cada uma das partes em outras partes, e assim sucessivamente. As palavras seriam os resultados históricos herdados a partir do esforço humano que se traduz em observação, classificação e organização dos corpos. São, portanto, muitas, as provas de que o intelecto humano se tem dobrado e desdobrado algo obsessivamente por sobre os corpos buscando nomear e determinar cada minúcia, cada mínimo átomo e cada mínimo menor que o átomo possível. Provas ainda de que esse intelecto ao se colocar em ação e nomear o que está ao seu redor parte de metonímias e raciocínios aproximativos. Unhas dos pés diferem claramente de unhas das mãos, mas

chama-se aos dois tipos da mesma maneira. Poderíamos acrescentar: as unhas (das mãos e dos pés) diferem entre si, dependendo do dedo, e chamamos a todas ‘unhas’ indefinidamente.

Notar a pluralidade de diferentes coisas agrupadas sob um mesmo nome se revela como uma primeira consciência da falta que constitui a linguagem. O segundo momento de tal percepção é a observação de que há experiências que jamais foram traduzidas em nome. Curiosamente, o que Arnaldo chamará para falar do que não foi codificado em língua não são corpos alienígenas ao terreno da língua, ou partes de corpos estranhas, que não foram devidamente identificadas. O que não tem nome é o contato entre distintos corpos. E se antes o poema mencionara a palavra ‘atrito’, era evidente o esvaziamento semântico da palavra, o quanto a palavra não consegue dizer. Para corpos e partes de corpos, nomes demais; para o contato entre os corpos, não há palavras, e quando as há, são palavras vazias.

O texto do poema volta a deslizar entre as palavras que sobram, notando como elas costumam os diferentes corpos vegetais e animais, operando sempre com analogias entre suas partes. Até, depois de nos deixar de cara com o espaço entre a planta e o planeta (uma letra), encerrar com um terceiro passo na consciência da falta que constitui a linguagem: a descoberta das palavras que significam ainda mais prenhes de vazio que as do tipo de ‘atrito’ e ‘planta’ que poderiam significar experiências e coisas diversas. Agora nos vemos diante de uma palavra que tanto pode significar qualquer experiência e qualquer coisa, mas que só se pode usá-la quando nos encontramos perto daquilo de que falamos. Mais precisamente: trata-se de palavras que se referem ao próprio momento em que o discurso se produz. Palavras que sequer são nomes, que parece linguagem dobrada sobre si, permitindo o único comentário metalinguístico do poema. Comentário com algum *non sense*, pois quando estaríamos longe do planeta a ponto de não podermos chamá-lo de isso?

De um modo geral, o poema parece propor que, em parte, a língua surge a partir de uma relação do intelecto com os corpos e com o mundo que se dá nos termos de um sujeito e de um objeto a ser conhecido e codificado. A estrutura frasal das línguas flexionais se torna evidente: Flusser (1999), ao examinar tal estrutura, afirma que se trata de informação dada pela língua através da qual pensamos. A estrutura da língua seria a estrutura da realidade – o pensamento que buscar escapar dela, escapar da teia em que pensa, será como uma aranha se lançando em um suicídio metafísico. O autor nos diz:

Uma realidade consistente somente de sujeitos (loucura parmediniana) ou somente de objetos (loucura platônica) ou somente de predicados (loucura heraclitiana) são exemplos dessa fuga suicida. Por incômodo que deva ser, devemos aceitar a tríplice ontologia como um dado imposto pela língua. O resto é metafísica, portanto silêncio. (Flusser, 1999: 51).

Deve-se lembrar, todavia, que a conversação ocidental, ancorada que está em tais línguas, se propôs a articulação do inarticulável, projetando a ideia de uma língua que se assemelhasse completamente ao que não se pode de todo articular. A língua que coincidissem com a realidade. Tornamos ao primeiro capítulo, em que tais empreendimentos e suas consequências foram detidamente descritas. As muitas palavras que o poema de Arnaldo nota são a herança histórica de tal conversação. A consciência de que há uma lacuna, uma ausência que constitui a linguagem, e assim o pensamento, é a descoberta histórica de tal conversação. Como nota o poema de Arnaldo, há algo que não chegou a ser traduzido, que não é codificado em língua. São muito poucas as palavras. Chega-se à conclusão de que, para o poeta, é justamente do encontro dos corpos que brotam palavras, das experiências entre humanos ou entre o humano e a terra. Tais experiências inominadas e inomináveis podem fazer com que o intelecto articule algo, se articule em linguagem, em uma linguagem que será sempre muita e muito pouca, uma vez que esse contato entre os corpos é uma fonte inesgotável.

