



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

nº 16 - julho de 2016

***Do experimentum ao collapsus linguae: interseções sobre a crítica em
Agamben e Carlito Azevedo***

*Carolina Anglada de Rezende **

RESUMO

Partindo da antiga querela entre poesia e filosofia, presente já nos diálogos platônicos, objetiva-se investigar a maneira como a poesia crítica de Carlito Azevedo, na esteira do que Giorgio Agamben conceitua como crítica, mantém-se no limiar entre a mais fundamental experiência, que é a da linguagem poética, e a sua única possibilidade de experimentá-la de forma não cindida, que é criticamente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Filosofia; Crítica; Carlito Azevedo; Giorgio Agamben

ABSTRACT

Starting from the ancient quarrel between poetry and philosophy, already present in the Platonic dialogues, this paper aims to investigate how the critical poetry of Carlito Azevedo, in the sense of what Giorgio Agamben conceives as critical, remains on the threshold between the most fundamental experience, which is the poetic language, and the only chance to experience it critically, i.e., without cleaving it.

KEYWORDS: Poetry; Philosophy; Criticism; Carlito Azevedo; Giorgio Agamben

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora bolsista na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
angladacarolina@gmail.com

1 *Experimentum linguae*

Stanza era a palavra utilizada pelos poetas trovadores do século XII para designar o objeto de suas cantigas, tendo sua definição dada em *De vulgari eloquentia*, por Dante, como “*mansio capaz sive receptaculum*” (“morada capaz e receptáculo”)¹. Lugar em que se confina a *joi d’amor*, o “canto alegre” ou o “gozo do amor”, lugar, portanto, da inapreensibilidade fundamental, que é a do objeto do desejo, pois, para que o canto perdurasse, era preciso que o amor nunca fosse levado a termo. É o que depreendemos das cantigas galego-portuguesas, sobretudo nas convencionalmente reconhecidas como “cantigas de amor”, em que o ser amado está sempre distante e inatingível, e o amor revela-se, por sua vez, impraticável.

Essa concepção de amor manifesta a amplitude da cosmologia medieval em que o fantasma, a meio termo entre o corpóreo e o incorpóreo, o interior e o exterior, o apreensível e o inapreensível, grava, internamente, através do olhar, a imagem e o objeto do desejo. Era assim que se explicava a gênese do amor, presente na lírica trovadoresca e mantida no *dolce stil novo* de Dante que a estância sediava, em dupla operação de receber e gerar o canto, de acolher e preservar o gozo. O artista é, nesse sentido, aquele que, por excelência, convive com a imagem e com a memória, ambas mantidas pelo fantasma ou pelo espírito fantástico, habitante e fruto das estâncias do verso das cantigas.

A cosmologia medieval será de fundamental importância para um pensador contemporâneo como Giorgio Agamben, que, reincidentemente, tratará de repensar as dualidades e cisões que o pensamento moderno operou, privando-nos das experiências amorosa, poética e filosófica, tal qual a cultura grega as realizava. Em sua obra intitulada justamente *Stanze*, o “Prefácio” procede polarizando termos contrários, relativos, *a priori*, à dimensão que o termo “estância” abre: ao mesmo tempo, lugar e não lugar, real e irreal, pensamento e gozo, conhecimento e apreensão, narrativa e canto. Trata-se, para Agamben, de cisões que derivam de uma inimidade com raízes mais profundas e com consequências mais lastimáveis, como é a que se deu entre a palavra poética e a palavra filosófica, destacada já nos tempos de Platão. O trecho é

¹ ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*. Itália: Liber Liber, 1997, p. 33. Disponível em: <http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alighieri/de_vulgari_eloquentia/pdf/de_vul_p.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2016.

reiteradamente comentado por sua exemplaridade do modelo operativo agambeniano, mas vale, sempre, a retomada:

A cisão da poesia é interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir. A palavra ocidental está, assim, dividida entre uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela, e uma palavra que tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar (AGAMBEN, 2007, p. 12).

