

A palavra poética no ter-lugar da língua: estética, ética e política / *The Poetic Word in the Taking-Place of Language: Aesthetics, Ethics, and Politics*

*Maria Rosa Duarte de Oliveira**

RESUMO

Trata-se de um trabalho que objetiva especular sobre a natureza e a função da palavra poética do ponto de vista da relação que estabelece entre o estético, o ético e o político. Inquieta-nos saber como a linguagem poética, inscrita no seio da língua, pode se configurar como um gesto de resistência e subversão ao investir na não-representação e na apresentação de um (quase) ser nascente no aqui e agora de sua presença no “ter-lugar” da língua. Filósofos contemporâneos, como Alain Badiou e Giorgio Agamben, apontam possíveis respostas para essa questão por meio da operação de negatividade que se faz na língua, de modo a torná-la não informativa. Barthes também acena nessa direção ao se deter sobre o vazio da aparição do “é isto” na forma poética do haikai, que bloqueia qualquer interpretação ulterior. Espera-se que esses modos de pensar o poético possam oferecer à crítica literária novos parâmetros investigativos.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem poética; Negatividade; Estético; Ético; Político

ABSTRACT

This work aims to investigate the nature and function of the poetic word from its relation with aesthetics, ethics, and politics. We are stirred to know the ways poetic language, inscribed within language, may appear as a gesture of resistance and subversion. This is due to its investments both in non-representation and in the presentation of an (almost) rising being in a hic et nunc of its presence in the “taking place” of language. Contemporary philosophers, such as Alain Badiou and Giorgio Agamben, suggest possible answers to this question through the operation of negativity that takes place in language so as to make it uninformative. Barthes also seems to follow the same path by lingering on the emptiness of the appearance of “this is” in the poetic form of haiku, which prevents any further interpretation. We expect that these ways of thinking the poetic may offer literary criticism new investigative parameters.

KEYWORDS: Poetic Language; Negativity; Aesthetics; Ethics; Politics

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, São Paulo, São Paulo, Brasil; mrduarte@uol.com.br

Quando escrevo, não penso na literatura: penso em capturar coisas vivas. Foi a necessidade de capturar coisas vivas, junto à minha repulsa física pelo lugar-comum (e o lugar-comum nunca se confunde com a simplicidade), que me levou a outra necessidade íntima de enriquecer e embelezar a língua, tornando-a mais plástica, mais flexível, mais viva. Daí que eu não tenha nenhum processo em relação à criação linguística: eu quero aproveitar tudo o que há de bom na língua portuguesa, seja do Brasil, seja de Portugal, de Angola ou Moçambique, e até de outras línguas: pela mesma razão, recorro tanto às esferas populares como às eruditas, tanto à cidade como ao campo. Se certas palavras belíssimas como “gramado”, “aloprar”, pertencem à gíria brasileira, ou como “malga”, “azinhaga”, “azinha” só correm em Portugal — será essa razão suficiente para que eu as não empregue, no devido contexto?

*Guimarães Rosa*¹

Qual é o lugar para capturar o poético, seja em verso ou prosa? Um escritor sempre sabe, assim de chofre, como acontece com Guimaraes Rosa nessa entrevista. Só pode ser na língua. É nela que se dá a cena que se oferece à contemplação daquele que, um dia talvez, venha a ler. Mas mesmo que isso não ocorra, lá fica o tesouro à espera desse “tu”, como um poeta do leste europeu – Paul Celan (*apud* Cantinho, 2005, p.1) – nos diz, de forma tão lúcida e bela, ao receber uma premiação em 1958, em Bremen, e que vale a pena reproduzir aqui:

O poema, sendo como é uma forma de aparição da linguagem, é por isso de essência dialógica, o poema pode ser uma garrafa lançada ao mar, abandonada à esperança – decerto muitas vezes ténue – de poder um dia ser recolhida numa qualquer praia, talvez na praia do coração. Também neste sentido os poemas são um caminho: encaminham-se para um destino [...] para um lugar aberto, para um tu intocável.

Inquieta-nos a compreensão do que seja essa aparição que se faz na linguagem, esse despojamento e abandono de uma finalidade determinada, esse destino no aberto, apenas marcas ténues de um caminho para o in- tocável.