4.3. Espaço

Um diálogo sempre se dá em algum local. Constitui, portanto, uma determinada cena. A opção de Arnaldo, ao fazer *As coisas* e *Frases de Tomé*, foi subsumir o lugar – o cenário dos diálogos ficou sendo os livros em que eles foram publicados. Flusser (1992), diferentemente, escolheu ao final da evocação de cada um de seus interlocutores tratar do espaço em que o diálogo entre eles se tornou possível: o terraço. Ao falar de tal local, como acontece de maneira semelhante quando depois ao final de seu *Bodenlos* o filósofo se revê

em Praga, sua cidade natal, ele fala de um momento histórico. O terraço se divide entre antes de 64 e depois de 64.

Retomando: o diálogo sempre se dá em algum local, que é um palco atravessado por um momento histórico. Constitui, portanto, uma determinada cena de um determinado ato. Quando Arnaldo opta por fazer de cenário de seus diálogos os livros em que eles se encontram inseridos, ele está suprimindo o momento histórico que os atravessa. Igualmente, quando o diálogo que nos oferta é com interlocutores que parecem promover um movimento de vazar a linguagem para dentro do caos, ou talvez o oposto possa parecer mais preciso, de algum modo a interlocução parece se dar para além das fronteiras da história. O palco de Arnaldo é antidramático. Já o de Flusser (1992) é atravessado não só pelo momento brasileiro – em que, após um fervilhar de um caldeirão cultural que tomou conta de toda primeira metade do século XX e parece finalmente pronto a nos dar a sua sopa cósmica, produz-se o festim do golpe – como também pelas experiências que marcaram o século passado de maneira incontornável.

Retomando uma vez mais: o diálogo sempre se dá em algum local, que é um palco atravessado por um momento histórico, desenvolvendo-se com um tema por base. Constitui, portanto, uma determinada cena de um determinado ato em um determinado drama. A implicação das negativas de Arnaldo trarão como consequência evidente o fato de que o tema de seus diálogos não pode ser outro senão a própria linguagem. Ela e seu surgimento, ela e seus limites, da forma como se pode ver através de um diálogo com seus filhos. Os diálogos de Flusser (1992) terão como tema os rumos da conversação ocidental, e a forma como ela pode se dar dentro da realidade brasileira.

Pode-se dizer ainda que os diálogos, de um modo ou de outro, de forma explícita ou pela tangente, sempre versam sobre a língua: os intelectos ou se questionam acerca de sua natureza (origem), ou se questionam quanto aos seus rumos (destino). Os diálogos são, portanto, estruturas históricas, porém (ou talvez por isso mesmo) abertas. Arrisca-se dizer que a pré-história seria um momento em que os diálogos sucumbiam ao predomínio do discurso mítico, enquanto que a pós-história seria um momento que os diálogos parecem sucumbir a outros discursos e a discursos míticos de uma segunda ordem. De fato, o drama surge para criticar, ou vazar o discurso mítico. Assim como o diálogo platônico surge para enrijecer em discurso filosófico a forma da tragédia.

De fato, cabe perguntar: uma vez que um diálogo produz informação nova deve necessariamente vir a se tornar discurso? Esse é efetivamente o desenho estrutural do *Bodenlos*, todavia, o texto flusseriano nos leva por um caminho necessariamente oposto: o da inesgotabilidade do diálogo. Se a partir das informações produzidas pelos intelectos em diálogo se pode produzir discurso, isto é, atividade que visa a informar os interlocutores, ancorada, portanto, em alguma espécie de fé ainda que instável e momentânea – como a obtida através de algo semelhante a uma embriaguez – isso não significa que seja o diálogo que se enrijeceu.