De fato, encontramos ecos dessa antiga inimizade nos diálogos de Platão. Nas *Leis*, por exemplo, em conversa entre Clínia e O ateniense, o último afirma:

Há, ó legislador, um antigo provérbio – constantemente repetido por nós mesmos e que recebe a aprovação de todos – segundo o qual sempre que um poeta está sentado no tripé das Musas, falta-lhe o controle sobre a mente, assemelhando-se a uma fonte que dá livre curso à água; e visto que sua arte consiste na imitação, ele é amiúde compelido a contradizer a si mesmo ao criar personagens de disposições contraditórias, além de ignorar de que lado no que dizem está a verdade (PLATÃO, 1999, p. 193).

O poeta não sabe onde reside a verdade porque, possuindo-a, ela está sempre invisível, apartada, fugidia. Além do mais, o que o poeta profere não é discurso próprio; é impróprio ou, ao menos, encontra-se desapropriado. Se estivesse do domínio de si e do que profere, ou a que o seu discurso está se vinculando, o poeta não seria capaz de poeitar. É porque o poeta goza na palavra que o seu objeto discursivo mantém-se inapreensível, não localizável. Na “Ideia do amor”, presente em *Ideia da prosa*, Agamben sintetiza, tendo sempre em vista a experiência medieval do amor: “Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente [...]” (2012a, p. 51).

Dito de outro modo: é somente a dessubjetivação que conduz e garante a poesia, mesmo lírica e subjetiva, ao poeta. Agamben estaria afinado com essas considerações, pois, em *O que resta de Auschwitz*, vê no relato sobre a formação dos heterônimos de Fernando Pessoa, um modelo de processo necessário para toda a poesia moderna:

Que o ato de criação poética – aliás, talvez, todo ato de palavra – comporte algo parecido com uma dessubjetivação, constitui patrimônio comum da nossa tradição literária (“musa” é o nome que, desde sempre, os poetas deram a essa dessubjetivação) (AGAMBEN, 2008, p. 118).

Deixemos claro – e, conseqüentemente, obscuro – como, na experiência poética e na experiência do amor, pela proximidade que se estabelece entre ambas, a polarização é, portanto, o método mais vantajoso para revelar a importância dos pares, a princípio, antitéticos, que comandam as experiências em questão. “Musa” nomeia não só o acontecimento da inspiração, mas a origem para sempre perdida da palavra poética. A inspiração, por sua vez, é o que deve ser deposto, para que a ideia surja – é o processo que transforma o impessoal em pessoal, a potência em ato, o negativo em obra.

À palavra filosófica, em seu “polo racional consciente” (AGAMBEN, 2007, p. 12), interessa a verdade. Diante desse cenário de mútua diferenciação, da instabilidade permanente entre palavra poética e palavra filosófica, a crítica surge como lugar prioritário da inapreensibilidade, estância onde é possível fazer experiência da irrealidade, sendo o inapreensível e o irreal as manifestações da negatividade mais fundamentais para que se tornem possíveis a apropriação e a realização, que outrora pareciam impossíveis pela realidade da palavra cindida. É na experiência da crítica, do pôr em crise certos procedimentos, que o experimental da linguagem e do pensamento devem ser ativados. Agamben, aliás, menciona a ideia de “poesia universal” dos românticos de Jena, no sentido de uma concepção de obra como aquela que deve incluir, necessariamente, a sua própria negação, o que se perde para que se ganhe. Como o poeta-crítico Marcos Siscar prenuncia em “Nome disso”: “poesia é o nome disso? é o que voltando a si se abandona?” (2015, p. 76).

O essencial da palavra *stanza* é, nesse sentido, prover a experiência, por excelência, do *topos outopos*, do lugar como não lugar, da apropriação de algo inapreensível, da realização como irrealização, da afirmação em forma de questionamento, que são manifestações do próprio ser-no-mundo. Poesia é o nome de uma indagação, de um gesto de pôr em causa, suspendendo, por uma espécie de veredito, a resposta definitiva. Afinal, de um lado temos o sentido da criação que reside no termo *poiesis*, e de outro, a palavra do conhecimento, sem gozo.