¹ Guimarães Rosa em entrevista ao escritor e jornalista Arnaldo Saraiva, em 24 de novembro de 1966. Disponível em <http://www.revistabula.com/383-a-ultima-entrevista-de-guimaraes-rosa/>

1 Os filósofos falam

Filósofos contemporâneos, como é o caso de Alain Badiou e Giorgio Agamben, ao se debruçarem sobre o pensamento poético em duas de suas obras, respectivamente, *Pequeno manual de inestética* (2002) e *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental* (2007), chegam, embora por caminhos distintos, a um ponto comum no qual avulta uma operação de negatividade sem recuperação, seja ela o “inominável” de Badiou (2002, p.38), seja a “in-apreensibilidade” e a “in-operosidade”, de Agamben (2008, p.47).

Se, para ambos, é na língua que se dá o “ter-lugar” da operação do pensamento poético, então é preciso destacar algumas questões como a de que tipo de pensamento se trata e isso leva Badiou a colocar o cerne da questão: é um pensamento que põe em crise a discursividade e o raciocínio dedutivo, ponto nevrálgico para a restrição que Platão faz à poesia, segundo ele, por colocar em risco a ordem e a harmonia que devem reinar na República ideal.

Trata-se, então, de um paradoxo, isto é, de um pensamento que se nega ao dedutivo e à categorização, mas se abre para um espaço entre aparecimento-desaparecimento, definição-indefinição, visibilidade-invisibilidade, no qual seja possível viver a experiência da passagem e do intervalo, que Walter Benjamin, em sua obra em progresso e inacabada *Passagens* – que o autor desenvolveu ao longo de 13 anos, de 1927 a 1940 – diz ser tão rara para o homem atual, ansioso por atravessar as linhas demarcatórias das fronteiras, sem atentar para o momento do deslocar-se, esse breve instante de suspensão entre o estar dentro e fora, simultaneamente.

Permanecer nesse lugar-não lugar de passagem, é experimentar, na língua, a sua negatividade mais primitiva e original, isto é, a sua potência de dizer sem dizer, resistindo ao ato comunicativo por meio de um (quase) dizer (quase) mudo, de sorte a propiciar a experimentação do vazio potencial, dessa ausência potente de sentidos que subsiste como desejo de conhecimento, mesmo que inacessível. A isso Badiou chama de “inominável”:

Uma verdade se depara com a rocha de sua própria singularidade, e é apenas aí que se enuncia, como impotência, que uma verdade existe. Chamemos esse deparar o *inominável*. O *inominável* é aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar. Aquilo cuja transformação

em verdade ela não pode antecipar [...] Se nos voltarmos agora para a poesia, veremos que o que caracteriza seu efeito é a mostração das potências da própria língua. Todo poema faz um poder vir à língua, o poder de fixar eternamente o desaparecimento do que se apresenta. Ou de produzir a própria presença como Ideia pela retenção poética de seu desaparecer. Esse poder da língua é, contudo, precisamente o que o poema não pode denominar (2002, p.38; 39-40).

Em uníssonos com essa reflexão sobre o poético, o filósofo italiano Giorgio Agamben, em *Estâncias*, ressaltará duas outras singularidades desse pensamento que é ao mesmo tempo da poesia e de toda crítica, e não apenas a literária, que se deseje afinada com a sua origem, isto é, a reflexão sobre os limites do conhecimento, tendo “a inapreensibilidade como seu bem mais precioso” (AGAMBEN, 2007, p.13).

Novo paradoxo nos atinge, motivando-nos a enfrentar essa perplexidade que desafia e emudece a expectativa dedutiva. Como é possível desativar o bem mais precioso da crítica – a interpretação do enigma que é o poema?

E aí está uma questão instigante, pois o poema, por ser uma operação que coloca a função comunicativa e informativa da língua em questão, não pode se comprometer com nenhuma tentativa que vise fixar o seu sentido, sempre em movimento de passagem e em vias de desaparecimento. Por isso, para Agamben, é justamente nesse movimento de mostrar a língua na sua condição de potência de dizer/não dizer, sem que o sentido se estabilize numa síntese, que está a singularidade do poético no ter-lugar da língua, conforme expressa em conferência realizada no Porto, na Fundação Serralves, em 2007²:

O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desativar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso? Ou seja, a poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que traz de volta para o seu poder de dizer (AGAMBEN, 2008, p.48).

