

A prosa teórica como sentido de nossa época

O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto é tempo de unificar as duas.

Quando se é um fenômeno filosófico interessante e, além disso, um excelente escritor, certamente se pode contar com a fama de um grande filósofo.
(Friedrich Schlegel)

Por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o verso nem a prosa possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. Talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia interviesse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia interviesse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia, seria a verdadeira palavra humana.
(Giorgio Agamben)

1. Não à toa, diz-se que a obra de Giorgio Agamben é uma *prosa teórica*,¹ e ele, um *escritor filosófico*.² Prosa: não no sentido de linguagem natural, exangue, falada ou escrita sem esforço por todos. Prosa, como o resultado do esforço equiparável ao do verso ou, para ser mais preciso, como um esforço rítmico, imagético, conceitual, sintático, nevrálgico, de deslocamentos de usos habituais, que se aventura às tensões dos novos sentidos fabricados, sem necessitar da possibilidade do *enjambement*, sem necessitar *opor o limite métrico ao limite sintático*.³ Prosa, que, apesar da impossibilidade de assumir o verso com sua *versura* governante, com seu jeito singular, apropria-se, até o fim, do ponto suspensivo que determina o pensamento trazido pelo distintivo do verso. Prosa, como uma recusa dos tipos existentes de escrita, em nome de um porvir caracterizado pelo meio termo entre si e o poema, porque, em si, paradoxal, a prosa já incorpora o poema, incorporando, a seu jeito, o abismo da escrita. Prosa, como uma escrita em que tudo deveria ser sublinhado. Falar em uma prosa filosófica é trazer o escritor, enquanto passagem da escrita (trazer, portanto, a própria escrita), para o âmbito do pensamento, mostrando que a construção de um

¹ Termo usado na quarta capa do livro *Profanations*. Traduzido do italiano por Martin Rueff. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2005.

² Jean-François Bourgeault. Avant-propos. Em *La Littérature en puissance; autour de Giorgio Agamben*. Montreal : VLB Éditeur, 2006. p. 8.

³ Giorgio Agamben. *Idée de la prose*. Traduzido do italiano por Gérard Macé. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998. p. 21.

pensamento, mesmo – ou sobretudo – filosófico, é literária, poética. Filósofo prosador, quando a filosofia também é poesia ou literatura. Quando filósofo, poeta, literato ou escritor se confundem numa filologia, de modo que, nessa indiscernibilidade, o sentido saia vivificado.

2. Ezra Pound caracteriza a literatura como linguagem carregada de sentido e a grande literatura como *linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível*.⁴ Ainda que, de maneira geral, ele esboce um privilégio da poesia sobre a prosa a partir da menor voltagem desta última, assumindo tal diferença histórica (não-essencial) como a única possível entre ambas, não deixa de chamar atenção para o fato de que, não apenas mas sobretudo a partir do século XIX, a prosa se aviva para desafiar a preeminência da poesia, superando-a, de fato, em muitos casos. A prosa entra num forte devir poético, fazendo com que a força maior da escrita em sua transformação se desloque para ela. Não à toa, nesse período, nascem o verso livre, o poema em prosa e o em constelação (Whitman, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé), modos de o poema se direcionar para a prosa – ou, pelo menos no último caso, de buscar alternativas para o verso – em sua nova intensidade. O caminho para a indiscernibilidade é de mão dupla, com inúmeras variações que não querem se fixar. A valorização do verso, da prosa ou de suas indiscernibilidades se submete apenas à própria escrita, para manifestar uma *linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível*.

3. Do mesmo modo que, mais recentemente, com sua teoria do *enjambement*, Agamben contribuiu muito para uma melhor leitura do poema em sua materialidade, Ezra Pound certamente foi um dos que, ao longo do século XX, mais colaboraram para a mesma aprendizagem. Na materialidade do poema, para determinar o que faz com que uma linguagem apareça *carregada de sentido ao máximo grau possível*, permanecendo, com sua *mais condensada forma de expressão verbal*,⁵ nova e renovável com o passar do tempo, ele inventa uma tipologia para a poesia, desdobrada em três vertentes: fanopéia (projeção de uma imagem visual, fixa ou em movimento, sobre a mente ou a imaginação – a poesia

⁴ Ezra Pound. How to read. Em *Literary essays of Ezra Pound*. Nova York: New Directions Book. s/d. p. 23. 9ª edição.

⁵ Ezra Pound. *Abc da literatura*. (Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, s/d. p. 40.

chinesa teria sido o ápice em tal realização), melopéia (a produção da propriedade musical por intermédio do ritmo e do som – os gregos e os provençais mostrar-se-iam os grandes artistas de tal procedimento) e logopéia (*a dança do intelecto por entre as palavras*),⁶ a utilização singular da linguagem por fora de seus contextos habituais e que não dizem respeito ao aspecto imagético ou musical – Propércio e Jules Laforgue são os dois exemplos escolhidos).