Uma outra maneira de entender essa ausência de objeto da poesia é por meio de Bataille. Em um de seus ensaios sobre *A literatura e o mal*, o pensador francês comenta o que está em jogo na operação poética de Baudelaire, que subsume, de certa forma, toda a experiência poética moderna:

Na operação poética, o sentido dos objetos de memória é determinado pela invasão atual do sujeito: não poderíamos negligenciar a indicação dada pela etimologia, segundo a qual a poesia é criação. A fusão do

objeto e do sujeito exige a superação de cada uma das partes ao contato com a outra. (BATAILLE, 2015, p. 38).

Analisando sob esses termos, depreendemos que a experiência poética é a experiência do impossível na medida em que deseja sintetizar o sujeito e o objeto, o ser e a existência, o imutável e o perecível, a observação e a representação, a consciência e a identidade. Detendo-se ainda na obra de Baudelaire, e nos comentários de Sartre, Bataille conclui que, ao tentar refletir os objetos por meio da literatura, o poeta os destrói. Desapossado, o poeta “tenta se apossar desse desapossamento”, contribuindo, sem desejar, para que o desapossamento chegue, enfim, a tomar o lugar das coisas.

Não por acaso, é justamente a partir da Idade Moderna que vemos a poesia atrelar-se, de forma tão intensa e necessária, à posição da *crítica*, isto é, da *crise*. Poetas críticos, críticas poéticas e poesias críticas são expressões resultantes do fracasso da poesia, da agonia do poeta em ter que fitar o contemporâneo e dizê-lo, sem ter meios suficientes de alcançá-lo, de içá-lo a algo palpável. Certo é que, a cada época, a crise da poesia em lidar com o contemporâneo se manifesta. No entanto, o elo que se estabelece entre poesia e crise/crítica, no fim do século XIX, tem a sua particularidade na diferença formal que o verso – então alexandrino, agora livre, “polimorfo”, “modulável”, como atesta Mallarmé, em “Crise de verso” – irá causar em toda a modernidade literária. No avanço da linguagem prosaica, “bruta ou imediata” em direção ao estado “essencial”, que responderia pelo poético, não só a poesia se transforma, mas também a prosa, o verso narrativo, a prosa poética, os poemas em prosa. Em estado de desconstrução, a arte requer que o sujeito, como relembra Bataille, materialize-se no objeto do fazer artístico, vivendo nele apenas de forma subtraída, metamórfica, imiscuída.

Desse cenário de estado crítico, o que surge, concomitantemente aos usos e experimentações do branco da página, é o *enjambement*, paradoxal característica da poesia a partir da modernidade, que coloca o gênero em necessária e arriscada relação com a prosa. A crise encerra, nesse sentido, uma era e inicia outra. A cada verso em *enjambement*, o instável se instaura e os princípios se desconstroem e se desterritorializam; o verso só está ali como forma da poesia por ter interrompido a prosa, por ser hesitação e cesura do prosaico da linguagem. Ao mesmo tempo, é preciso que ele negocie, a todo momento, como acontecerá à poesia, quando cessará a prosa, na queda. Tendo em vista esse constante trânsito entre os limites da poesia e da prosa, Agamben definirá a poesia em *enjambement* como o “essencial hibridismo de todo discurso humano” (2012a, p. 31), haja vista que, se o verso é definido pela sua

possibilidade de *enjambement*, o último verso do poema já será o fim da poesia e o anúncio da prosa. É o que aprendemos com Agamben em seu ensaio “O fim do poema”, presente em *Categorias italianas*, no qual é perscrutada a estância/instância do último verso, que se revela como impossibilidade de *enjambement*, impossibilidade, portanto, de permanência distintiva no gênero poético. Se sabemos, por um lado, como o poema se inicia, na exposição à musa, isto é, na dessubjetivação, não sabemos como um poema pode terminar, sem que isso inviabilize sua própria condição de poesia.