Quando se diz “poético”, no entanto, não se quer reduzir apenas ao poema, mas também à prosa. E, nesse sentido, em *Ideia da prosa* (1999, p.30-31), Agamben enfrenta esse limiar tão tênue por meio de uma figura – o *enjambement* – que no seu

² Trata-se de *Política-Agamben, Rancière, Marramao, Sloterdijk. Crítica do contemporâneo*. Conferências internacionais Serralves, publicadas em 2008.

movimento de “versura”³ estaria num duplo movimento de avanço e retrocesso, criando uma fissura entre a cadeia sonora (o corte do verso), interrompida bruscamente, e a semântica que se lança à frente, em busca da continuidade de sentido que a linha prosaica pode oferecer.

Não se trata, porém, de um dispositivo estilístico e retórico, mas de uma operação feita na língua e na sua capacidade de não dizer/dizer e, novamente, entrar numa zona de indecibilidade, insurgindo-se contra a estreiteza de uma cisão bipolar que estabeleça a fronteira entre o que é e não é poesia; é e não é prosa. Ao invés disso, posiciona-se no intervalo no qual a poesia se deseja prosa, sem sê-lo inteiramente, e a prosa se deseja poesia, sem sê-lo inteiramente também. Ambas permanecem imersas nessa rica zona de passagem e de contaminação na qual a língua contempla o seu poder de dizer. Resgata-se, assim, não o que está em ato, apenas, mas o “balbucio indiscernível” que não está lá e, no entanto, guarda a potência de um não, criador de uma contingência, isto é, a possibilidade de não ser, ou de ser de outro modo. Como diz Agamben: “Este ato de *descrição* é, propriamente, a *vida* da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir” (2007, p.252; destaque do autor).

Esses modos de pensar o poético pelo viés filosófico podem oferecer à crítica outras perspectivas que abdicuem de ter “a chave do poema” e, como parceira neste terreno movediço, possa apenas apontar para um itinerário no qual é justamente nas lacunas e nos vazios que se erige uma investigação “sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender” (AGAMBEN, 2007, p.9).

³ Trata-se de uma figura ausente dos tratados de métrica e que Agamben, em *A ideia da prosa*, resgata desde o seu significado original em latim que significa “o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo”. Esse ir e voltar é, exatamente, o movimento do *enjambement* que exhibe, ao mesmo tempo, a ruptura da cadeia sonora fazendo o verso retornar sobre si, e a continuidade do sentido no verso seguinte, projetando a linha da prosa: “é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa)” (AGAMBEN, 1999, p.33).

2 Os poemas respondem

O que quer dizer⁴

*para Haroldo de Campos,
translator maximus*

O que quer dizer, diz.
Não fica fazendo
o que, um dia, eu sempre fiz.
Não fica só querendo, querendo,
coisa que eu nunca quis.
O que quer dizer, diz.
Só se dizendo num outro
o que, um dia, se disse,
um dia, vai ser feliz.
Paulo Leminski

Eis aí um lance poético no qual é possível perceber um pensamento em movimento de idas e vindas cujo refrão volta-se para a própria língua, escapando ao fechamento num significado e criando um vínculo lábil que uma única pausa pode alterar. “O que quer dizer” do título já é também o verso inicial do poema, que encontra correspondência e expansão em “O que quer dizer, diz”. Abrem-se duas possibilidades de sentido. No primeiro, o dizer é intransitivo e retorna sobre si mesmo: o que quer dizer, diz (o que quer dizer); no segundo movimento, há um pedido a um outro implícito no vocativo que se instala a partir da pausa-vírgula: “O que quer dizer, diz (você).

Esse outro ao qual o poema destina a dedicatória e esse dizer intransitivo não é exatamente um outro “eu”, seja ele o leitor ou o *translator maximus* Haroldo de Campos, mas sim um outro poema, fruto de *transcrição* ou *in-tradução*, como nomeia Augusto de Campos, tão igual a si próprio como aquele de onde partiu. Presença de uma espera sempre adiada no tempo-espço, indeterminado e escorregadio, que resvala pelos vazios intervalares do que ficou por dizer:

Só se dizendo num outro (qual?)
o que, um dia, se disse, (o que ?)
um dia, vai ser feliz (quando?)

⁴ Esse poema encontra-se no livro de 1987, *Distraídos venceremos*, tendo sido republicado em *Toda Poesia*, em 2013.