Retomando uma última vez: o diálogo sempre se dá em algum local, que é um palco atravessado por um momento histórico, desenvolvendo-se com um tema por base na direção do infinito. Constitui, portanto, uma determinada cena de um determinado ato em um determinado drama que, logo antes do fim, recomeça de maneira diferente, e tende a recomeçar até que a morte dos intelectos que estavam em diálogo faça cessar a conversação. De certo modo, o horror de Flusser diante do silêncio, mesmo o silêncio religioso, o silêncio salvífico, é o horror diante da morte, de sua inescapável palavra final. É como se no imperativo de Flusser – não é possível calar-se – em sua necessidade de retomar a tarefa inenarrável da língua estivesse de maneira curiosa a tarefa inarticulável da vida. O adjetivo fica por conta do fato de que, para o filósofo, a língua nega a vida – no entanto, aparentemente, a única maneira que ele encontra de afirmá-la é através desse outro que a nega, uma vez, e de novo.

Tal dinâmica fica explícita no, talvez, mais belo diálogo narrado em *Bodenlos*: é o travado por Flusser e por aquele que ele denomina (possivelmente) o único filósofo brasileiro, Vicente Ferreira da Silva. O início do passo tem tom elegíaco, em que o autor lamenta o pendor da morte, que deixa capenga o diálogo, e tece considerações fundamentais sobre o luto e a amizade. Existe algo, tanto na experiência da morte quanto na experiência da amizade, que não é possível de ser generalizado, logo, não é possível de ser teorizado. A morte do amigo só pode ser percebida como uma alteração profunda e radical no curso da vida. Trata-se de terreno em que nenhuma teoria é possível, pois toda teoria busca uma aproximação entre distintos momentos na busca de estabelecer uma constância de fenômenos – e esse momento é único, irrepetível, e inalcançável no sentido de que jamais será possível resolvê-lo, ou compreendê-lo, uma vez que o mundo foi profundamente alterado. Toda teoria pretensamente objetiva, como toda conversa fiada que diante da morte do amigo afirma que o

mundo ou a vida continuam os mesmos da mesma forma, como se essa morte pudesse passar sem ser percebida, é falsificação da experiência, é revoltante, pois trata-se de defesa da morte contra a vida.

A experiência da morte do amigo é percebida dessa forma, pois a amizade só se torna possível após a perda de rótulos – e aqui a conclusão se faz obrigatória: um verdadeiro diálogo se dá entre amigos, mesmo que amigos-inimigos como Flusser e Vicente. Só nos tornamos amigos de alguém quando tudo aquilo que é contingente, que é circunstancial nessa pessoa deixou de ser o principal, deixou de ser o que organiza a cena do nosso diálogo. Para Flusser (1992), a interação entre amigos e o melhor diálogo é tarefa angelical, ou ainda, é tarefa na qual os intelectos buscam superar-se, alçar-se para além de sua existência infernal, para além do lodo do rio do sangue e de seus deuses de tridentes terríveis. Esse encontro irreduzível entre duas almas – devemos utilizar a perigosa palavra – seria amizade, a amizade seria o diálogo mais autêntico possível.

Após tais considerações da mais absoluta dor, da mais absoluta beleza, e justamente por causa delas, o texto se rasga em seu julgamento irreduzível, radical e fundamental: “... a base do pensamento de Vicente é falsa, pecaminosa e radicalmente recusável” (Flusser, 1992: 107). O desnível, não suavizado entre os dois momentos – o da elegia dedicada a Vicente e o da crítica filosófica a seu pensamento – provocam humorismo inevitável e talvez indesejado. A amizade e o diálogo autêntico não implicam que se tenha alcançado o dia em que os homens concordem – embora Flusser não se furte de prever, ainda que duvidosamente, que tal momento estava no horizonte e que, se não fosse a morte, ele chegaria.

Pode-se dizer, de maneira geral, que as tensões entre Flusser e seus interlocutores no Brasil se encontram resumidas e potencializadas em seu diálogo com Vicente. De fato, no texto de *Bodenlos*, o filósofo o compara tanto com Alex Bloch quanto com Milton Vargas. Trata-se de uma interação que se revela como transformadora para o pensamento de ambos os intelectos que se desafiavam em diálogo. De um lado, o pensamento de Vicente afirmava, a partir de síntese inusitada e impressionante, a necessidade do reconhecimento de padrões pré-existentes ao homem que guiariam as suas ações. Tais padrões, se seriam necessariamente transhumanos, na leitura de Vicente, não seriam manifestações de uma realidade transcendente. Por isso, Flusser (1992) caracteriza tal filosofia como uma espécie de fatalismo imanentista e pragmático, além de denominá-la paganismo pseudo-grego.