Com a leitura dos textos de Agamben, percebemos que o lugar da poesia sempre foi resguardado, não sem certa ameaça, como um não lugar, sendo a experiência da poesia uma experiência que desafia a própria definição de espaço, confinando-nos, leitores, aos limiares, às margens, resultando em indagações a respeito do próprio ter-lugar da linguagem². Exercício do não conhecimento, da queda, da suspensão, a poesia lega à experiência o hábito de se perseguir uma ideia, de rastreá-la, sabendo-se, de antemão, que a apreensão será impossível, assim como é próprio aos gêneros literários expor aquilo que é comum, que lhes designa a sua unicidade, e, ao mesmo tempo, o que deve mantê-los abertos. Como o poeta Ismar Tireli Neto (2015, p. 86) comenta em um verso: “ora sei que é preciso murar-se/ o poema”. Essa disjunção ocorrida entre a série métrica e a série semântica, em outras palavras, entre o som e o sentido, é a herança que a poesia lega ao pensamento, sobretudo na transição da palavra oral para a palavra escrita, que viverá desse dilema, tornando a experiência linguística a única experiência possível do homem moderno, o que recoloca a questão principal que é a de a linguagem ter lugar: “Colocar o problema do transcendental significa, em última análise, perguntar o que quer dizer “possuir uma faculdade”, qual é a gramática do verbo “poder”. E a única resposta é uma experiência de linguagem (AGAMBEN, 2008, p. 15). Vejamos uma possibilidade do que ela resultará.

2 *Collapsus Linguae*

Do *experimentum linguae*, Carlito Azevedo sinaliza o *Collapsus Linguae* (1991), a falência da língua em latim, da escrita e da leitura das línguas mortas, que

² Em *A linguagem e a morte*, o pensador italiano propõe uma outra polarização que dividiria a linguagem entre o seu ter-lugar, que seria o puro querer-dizer, ainda sem significado, e o segundo, correspondente ao “discurso significante”, que se manifesta internamente ao ter-lugar da linguagem. Em outras palavras, trata-se da cisão, pensada por Benveniste, entre *língua* e *fala*, que subjaz a todo pensamento da transcendência ocidental.

línguas nascem e morrem sem ter quem as decifre. Nesse que é o seu primeiro livro publicado de poemas, ganhador do prêmio Jabuti, o poeta brasileiro explora uma linguagem essencialmente neovanguardista, de rigorosa manipulação do verso e de elementos de pontuação, concebendo o poema como experimentação versificada e espacial de uma linguagem que se pretende autônoma, mas que se encontra em debilidade. A obra, através desse título, não apenas dá a ver o colapso da linguagem poética, em espécie de resistência às ameaças de invasão, mas situa a poesia no lugar exemplar de uma experiência da derrocada. As formas dos poemas atestam essa intrincada e rígida arquitetura de uma poesia finissecular. O segundo poema da obra tematiza a autonomia da poesia em relação à posse do corpo próprio, em processo de transformação. Sigamos:

O poema tem do ser amoroso
o fazer do percalço, percurso

tudo o que diga é usado
contra si, em contra-discurso

se vela pelo que revela
vale pelo que resvale

e seu sistema sendo seu corpo
só se presta a ser teu tema

o fazer do percalço, percurso
tem do ser amoroso o poema. (AZEVEDO, 1991, p. 12).