4. Se Pound usa a tipologia mencionada para demarcar três modos diferenciados de poesia, fanopéia, melopéia e logopéia se integram em muitas escritas, mostrando características múltiplas que podem aparecer conjugadas numa mesma prosa ou poema; tal fator só aumenta o vigor do paradigma poundiano. Os elementos valorizados para a poesia são pertinentes para a avaliação de uma prosa filosófica, dando a esta escrita teórica uma dimensão, em todos os sentidos, literária? Habitualmente, mesmo sabendo-se que a matéria da literatura e da filosofia é a mesma (a palavra, a língua, a linguagem e suas relações), solidifica-se uma compreensão de que suas propriedades são diversas em cada caso. Entre muitos outros, é o que ocorre com Ítalo Calvino, para quem a relação entre poesia e filosofia é de *luta, disputa, oposição, enfrentamento... guerra*.⁷ Mesmo se aproximando mais do que deveriam, seria importante resguardarem distâncias em um *casamento em camas separadas*.⁸ Segundo Calvino, apesar de lidarem com as palavras escritas, os filósofos não seriam, nem quereriam ser, *escritores*. Antes, deles, preservariam, permanentemente, uma margem de segurança. Haveria mesmo, diz o texto, uma guerra entre eles. Se um encontro entre ambos fosse possível, seria tão somente no terreno da ética,⁹ não no da escrita. O afastamento preservado dar-se-ia, supostamente, através daquilo que, desde o início do texto, é constitutivo tanto de uns quanto de outros¹⁰: a velha história

⁶ Ezra Pound. *How to read*. Op. cit. p.25.

⁷ *A oposição literatura-filosofia nada garante que ela seja resolvida; ao contrário: que ela seja avaliada como permanente e sempre nova nos dá a certeza de que a esclerose das palavras não se fecha sobre nós como uma calota de gelo. Nesta guerra, os filósofos e os escritores jamais devem se perder de vista, mas não devem, tampouco, manter relações muito estreitas.* Ítalo Calvino. *Philosophie et littérature*. Em *La machine littéraire*. Traduzido do italiano por Michel Orcel e François Wahl. Paris : Éditions du Seuil, 1993. p. 31-32.

⁸ Id. Ibid. p. 35.

⁹ Ibid. p. 33.

¹⁰ *Entre filosofia e literatura, a relação é de luta. O olhar dos filósofos atravessa a opacidade do mundo, anula sua espessura carnal, reduz a variedade do existente a uma rede de relações entre conceitos gerais, fixa as regras pelas quais um número finito de pedões em movimento por um tabuleiro de xadrez esgota um*

de sempre: a abstração contra a concreção, a idéia contra a espessura carnal, o conceito contra a imagem, o geral contra o particular. A filosofia contra a literatura. O filósofo contra o escritor.

5. Mesmo os que já se encontravam no caminho de sinalização da vizinhança entre poetas e pensar, mesmo alguns dos que mais marcaram o próprio Agamben e o século XX, os que assinalavam inventivas modalidades entre filosofia e poesia com novas maneiras de escrita filosófica, entendidas, inclusive, enquanto arte, deixavam claro, em algum grau, a manutenção desejada das discernibilidades, seja pela busca de um traço distintivo e exclusivo da filosofia,¹¹ seja salientando o perigo, ainda que salutar, da poesia para o pensamento¹² e a manutenção, até nos casos de maior proximidade, de uma zona de paralelismo ou um fosso de desconhecimento entre poesia e pensamento.¹³

6. Certamente, Heidegger há de ser considerado dos maiores instigadores de uma zona de confluência entre poesia e pensamento, experimentada na força da palavra em seu máximo limite enquanto enunciação do ser de tudo o que é. Tal zona de confluência elaborada por ele – cujo trabalho é gerado a partir do material da linguagem e que permite, na linguagem, a permanência do homem no aberto da existência em que, tomado por ela, ele se afirma – parte de uma co-habitação de ambas as experiências,¹⁴ mas precisa, simultaneamente, do

número talvez infinito de combinações. Chegam os escritores, que substituem as peças abstratas pelos reis, rainhas, torres, cavalos dotados de um nome, de uma forma determinada, de um conjunto de atributos reais ou eqüestres, e que, no lugar de um tabuleiro de xadrez, estendem campos de batalhas empoados ou mares violentos: eis as regras do jogo pulverizadas e eis que, pouco a pouco, se deixa descobrir uma ordem diferente da dos filósofos. Ibid. p. 31.