Tais padrões não seriam resultante da ação de deuses, ou de qualquer força que se situaria num plano para além do terreno. Antes, não passariam de forças resultantes das estruturas biológicas, psicológicas e culturais que nos constituem. Segundo o filósofo tcheco-brasileiro, o pensamento de Vicente se desdobrava da seguinte maneira no caminho do mal:

Se as forças trans-humanas que me determinam estão dentro de mim, posso por introspecção descobri-las dentro de mim, e embora não possa escapar-lhes, posso identificar-me com elas. Por tal método não me liberto, mas encontro a liberdade ao descobrir que sou epifenômeno de tais forças. Não fico livre, mas estou na liberdade. Pois uma tal visão coincide em muitos pontos com a ‘descoberta da vocação, da autenticidade, da própria verdade’ que tanto tinha preocupado a gente nas análises existenciais, embora o faça do lado avesso. Do lado avesso, porque a vocação assim encontrada não é chamamento de fora e para superar-se, mas chamamento de dentro e para deixar de querer superar-se. É vocação para que eu seja o que eu sou no fundo, não para que eu seja o que eu devo ser como meta. (Flusser, 1992: 115).

Desse modo, o pensamento de Vicente se caracterizava por uma procedência romântica, que refugava diante da constituição de uma ética e da colocação do problema – fundamental para Flusser – da liberdade humana. A única meta que um homem poderia ter seria uma maior consciência diante das forças que o regem. Desnecessário dizer que, para o filósofo tcheco-brasileiro, tal perspectiva pensa que a descoberta da verdade é a descoberta do plano da conversa fiada e das relações obrigatórias, das relações de sangue, de classe, das relações que encerram o intelecto deixando-o irrealizado. Aí, ele é incapaz de dizer uma palavra, de articular uma palavra. Trata-se do reconhecimento de todo o polo sul, abaixo do equador da realidade, abaixo da conversação no mapa desenhado em *Língua e realidade*.

De forma mais grave, se o pensamento de Vicente fosse verdadeiro, para Flusser, isso implicaria a impossibilidade da amizade entre os dois. Ele julgou necessário, portanto, debater-se contra o pensamento de Vicente para que pudesse salvar o Vicente. Negar Vicente, o filósofo, para salvar Vicente, o amigo. Disso não pode decorrer uma recusa completa ao que o filósofo Vicente buscava articular, mas uma apropriação de seu pensamento e um redimensionamento do mesmo em outros termos. Se o próprio Flusser não fosse modificado pelo pensamento de Vicente, não se poderia de fato chamar a interação entre os dois de amizade, ou de diálogo.

O autor reconhece então que as forças transhumanas atuantes foram bem diagnosticadas por Vicente e que se torna, doravante, necessário partir do reconhecimento delas e de suas formas de atuação para que se trilhe o caminho que se estende para além de tal vivência infernal. Diferentemente do amigo, ele não para aí: “... há outras cordas, puxadas por outras forças, e tais forças, como o são a decência humana, a solidariedade humana, o amor pelo próximo, o amor por ideias e ideais, em suma, me determinam igualmente” (Flusser, 1992: 116). O filósofo brasileiro perdia-se nas perspectivas abissais que não poderiam permanecer invisíveis e, como consequência, tornava-se incapaz do vislumbre de Urano, do céu. Para Flusser (1992), na dialética entre as duas forças, a que me puxa para o centro da terra e a que me puxa para o alto, ou ainda, a daquilo que é como é e daquilo que deve ser mas não é, encontram-se a liberdade e a responsabilidade humanas.