O poema se realiza como uma volta em torno de si, tal qual o movimento de rotação de um planeta, estabelecendo no próprio corpo um eixo em redor do qual se dará a sua rota e que determinará as coordenadas. No entanto, essa volta se mostrará mais assemelhada à volta de uma fita de Moebius, pois os termos estarão sempre em deslocamento, invertendo as ordens, os sentidos, as ordens dos sentidos. É nesse giro que as palavras irromperão e transformarão o percurso em percalço, evidenciando, pela similitude dos pares “vela, revela”, “vale, resvale”, “contra-si, contra-discurso”, a indiferença da linguagem poética e da linguagem prosaica, sem que, no entanto, essa indiferença se realize sem um embate. É do seu próprio eixo, do cosmos de uma fita que se desdobra invertendo prerrogativas, que emanarão as assertivas e as negativas, e sobre ele será construído o poema sobre o poema, o poema de amor transtornado ao poema, que se desenraiza, a cada giro ou queda, em relação ao seu entorno, em alusão à circularidade perfeita posta em funcionamento.

Fundamental, ainda, é notar a relevância do uso do *enjambement* como desencadeador das polarizações, fazendo do verso o lugar privilegiado da proximidade fonética e da ruptura semântica, sobretudo entre os dísticos, de uma estrofe a outra. É esse recurso, inclusive, que esvazia a possibilidade de apreensão pelo poema; quando iniciado, nesse arroubamento que é todo início de poema, porque ali está assegurada sua potência poética, o poeta anuncia que o poema recebe do ser amoroso a incitação ao ganho em processo, mas, ao finalizar, em uma espécie de constatação da impossibilidade de apreensão de objeto algum que seja fixo, é a passagem, a travessia e a transformação decorrida, que pode apreender – e perder – algo, como o amor, com o fim do poema. A apreensão anunciada, porém adiada no decorrer do poema, enfatiza a distância entre a própria apreensão e compreensão do objeto da poesia, do objeto-poesia, sendo a presença do ser amoroso, ao mesmo tempo, promessa do gozo e contraste, por ser índice do sublime, com o prosaico da linguagem. Apesar de o poema em questão apresentar-se como rigorosa construção rítmica e sintática, de estrutura quase simétrica entre o primeiro e o segundo verso dos dísticos, o deslizamento entrecortado pelos *enjambements* torna cada vez mais difícil o nível semântico, conduzindo ao ápice do sentido as inversões tecidas entre o início e o fim.

Na base do colapso dramatizado pela obra de Carlito Azevedo, encontramos o princípio do profundo desacordo entre as palavras e as coisas tornando-se força propulsora de um protesto, ainda mais denso e extensível a outros poemas, frente às contínuas discrepâncias de valor conferidas ao signo, ao significado e ao significante. No poema “Estragado”, um ganso, no jardim zoológico, afunda as patas na lama, visivelmente estragado. Ele “pensa que foi para isso/ que o resgataram do dilúvio// mas não// resgataram o signo/ estragaram o ganso”. Ao privilegiar o signo, que seria a união da imagem acústica e do conceito, acabam por causar danos ao ganso, em sua realidade. Nem significado, nem significante: ente. A poesia de Carlito Azevedo responde criticamente, evidenciando que o mundo não pode mais ser compreendido como uma instância exterior, alheio às interferências da linguagem, sendo a palavra poética potente em evidenciar a fratura originária entre palavra e coisa, entre signo, significado e significante. Só depois que percebermos a distância que a palavra toma em relação à coisa, ao ganso, ao mesmo tempo em que necessita dela para fazer sentido, é que o enigma do colapso da linguagem será entendido.

A poesia é o risco da linguagem, a aposta na própria crise – essa palavra que se tornará central na discussão sobre a poesia moderna e contemporânea, haja vista a

leitura de Mallarmé, empreendida por Marcos Siscar na obra *Poesia e crise*. A saída que o poeta carioca encontra para o impasse do poeta diante da página, muitas vezes, é a da exploração da semelhança das palavras, fazendo-as deslizarem, de vocábulo em vocábulo, até que algo se abra desse apurado exercício formal, como acontece em “O poema tem”. Esse mesmo procedimento se faz presente em “Estrelas não” transcrito a seguir:

Estrelas não me deixam só no fundo
do menor poço/planeta do universo
e a elas eu remeto cada verso
que do fundo do meu poço/pó aguço

(se debruçam no poço e eu me debruço
na poça para vê-las em reverso
– seu calar agudo, um segundo
cair de gota d’água sobre o mundo) (AZEVEDO, 1991, p. 18).