Esta é a operação do poema. Uma língua outra, inesperada e estrangeira, no seio daquela de todo dia na qual o que conta é a comunicação. No entanto, esse movimento contra-comunicativo e de resistência ao dispositivo⁵ da língua é o seu gesto político-estético que convoca a potência inesgotável da língua portuguesa a novos modos de dizer; novos modos de pensar; novos modos de ser.

3 O poético entre o ético e o político

Poesia = prática da sutileza num mundo bárbaro. Daí a necessidade de lutar hoje pela Poesia: a Poesia deveria fazer parte dos “Direitos do Homem”; ela não é “decadente”, ela é subversiva: subversiva e vital (BARTHES, 2005, p.95).

Este pensamento de Barthes nos convoca, no contexto de suas aulas sobre uma forma poética do Oriente, o haikai – poema japonês que se destaca pela brevidade extrema –, a nos interrogarmos sobre como a sutileza estética do haikai poderia se constituir num gesto de resistência ética e política à barbárie do mundo?

Chego pela senda da montanha
Ah! Isto é lindo
Uma violeta.
Bashô
(BARTHES, 2005, p.162)

Não há comparação, metáfora, nesse poema do aclamado poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694), mas simplesmente tudo se concentra no breve instante do movimento entre uma fresta – a senda da montanha – e a aparição de uma singular violeta. Nada a dizer sobre ela, qualidades ou correlações abstratas. Simplesmente um “Ah! Isto é lindo” intransitivo em sua intraduzibilidade que nada significa para além de si próprio. O encantamento pela aparição da violeta. Não há meio de continuar buscando uma interpretação para que possa preencher esse instante completo em si

⁵ Dispositivo está aqui sendo empregado no sentido de “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos” [...] (AGAMBEN, 2009, p.40-41).

mesmo, denso, indizível, mas que está lá, apontando para esse lugar na língua em que não temos propriamente um signo completo, mas um gesto, uma interjeição que é a notação de uma impressão “sem eu” porque inscrita no outro, na violeta. “Ah! Isto é lindo” é suficiente para estancar qualquer outro comentário que não seja o mostrar-se da violeta em si mesma. Ausência do salto para o símbolo e para a interpretação; bloqueio instaurado na cadeia evolutiva do signo que re-torna para sua origem de pura contemplação de sua possibilidade de dizer sem dizer.

Isso não significa negar-se a significar criando uma polaridade em oposição à comunicação, mas sim um “estar a meio caminho de, sem chegar ao destino”, que, aliás, é como Blanchot define a “lei secreta da narrativa”: o movimento em direção a um ponto desconhecido; não o relato de um acontecimento, mas o próprio acontecimento ainda por vir, em “estado de espera” (2005, p.8). É o posicionar-se numa fissura em que algo vibra, um desejo de significar que se detém bruscamente fazendo eco ao “preferiria não” de *Bartleby*, o escrivão de Melville.⁶

Onde estaria, então, a “subversão vital” desse gesto estético materializado na operação do poema?

Visto do ponto de vista ético, pensamos que há aí um chamado para o presente, o acontecimento em sua singularidade e singeleza porque é simplesmente “aquilo que é” em sua contingência. Tempo de *kairos*⁷, no qual vibra o “é isto” nesta contração do “agora”, que recolhe o acontecimento e a “oportunidade” para uma atenção aos intervalos, às passagens, experiência que, segundo Walter Benjamin, o homem urbano perdeu na medida em que, ansioso por ultrapassar rapidamente etapas, não vive os “rituais de passagem”, esses espaços de limiar⁸ que permitem o exercício da singeleza

⁶ Trata-se de *Bartleby, o Escrivão* do escritor norte-americano Herman Melville (1819-1891), publicado em 1853, no periódico *Putnam's Magazine*. Essa obra inaugura uma linhagem da chamada “literatura do não” e a frase-bordão repetida por Bartleby ao longo da narrativa - *I would prefer not to* - se constitui em núcleo para ensaios instigantes de Agamben – “Bartleby, ou da contingência” – e Deleuze – “Bartleby ou a fórmula”. No caso de Agamben, a narrativa torna-se paradigma de conceitos-chave de seu pensamento: a contingência e a “potência de não” (negatividade). Para Deleuze, a função de agramaticalidade da frase *I would prefer not to* está na sua potência de não-representação e de barreira ao símbolo e à interpretação. É da *performance* inesperada dessa sentença no aqui e agora do texto e das alterações que provoca em todas as personagens, inclusive no narrador, que advém a sua força constitutiva, transformando-a na grande figura da narrativa.