Por isso, o diálogo não pode se restringir a seu espaço, tema e momento histórico. Assim, ele não passaria de drama burguês, insatisfatório esteticamente. Nos personagens que adentram a cena está o elemento que possibilita e potencializa sua inesgotabilidade, assim como seu caráter aberto e sujeito a desdobramentos que superam mesmo a morte de um dos interlocutores. De fato, um dos momentos mais belos e certos do texto de *Bodenlos* é quando se afirma que, independentemente do que quer que tenha interrompido a cena em que o diálogo se dava, ele continuava agindo de um modo ou de outro nos interlocutores. O diálogo não se esgota na produção de uma informação nova, ele continua, se desdobra na maneira como o outro continua vivo em mim, na sua fala que não se interrompe com a impossibilidade física de sua presença. O outro é marca indelével na gente. Pode-se facilmente relacionar a tendência de Flusser de começar seus textos pontuando bem a perspectiva de onde parte com a influência decisiva de Vicente. Precisamos de reconhecer o que é para, na escrita, partirmos em busca do que não é, mas deve ser. A elegia inicial ganha tom trágico, pois percebe-se o quanto a morte frustrou um momento que poderia representar uma nova síntese para ambos os intelectos. O tom trágico se amplia quando os diálogos se encerram com a conclusão de que aquilo que os motivava – a discussão quanto aos rumos da conversação ocidental – foi o que levou à sua interrupção imediata. O engajamento deles na pátria brasileira apareceu em seu aspecto monstruoso: o golpe de 1964.

4.4. Da inesgotabilidade do diálogo

A primeira indagação necessária ao nos aproximarmos de *Frases de Tomé aos três anos*, é: trata-se, de fato, de frases? O que implica, mais profundamente, a pergunta: seria um diálogo? No livro, temos trechos de fala de um menino três anos que o pai selecionou, organizou em um livro e ilustrou com desenhos graficamente simples com uma qualidade rústica, como se pretendessem excluir qualquer elaboração excessiva. O pressuposto é de que não só podemos tomar tais formações como palavras articuladas em frases, como também podemos considerá-las poesia.

Mais uma vez Arnaldo nos coloca diante de um diálogo entre produção verbal e imagem, que tem como cena somente o livro. Tal constituição, se parte da percepção do momento de origem da língua, da maneira como ela começa a se construir temporalmente na experiência de alguém que tem três anos, se parte da aquisição da linguagem, se quer chegar a considerações sobre o destino da linguagem, tem como alvo a descoberta sobre seus possíveis caminhos, seus possíveis destinos. Como se o poeta julgasse necessário perguntar não somente o que pode, mas também o que quer essa língua. Flagrar um momento de aquisição da língua brasileira não deve ser somente perceber a natureza de suas estruturas e sua maneira de evoluir e enredar o intelecto, como também uma exploração de seus possíveis caminhos e destinos – uma contribuição que busque a novidade na forma de pensá-la, implicando conclusões que redefinam todos os intelectos envolvidos em diálogos estruturados a partir dessa língua.

A questão básica que Arnaldo parece colocar é: se adquirimos língua através da interação em diálogos – mais ou menos autênticos, diga-se de passagem – não deveríamos já trazer na língua adquirida o diferencial que a tornará outra? As frases de Tomé, de fato, parecem retomar uma herança de mecanismos não somente sintáticos e gramaticais, mas também expressivos da língua. Não à-toa, o livro abre com a bela frase: “parece que é neve, mas é nuvem” (Antunes; Moreau Antunes, 2006:9). Entre dois estados da água semelhantes ao ponto de seus nomes em versos constituírem uma aliteração, o menino encontra a diferença entre aparência e natureza, entre diferentes vogais.

De maneira semelhante, o livro acumula frases *non sense*, que, vez por outra, encontram diante de si a barreira da fala do adulto, que busca restaurar a organização normal da lógica e da estabilidade da linguagem:

todos os sóis vão para o pôr-do-sol

– mas, Tomé, o sol é só um!

dividir o sol, dividir o sol... (Antunes; Moreau Antunes, 2006:16).

boi pode voar?

– não, Tomé, boi voador não pode

Só se for tipo o cavalo pégaso, né? (Antunes; Moreau Antunes, 2006:29)

Revela-se que o intelecto da criança ainda não estruturou completamente a língua que permite sua articulação, de modo que sua fala é exploração constante do vazio. As crianças avançam constantemente as possibilidades da língua, sendo muitas vezes obrigadas a retroceder nas tendências que elas enfatizavam, mas que não foram consolidadas através da história dos intelectos em conversação. Assim, a criança pode ver em cada uma de suas impressões do sol, um sol diferente – e diante da afirmação de uma unidade que não corresponde com aquilo que ela parece ter pensado, coloca como imperativo a necessidade de dividir o sol, a necessidade de multiplicar a língua. Para a criança, a língua é insuficiente e precisa se lançar em frases inesperadas que caem frequentemente no vazio.