Se mencionamos a fita de Moebius anteriormente, não foi por acaso. Amplamente explorada pelo concretismo e neoconcretismo, no desafio que sua forma impõe às definições de interior e exterior, esquerda e direita, frente e verso, a fita abre uma discussão ainda mais extensa e que pode ser pensada conjuntamente a esse poema: o que, afinal, contém, e o que está contido? São as estrelas que se refletem no poço ou o poço que se reflete no mundo? O observador reflete sobre (sob) as estrelas ou é refletido por elas? O poço cabe no mundo ou é o mundo que cabe no poço? E a poesia? Todas essas possibilidades se alargam no poema, para que o sujeito não se sinta sozinho, desmesurando as convencionais proporções e orientações. O próprio verso dá a ver o reverso do mundo, a imagem invertida – o que transforma o abismo em infinito, a miragem em outras perspectivas. Por isso, o colapso linguístico que a obra de Carlito Azevedo dá a ver não se volta para o passado, nem apresenta tom lamurioso pelo que se perde e continua a se perder. A crise é anunciada, dramatizada, e torna-se motor da trajetória, do percurso/percalço da poesia em minucioso convívio com a negatividade que lhe gera. “Estrelas não”, nomeia o poema, anunciando o negativo da imagem, e o negativo do que nas estrelas é geralmente entoadado.

A promessa da obra começa com o anúncio do fim da língua, no poema de Denis Roche, que é a epígrafe, na menção ao artifício da cabala intitulado Gematria, à língua obscura de Michaux, para propor, em certo sentido, uma língua do fim, para o fim. Essa língua em crise é a língua duvidosa da inspiração (“desconfiar do estalo/ dar ao estalo estilo”), que insurgirá ironicamente sobre a tradição, em poemas como “Langue D’oc”,

“Les mots anglais”, “Grafito semiótico ou Lennon revisited”, “Proteu”, “A dúvida de Camilo Pessanha”, “Poesia”, na prosa poética de “Doublés”, o que, em conjunto, corresponde a praticamente toda a obra *Collapsus Linguae*. Somada à ironia expansiva, encontramos um senso crítico, capaz de operar aquilo que Agamben localizaria na “estância da crítica”: certa indiscernibilidade entre os modos de dizer da poesia e da filosofia, certa miscigenação dos corpos poéticos e dos corpos filosóficos, isto é, de suas formas, de suas presenças na construção da linguagem. É o que lemos, por exemplo, na poesia a seguir:

A SITUAÇÃO ATUAL DA POESIA NO BRASIL

Não é cosa mentale
 é cosa nostra
 (AZEVEDO, 1991, p. 37).

Com título que prenuncia o desenho de um cenário ou panorama sobre a condição da poesia brasileira, na fugacidade do presente, a produção se constrói sobre a sua própria consciência, colocando-se como único objeto possível do poema, e na posição de agente, propondo, em forma poética breve, a reflexão sobre o dado cenário. Só a poesia pode responder à pergunta sobre sua condição, seus modos, seu estado. O uso da língua italiana reforça, ironicamente, a inadequação e a insensatez de uma língua outra, que não seja a língua mãe/língua poética em tentar apreender o que deve permanecer inapreensível. Visto de outra perspectiva, o poema se inicia com uma negativa, afirmando, em oposição, o que ele é. O pensamento crítico de que ele se reveste sinaliza, dessa forma, em concordância com a leitura agambeniana, o fato de que a estância da crítica mantém intenso vínculo com o negativo da arte³, tentando reiterar a autoconsciência e a autocrítica, que lhe acusam de não possuir. A nova obra nascente, será, portanto, constituída de uma rede de elementos mortos, de línguas passadas, intraduzíveis, de objetos inapreensíveis, de incursos na tradição, fazendo emergir o vazio e a transitoriedade do próprio fundamento da linguagem. O filósofo, aquele que conhece, é a outra face do poeta, agora ciente da negatividade que é a ausência de um fundamento fixo, imutável da linguagem. A potência da obra dessa primeira obra de Carlito Azevedo nasce de uma impotência, re-começando a cada incorporação do