⁷ Conforme *Política e tempo em Giorgio Agamben*, de Jonnefer Barbosa: “O kairós para falar em termos caros a Benjamin, não é outro tempo, mas um *chronos* contraído, abreviado” (2014, p.150).

⁸ O conceito de *limiar* é de Walter Benjamin em sua obra inacabada *Passagens*. Num dos fragmentos da edição em português (2007), organizada por Willi Bolle, diz Benjamin: “O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão

de gestos despidos da pragmática de utilidade e da ânsia interpretativa. A arte e a literatura são espaços que permitem ao homem viver essa experiência do intervalo, da pausa, da espera... Barthes, ao buscar uma (quase) definição do haikai, completa com sutileza e rigor:

Haikai = a arte (uma arte) de “desnatar” a realidade de sua vibração ideológica, isto é, de seu *comentário*, mesmo virtual. Talvez os mais belos haicais = aqueles que conservam um rastro, uma fragrância dessa luta contra o sentido. [...] Considero que o haikai é uma espécie de *Incidente*, de pequena prega, uma fenda insignificante numa grande superfície vazia (BARTHES, 2005, p.140-141; destaques do autor).

Agamben dedica-se, também, a deslindar o caminho que une o estético ao ético e ao político, como ocorre na conferência proferida em 2007, na Fundação Serralves, à qual nos referimos anteriormente. Nela, faz um percurso inusitado para refletir sobre essa questão. Interroga-se sobre o vazio e a inoperância que está no centro de todo poder, mesmo do divino, já que o próprio criador instaurou a não-criação no centro da criação ao dedicar um dia ao descanso. O “trono vazio”, que pode ser visto em muitas imagens simbólicas de poder, é um exemplo disso (AGAMBEN, 2008, p.40-41). Daí levanta uma questão sobre os dispositivos⁹ criados para encobrir que toda instância de poder esconde, em seu centro, um não-poder, a sua própria possibilidade de vir a ser questionado e subvertido pela não-governabilidade. Com o discurso e a língua, que também são dispositivos que conformam a conduta e as crenças dos homens, não é diferente. No centro dos discursos há também o seu outro, a possibilidade de desarticulação para que novas possibilidades de ordens possam surgir. A Literatura, por

contidos na palavra *schwellen* (inchar, entumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados.

Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada do sonho” (2007, p.535).

⁹ Agamben apropria-se do conceito de dispositivo de Foucault para, por uma operação de desvio, tributária do método benjaminiano, nele imprimir uma marca própria ao detectar a raiz de uma fratura que busca deslindar a partir da genealogia do termo (do latim *dispositio*) e de seu significado teológico. Trata-se da separação entre o ser (Deus) e a práxis, isto é, os mecanismos ou dispositivos de governabilidade do mundo das criaturas. Ao penetrar nesse espaço conflitante, Agamben recupera o movimento ambivalente do dispositivo que a um só tempo determina processos de subjetivação inscritos na própria práxis que os captura: “Convido-os a abandonar o contexto da filologia foucaultiana em que nos movemos até agora e situar os dispositivos num novo contexto. Proponho-lhes nada menos que uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, os seres vivos (ou, as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados” (2009, p.40).

sua vez, também não escapa aos dispositivos – os gêneros, o cânone etc – em constante crise de negatividade e desfazimento em prol de novas combinatórias.

Chegados a este ponto, defrontamo-nos com um conceito nuclear para Agamben: o de *inoperância*, que não significa uma inação passiva e inútil, mas sim um gesto revolucionário que faz saltar o vazio que está na essência dos sistemas de poder, quaisquer sejam eles, para desativar seus dispositivos, torná-los inoperantes, e, assim, trazer à luz a *potência de “não”* que guardavam na sua origem, ocultamente, libertando-a para novas possibilidades de uso:

[...] que a inoperatividade e *desouvrement* definem a essência – ou mais ainda, a praxe específica – do homem é, como devem ter percebido, a hipótese que tenciono propor-vos agora [...]
Inoperatividade não significa, de fato, simplesmente inércia, não-fazer. Trata-se, antes, de uma operação que consiste em tornar inoperativas, em desativar ou des-oeuvrer todas as obras humanas e divinas (2008, p.47; destaque nosso).