Dentro de tal perspectiva se pode compreender a relação de seu balbuciar com o mito. O que ela traz para o diálogo se aproxima de uma narrativa mítica, pois choca palavras com o que Flusser chama de *palavras in status nascendi*, na busca de articular o inarticulável. Trata-se de apelo direto ao vazio. O adulto se ancora em axiomas como “boi voador não pode”, pois precisa reafirmar o equador da realidade, a estabilidade da língua, que se encontra subitamente ameaçada.

Em outros momentos do livro, em que a exploração da criança ainda não se lançou no abismo em que a língua para de dizer algo, e passa a se reduzir a um dizer intransitivo, sua pergunta fica sem resposta, ou ela própria completa o monólogo:

quer me se esconder, nós dois? (Antunes; Moreau Antunes, 2006:45).

por que antigamente ficou pra trás?

hoje é o dia que já passou?

hoje é ontem?

por que ainda não é antigamente? (Antunes; Moreau Antunes, 2006:44).

sabe como é patinho feio em inglês?

... é patinho bonito! (Antunes; Moreau Antunes, 2006:57).

Enquanto a primeira das frases alterca pronomes, produzindo uma junção das formas distintas ‘me’ e ‘se’ para tentar chegar à primeira pessoa do plural que vem em seguida, ‘nós dois’, o grupo de frases seguinte se debruça sobre a palavra que, como isso, aponta para o momento da própria produção discursiva tentando situá-la no tempo. São comentários simultaneamente sobre o tempo e sobre a linguagem. Quer se entender o que pode estar circunscrito nessa palavra ‘hoje’, como também que organização linear do tempo é essa, que a nossa língua promove. Vislumbra-se a possibilidade de um tempo desorganizado em que os momentos presentes e passados se entrocam num mesmo, e o passado é aquilo que está por chegar, que está por ser conquistado. Como antes, estamos por alcançar o momento em que boi voador pode tanto quanto o cavalo pégaso.

Se para a criança, o esforço pela interação dialógica se mostra como uma apropriação e teste contínuo da língua – a língua se lhe oferece como um brinquedo constante, uma vez que suas palavras podem ser chocadas se encaixando ou não em frases que serão entendidas como gramaticais pelos outros falantes – para o adulto, o diálogo funciona abrindo a língua, deixando-o de novo pasmo com seu fenômeno. Repete-se o movimento que tínhamos notado em *As coisas*, mas com uma diferença. Quando o adulto se encarrega de ilustrações, que tentarão codificar em imagem os conceitos chocados pela frase em desequilíbrio da criança, deixando ao outro a produção do texto verbal, o aonde a língua vaza fica explícito.

A forma que Tomé encontra para narrar sem narrar a história do patinho feio através da diferença de línguas explicita isso. A mudança de linguagem possibilita o vislumbre de uma verdade que passaria despercebida, de modo que a passagem do pato ao cisne é retomada como uma questão de tradução. Traduzir ‘patinho feio’ para a língua que representa o poder hoje é encontrar uma outra realidade linguística que afirme o oposto. Tanto a língua inglesa é o oposto da língua de quem fala, quanto a língua inglesa não é outra senão a de quem fala conduzida por outras tendências que não as seguidas historicamente. A diferença

entre português e inglês é a diferença entre o pato e o cisne, entre o pato que não se sabe cisne e o cisne. As realidades de diferentes línguas, no diálogo com a criança, parecem passar despercebidas, ou ainda, sem estatuto ontológico. Como se ela pudesse alternar tranquilamente entre elas, vivendo mais perto da aniquilação do intelecto que Flusser (1963) dizia haver na tarefa impossível da tradução. Sem deixar de lado certo ar de gracejo zombeteiro, poderíamos dizer que Tomé traduziu do inglês e de volta ao português, seguindo o método flusseriano, sem passar pela língua que ainda desconhece.

Tomé conversa para fixar a língua, possibilitando a formação de seu intelecto, Arnaldo conversa para superar a língua, possibilitando a vivificação do seu intelecto. O diálogo se desloca de sua meta de tornar tudo rotulado, de codificar, identificar e delimitar cada parte de cada corpo através de nomes, projetando-se para renovar-se pela fé no encontro, pela busca ininterrupta que se traduz na frase que encerra o livro: Tomé faz aniversário e mostra o infinito do momento no momento, dizendo que agora tem muitos quatro anos. Os diálogos travados reproduzem-se infinitos em quem os trava e podem continuar gerando continuamente informação nova se lembrarmos de não querer esgotar a conversa fazendo dela meio para esgotar a linguagem. Cabe lembrar a frase de *Bodenlos*, em que o filósofo dizia que para ele deus não havia morrido, mas estava no outro.