¹¹ *Criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia. É porque o conceito deve ser criado que ele remete ao filósofo como àquele que o tem em potência, ou que tem sua potência e sua competência. Não se pode objetar que a criação se diz antes do sensível e das artes, já que a arte faz existir entidades espirituais, e já que os conceitos filosóficos são também sensíveis. Para falar a verdade, as ciências, as artes, as filosofias são igualmente criadoras, mesmo se compete apenas à filosofia criar conceitos no sentido estrito. Gilles Deleuze e Félix Guattari. *O que é a filosofia?* Traduzido por Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992. p. 13.*

¹² *Três perigos ameaçam o pensar. // O bom perigo e por isso benfazejo é a vizinhança/ do poeta que canta. Martin Heidegger. *Da experiência do pensar.* Traduzido por Maria do Carmo Tavares de Miranda. Porto Alegre: Editora Globo, 1969. p. 39.*

¹³ *Cantar e pensar são os troncos vizinhos do poeta// Eles crescem do Ser e alcançam sua verdade// A sua relação dá a pensar o que Hölderlin/ Canta das árvores da floresta:// “E desconhecidos uns aos outros eles ficam,/ o tempo que eles permanecem em pé, os troncos vizinhos”. Id. Ibid. p.49.*

¹⁴ *Tanto a poesia como o pensamento se movimentam no elemento do dizer. Pensando a poesia, já nos vemos no mesmo elemento em que se movimenta o pensamento. Aqui não é possível decidir se a poesia é propriamente um pensamento ou se o pensamento é propriamente poesia. Fica obscuro o que determina a*

estabelecimento de uma diferenciação que mantenha uma distância necessária delimitada pelas singulares realizações tanto de uma quanto de outro, que marcariam o avesso de uma redução apressada de um pólo em seu vizinho.¹⁵ A margem de afastamento é insistentemente delimitada ao longo de sua obra; para demarcá-la, mesmo privilegiando a poesia sobre o pensamento e instituindo um parentesco entre eles, carece de manter um abismo segregante no meio de ambos. Na mais famosa dessas passagens, ele se apropria de uma imagem de seu poeta predileto, retirada de *Patmos: moram nas montanhas mais separadas*.¹⁶

Nesta necessidade do mesmo e da diferença, nesta necessidade de vizinhança, se o ponto originário de fusão entre ambas é perceptível, dificuldade muito maior causa a tentativa de apreensão de suas diferenças, pois Heidegger está longe das oposições habituais entre, por exemplo, conceito e imagem, como acentuada por Ítalo Calvino: *em toda tentativa de decidir entre imagem e conceito, falta, necessariamente, a verdade poética*.¹⁷ A distinção quer ser assegurada e, muitas vezes, é tida como evidente, sem ser, delongadamente, explicitada.¹⁸ Encontrando-se no infinito de sua origem, o que faz a

sua relação mais própria e a partir de onde isso que chamamos sem hesitar de próprio surge propriamente. No entanto, qualquer que seja o modo em que nos vem à mente poesia e pensamento, um mesmo elemento já sempre está a nos alimentar, quer lhe prestemos atenção ou não. Esse elemento é a saga do dizer. Martin Heidegger. A essência da linguagem. Em *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 146-147.

¹⁵ *A saga do dizer é o mesmo elemento tanto para a poesia como para o pensamento, embora o modo de ser “elemento” seja tão diferente para um e para outro como a água é elemento para o peixe e o ar para o pássaro.* Id. Ibid. p. 147.

¹⁶ *Mas pelo fato de a poesia, em comparação com o pensamento, estar de modo bem diverso e privilegiado a serviço da linguagem, nosso encontro que medita sobre a filosofia é necessariamente levado a discutir a relação entre pensar e poetar. Entre ambos, pensar e poetar, impera um oculto parentesco porque ambos, a serviço da linguagem, intervêm por ela e por ela se sacrificam. Entre ambos, entretanto, abre-se ao mesmo tempo um abismo, pois “moram nas montanhas mais separadas”.* Martin Heidegger. *Que é isto – a filosofia?* Em *Heidegger*. (Tradução de Ernildo Stein). São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 23. (Coleção Os Pensadores).

¹⁷ Martin Heidegger. *Les hymnes de Hölderlin: La Germanie et Le Rhin*. Texto estabelecido por Suzanne Ziegler, traduzido do alemão por François Fedier e Julien Hervier. Paris: Gallimard, 1988. (Bibliothèque de Philosophie, série Martin Heidegger). p. 182.