No caso da literatura, trata-se de tornar a língua inoperante e contra-comunicativa, de sorte a apontar para a sua raiz, num movimento in-volitivo do signo que resiste a seguir em direção ao símbolo e à comunicação e contempla o seu gesto de pura potência de não dizer/dizer. Aqui vigora o “é isto” do haicai, como diz Barthes: “aparição brusca do referente no passeio (da vida) e da palavra na frase” (2005, p.161-162).

Numa intempestiva intervenção especulativa, diz Agamben ao final dessa sua palestra na Fundação Serralves:

[...] Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. *A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso.* Por isso, a arte aproxima-se da filosofia e da política até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso (, 2008, p.49-50; destaque nosso).

O que é espantoso é o fato de Agamben atribuir à natureza da arte o fato de ser “constitutivamente política”, sem nenhum tipo de separação, como seria a concepção comum. É preciso considerar, porém, que o conceito de política, nesse caso, está sob a dominante do estético e isso faz toda a diferença. Dessa forma, se a operação de “tornar inoperante” une política e arte na desativação de dispositivos responsáveis por hábitos perceptivos, crenças e normas de conduta para abri-los a novos possíveis usos, o que as separa é o campo em que a inoperância atua: ou na conduta dos homens, no caso da política, ou na percepção sensível e na língua, no caso da arte e da poesia.

Em ambos os casos, porém, o que vigora é a continua desativação dos dispositivos, se é que isso é possível numa sociedade contemporânea onde eles estão por toda parte capturando subjetividades e criando comportamentos e crenças que separam os sujeitos de si próprios, num processo de intensa dessubjetivação. Como instaurar-se como sujeito nessa luta sem trégua com os dispositivos?

Agamben aponta o resgate do sujeito numa operação ternária na qual “temos duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (2009, p.41; destaque nosso).

A literatura e, especialmente, a linguagem poética de que tratamos aqui, acenam com um caminho possível no campo da percepção da língua, um dos mais antigos dispositivos, como observa Agamben, e que captura os que a usam de modo a torná-los inconscientes do próprio ser da língua da qual se servem no dia a dia para efeito de comunicação. O poema resgata, então, a capacidade do espanto do ser humano ao se defrontar com um verso ou uma imagem que obstruem o entendimento imediato e o fazem viver a experiência de limiar e passagem entre o dito e o que ficou por dizer, sem poder resolver o impasse. Ao invés disso, o que se abre para ele, nessa espécie de “língua estrangeira” a desnudar o “trono vazio” por meio dessa operação de inoperatividade, é a contemplação da força avassaladora deste breve instante de negatividade pura e sem recuperação possível que o traz de volta para a raiz de sua humanidade mais profunda, ao centro de sua criação, quando nada era ainda ato mas

sim contingência, ou simplesmente, potência de não ser/ser. O poema “é isto!”, como diria Barthes ao se referir ao haikai.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- _____. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- _____. Arte, inoperatividade, política. Trad. Simoneta Neto. In: AGAMBEN, G.; MARRAMAO, G.; RANCIÈRE, J.; SLOTERDIJK, P. *Política: Crítica do contemporâneo*. Edição bilíngue (Português/Inglês). Lisboa: Fundação Serralves, 2008. (Conferências Internacionais Serralves)
- _____. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.27-51.
- _____. *Bartleby, ou da contingência*. Trad. Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARBOSA, J. *Política e tempo em Giorgio Agamben*. São Paulo: EDUC, 2014.
- BARTHES, R. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Org. Willi Bolle e trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CANTINHO, M. A neve das palavras. *Espéculo. Revista de Estudos Literários*, v. 10, n. 30, 2005. Disponível em: [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/aneve.html>]. Acesso em: 12 ago. 2015.
- DELEUZE, G. Bartleby, ou a fórmula. In: _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p.80-103.
- LEMINSKI, P. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ROSA, G. A última entrevista de Guimarães Rosa. *Revista Bula: Literatura e Jornalismo Cultural*, Brasília; Goiânia, 2016. Disponível em [<http://www.revistabula.com/383-a-ultima-entrevista-de-guimaraes-rosa/>] Acesso em: 12 ago. 2015.

Recebido em 09/03/2015

Aprovado em 22/09/2015