De fato, Flusser (1999) encerrou *A dúvida* como agora, por ora, encerramos para que este texto continue e conquiste seu destino:

Escutemos as fontes da nossa conversação, (...) Não nos submetamos cegamente a elas, duvidemos delas, mas, também, não as releguemos ao esquecimento, nem as queiramos conquistar e aniquilar.

Continuamos a grande aventura que é o pensamento, mas sacrifiquemos a loucura orgulhosa de querer dominar o de todo diferente com o nosso pensamento. Encaremo-lo adorando-o, isto é, na dúvida e na submissão. Em outras palavras, voltemos a ser seres pensantes – voltemos a ser homens. (Flusser, 1999:98).

CODA: ALGUM GRÃO DE FICÇÃO⁷.

1. Prólogo a.

*Por fidelidade aos personagens,
era necessário que este diálogo
se passasse na cidade de São Paulo,
lá onde a Ipiranga cruza
não a rua Paisandu, perto do palácio,
como no Rio, mas avenida de outro santo.
Só que nunca estive em São Paulo e
lá, nada acontece em meu coração.*

2. Prólogo b.

*Imagino os dois quando chegam
como em uma fotografia:
Flusser com óculos sobre os olhos
com óculos sobre a calva
com óculos tantos quanto possível.
Arnaldo sem olhos narinas bochechas
estampadas em sua face*

⁷ É necessário esclarecer que o recurso ao verso se fez necessário, pois não conseguiríamos realizar de outra modo a tarefa que nos impomos, de encerrar o presente trabalho com um diálogo fictício entre Vilém Flusser e Arnaldo Antunes. Além disso, cabe esclarecer que procuramos uma apropriação livre dos personagens, partindo de tendências de suas obras observadas ao longo da dissertação, ao invés de uma reprodução mais realista e fiel de suas pessoas. Achamos que, embora pudesse ser bela tal reprodução, seria contraditório com a forma como ambos pensam a linguagem e sua relação com a realidade.

as cinco bocas de cinco sentidos.

3. *(fala Vilém Flusser)*

A gente não sabe por que

foi chamada a tal diálogo:

desconfia-se de poetas

como desconfia-se

de cantores de rádio

(que se dirá de um poeta cantor de rádio?)

– vivem sempre em crise de fé –

não sabem se duvidam

não sabem se creem

na língua

(que se dirá de um poeta com

tantas bocas e uma só língua:

pra que tanta boca, meu deus?)

4. *(fala a boca I de Arnaldo)*

Não quero saber da língua

que tem como meta

deixar tudo

conversado,

a língua com meta
descola-se mas não decola
paga sempre a fiado
troca dedinho de prosa
em vez de batida –
quero a língua que ainda
pulsa.

4.1 (*cantarolam as bocas 3 e 4 de Arnaldo*)

Gosto de sentir a minha língua roçar
a língua de Luís de Camões...

4.2 (*falam as bocas 2 e 5 de Arnaldo*)

Fé na taba
é mais é menos
que fé na língua
(não)
fé no que pode acontecer
entre humanos
(não)
fé no silêncio,
inclusive.

5. *(fala Vilém Flusser)*

Meu bem, você não entendeu nada.

A língua não é só poesia e conversa fiada:

a gente quer sacrificar a meta

da conversação para que a conversação

continue – sacrificar o equador da realidade

é sacrificar a língua, e

sacrificar a língua

é vida nua, e vida nua

é nada. Não é possível calar-se,

não é possível calar-se.

Calar-se é impossível.

Epílogo.