³ Comentando *Crítica do juízo*, de Kant, Agamben estipula quatro princípios negativos que guiaram a identificação do belo: “faculdade de julgar um objeto mediante um prazer ou desprazer, sem interesse”, “universalidade sem conceito”, “forma da finalidade sem a representação de um fim” e “objeto de um prazer necessário, porém sem conceito” (AGAMBEN, 2012, p. 77).

negativo. É o abandono do coração da casa, que o poema “Salto” sugere, inerente a todo salto da linguagem poética para o fora, a cada começo de poema, o único fora possível, que também é constituído de linguagem.

No ensaio intitulado “*Experimentum Linguae*”, de *Infância e História*, Agamben propõe que todo livro é prólogo de um livro jamais escrito, de uma obra ausente na obra presente. Obra sempre projetada, jamais concluída, cujo programa contém a sua negação, aquele princípio jamais atingido, sempre recuado. Impossível não pensarmos *Collapsus Linguae* em consonância com essa concepção de obra agambeniana, pois, no prólogo já mencionado, encontra-se o epitáfio, que sinaliza, de antemão, a obra inacabada, que é a própria vida, e, mais detidamente, o conteúdo de um livro em uma língua que já não se fala mais, a língua de ouro, lida, talvez, apenas pelos bibliófilos que não mais existem. Da mesma forma que o poema de Denis Roche incorpora-se como poema-epitáfio de um ‘cadáver-livro’, morte de um homem e morte de um livro que era esse homem, “*De la meilleure// édition De l'homme*”, a própria noção de homem encontra-se revogada, na medida em que, a cada língua morta, morre também uma noção de humano. Assim como a linguagem falta ao homem, o homem falta a si mesmo, não coincide consigo, posto que sua voz é sempre a voz suprimida do animal, como Agamben coloca em *A linguagem e a morte*. Sintomaticamente, a experiência do colapso da linguagem é a indagação sobre a linguagem dos animais, ou sobre a nossa capacidade de ouvi-la, uma vez que ela é o ruído, uma espécie de ruído sempre pressuposto na nossa linguagem, uma obra animal na obra do homem. O poema “Roi” finaliza assim: “se aguço o ouvidos/ capto súbito/ o mundo dos vermes” (AZEVEDO, 1991, p. 17).

Nesse sentido, a poesia é a voz que, apesar de suprimir a voz humana, detém-se na sua escuta, no seu reencontro, na sua tradução. Afinal, não seria o homem o ser que se realiza na passagem, como uma tradução ou travessia em via de mão dupla, nunca estabilizada, da natureza à cultura, da voz ao discurso, do som ao sentido, da infância ao ego? São essas as mesmas passagens que estão em jogo na operação do pensamento crítico, delineada por Agamben, no sentido de colocar em crise o pensamento e a linguagem, a impossibilidade de pensar o pensamento, que está por trás de toda operação linguística, cuja potência, aliada à poesia, é de tornar possível a escuta da fratura essencial, cuja descontinuidade, tornada radical no *enjambement*, é o legado da experiência da poesia para o pensamento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012a.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012b.

_____. *O homem sem conteúdo*. Trad. Claudio Oliveira. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012c.

AZEVEDO, Carlito. *Collapsus Linguae*. Rio de Janeiro: Editora LYNX, 1991.

NETO, Ismar Tireli. *Os ilhados*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

PLATÃO. *As Leis* (incluindo Epinomis). Tradução, notas e introdução de Edison Bini. São Paulo: EDIPRO, 1999.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

_____. *Manual de flutuação para amadores*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

Data de submissão: 08/03/2016

Data de aprovação: 04/04/2016