As bocas 3 e 4 cantarolam a razão dá-se a quem tem

As bocas 2 e 5 se calam

Mas a boca 1 de Arnaldo continua conversando

Continuam conversando, e já não posso ouvi-los.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- _____. *As Coisas*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Nome*. São Paulo: BMG, 1992. 1 CD-ROM.
- _____. *O silêncio*. São Paulo: BMG, 1996. 1 CD-ROM.
- _____. *Paradeiro*. São Paulo: BMG, 2001. 1 CD-ROM.
- _____. *Saiba*. São Paulo: BMG, 2004. 1 CD-ROM.
- _____. *Como é que chama o nome disso* : antologia Arnaldo Antunes. São Paulo: Publifolha, 2006.
- _____. *Iê-iê-iê*. São Paulo: Rosa Celeste, 2009. 1 CD-ROM.
- ANTUNES, Arnaldo; ANTUNES, Tomé Moreau. *Frases do Tomé aos três anos*. Porto Alegre, RS: Alegoria, 2006.
- ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos; MONTE, Marisa. *Tribalistas*. [Sl.] EMI, 2003. 1 CD-ROM.
- _____. Lançamento do CD Tribalistas. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/tribalistas/>>. Acesso em: 04 jul. 2010. Entrevista.
- ANTUNES, Arnaldo; XAVIER, Marcia. *ET – eu e tu*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- ASSIS, Machado de. *Esaú e Jacó*. São Paulo: Globo, 1997. (1904).
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11 ed. São Paulo: Hucitec, 2004. (1929-1930).
- BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. Publicado originalmente em 1843.
- BERNARDO, Gustavo. *O Conceito de Literatura*. In: Jobim, J. L. (org.) *Introdução aos Termos Literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. Cap. 3, p. 135-169.
- _____. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. O poeta cético frente à aporia da modernidade. In. JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano (Org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: de Letras; Roma: Sapienza, 2006. Cap. 10, p. 141-156.

_____. *Ciência como ficção*. In: BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser : uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008. Cap. 6, p. 125-143.

BROWN, Carlinhos. *Alfagamabetizado*. [SI]: EMI, 1995. 1 CD-ROM.

BRUNO, Mario. *Escrita, literatura e filosofia – (Derrida, Barthes, Foucault e Deleuze)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. Tradução de Newton Aquiles Von Zuben. 2 ed. São Paulo: Moraes, 1998. (1923).

_____. *Sobre comunidade*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (1987: *post-mortem*).

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CARROLL, Lewis. *Alice*: edição comentada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. Originalmente publicado em 1872.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999. Publicado *post-mortem*.

CICERO, Antonio. *O mundo desde o fim*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995.

_____. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *O destino do homem*. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b, p. 225-268.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006. (1986).

ECO, Umberto. *A busca da língua perfeita na cultura europeia*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. (1993).

FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2004. (1963).

_____. *A história do diabo*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2008. (1965).

_____. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia, Relume Dumará, 2009.

_____. *A escrita: há futuro para a escrita?*. Tradução do alemão por Murilo Jardelino Costa. São Paulo: Annablume, 2010. Publicado originalmente em 1987.

_____. *A dúvida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. Publicado *post-mortem*.

_____. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. Publicado *post-mortem*.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *O que é um autor?*. 7 ed. Lisboa: Nova Vega, 2009.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: *OBRAS Psicológicas Completas*. Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1987. v.23

- GLEISER, Marcelo. *A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da Voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MONTE, Marisa. *Cor de rosa e carvão*. [SI]: EMI, 1994. 1 CD-ROM.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. Publicado originalmente em 1882.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972. (1956).
- PESSOA, Fernando. *Sensacionismo*. In: PESSOA, Fernando. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982. Publicado originalmente em 1916.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. (1962).
- TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: ESCUTA, 1994.
- TITÃS. *Titãs*. SI: WEA, 1984. 1 CD-ROM.
- _____. *Cabeça dinossauro*. SI: WEA, 1986. 1 CD-ROM.
- _____. *Ô Blesq Blom*. SI: WEA, 1989. 1 CD-ROM.
- _____. *Tudo ao mesmo tempo agora*. SI: WEA, 1991. 1 CD-ROM.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. (2007).
- UTZERI, Fritz. A novilíngua e a paciência das palavras. In: HENRIQUES, Claudio Cezar; SIMÕES, Darcília. *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004, p. 307-324.
- VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- VIOLA, Paulinho da. *Acústico MTV*. São Paulo: Sony e BMG, 2007. 1 CD-ROM.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: ensaios sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993. Publicado originalmente em 1931.
- WISNICK, José Miguel. *Drummond e o mundo*. In: NOVAES, Adauto. (org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 19-64.

ANEXOS