¹⁸ *O que se passa com a vizinhança de poesia e pensamento? Vemo-nos confundidos entre dois modos de dizer bem diferenciados. Na canção do poeta, a palavra brilha como surpresa misteriosa. A meditação do pensamento referente ao relacionamento do “é” e da palavra que não é coisa depara-se com o que é digno de se pensar, mas cujos traços perdem-se no indeterminado. Lá o surpreendente se mostra num dizer pleno e cantante: aqui o digno de se pensar se mostra num dizer difícil de se determinar, mas de todo modo não cantante. Como então se constitui uma vizinhança na qual poesia e pensamento coabitam uma proximidade? Ambos divergem tanto um do outro!*

Teremos, contudo, de nos satisfazer com a suposição de que a vizinhança de poesia e pensamento se abriga nessa imensa divergência entre ambos os modos de dizer. Essa divergência é o seu modo próprio de encontro face a face. Teremos de recusar a suposição de que a vizinhança de poesia e pensamento haveria de esgotar,

imensa divergência – tanta ou terna e clara – entre as modalidades do dizer da poesia e do pensamento no finito de suas execuções? A plenitude do canto e a indeterminação do não-cantante, a plenitude brilhante da palavra misteriosa e a dificuldade da meditação do pensamento? Mas o pensamento não pode ser pleno? A poesia contemporânea não se pauta, sobretudo, pela indeterminação?¹⁹ O pensamento não pode incorporar a poesia (o canto) e a poesia (o canto), o pensamento,²⁰ abrindo zonas indistinguíveis para além dos respectivos *empréstimos inseguros* ou de suas *misturas tagarelas*?

7. Exigindo um empreendimento hercúleo, instigador e condizente com um pensador de sua dimensão, o cuidado heideggeriano (concernente à possibilidade do que seria exclusivamente uma co-habitação, um oculto parentesco ou um próprio sem hesitação comum aos dois tipos de obrar da linguagem) parece excessivo.²¹ O zelo que o faz manter uma zona de acautelamento ou um campo de desacordo no que diz respeito à lida entre poesia e filosofia leva Agamben a colocá-lo como o terceiro momento fundamental marcador da divergência entre os dois modos essenciais da linguagem, seguindo o de Platão, na *República*, e o de Hegel, no *Curso de estética*.²² Por que Heidegger mantém esta distinção táctica se, apesar disso, seu pensamento, sofrendo um impacto radical da poesia, sobretudo, da de Hölderlin, se transforma, muitas vezes, em uma prosa poética incomum na história da filosofia? Por que Heidegger mantém um afastamento proposital, quando ele já

numa mistura tagarela e confusa de ambos os modos de dizer, onde um faz empréstimos inseguros do outro. Aqui e ali tem-se essa impressão. Na verdade, porém, poesia e pensamento estão, em sua essência divergente, sustentadas por uma diferença terna e clara, no próprio de sua obscuridade: duas paralelas, uma em referência à outra, uma frente à outra, uma ultrapassando a seu modo a outra. Poesia e pensamento não estão separados quando por separação se entende: cortados numa ausência de relacionamento. As paralelas encontram-se no in-finito. Martin Heidegger. *A essência da linguagem*. Op. cit. p.152-153.

¹⁹ Conferir o livro *The poetics of indeterminacy; Rimbaud to Cage*, de Marjorie Perloff. Evanston: Northwestern University Press, 1999.

²⁰ Da mesma Marjorie Perloff, conferir também o livro *Wittgenstein's ladder; poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

²¹ [...] o reino no qual o diálogo entre poesia e pensamento se realiza pode ser descoberto, alcançado e explorado no pensamento apenas vagarosamente. Atualmente, quem poderia reivindicar sentir-se em casa tanto com a natureza da poesia quanto com a natureza do pensamento e, ainda, forte o suficiente para trazer a natureza de ambos para a mais extrema discordância e, só então, estabelecer sua concordância? Martin Heidegger. *What are poets for?* Traduzido por Albert Hofstadter. Nova York: Harper & Row, 1975. p. 98.

²² Giorgio Agamben. *L'homme sans contenu*. Tradução do italiano por Carole Walter. Paris: Circé, 1996. p. 88.

se encontra no movimento de uma *prosa teórica*? O sintoma heideggeriano flagrado por Agamben é a proximidade de Hegel²³ – nesta questão, muito maior do que de Nietzsche.

8. Se, a partir do século XIX, o texto é carregado de sentido ao máximo grau, como é possível assegurar com tranqüilidade diferenças entre o que é poesia e o que não é, já que ela se caracteriza por uma abertura irreduzível a seu fora? Não será tempo de assumir explicitamente que o pensamento filosófico ou teórico do século XX se caracteriza pela invenção de uma *prosa teórica*? Textos como *O caminho do campo*, de Heidegger, *A literatura e a vida* e *A imanência: uma vida...*, de Deleuze, os de Barthes, os de Blanchot, *Literatura e a difusão secreta*, de Roberto Corrêa dos Santos, e muitos outros não parecem uma *mistura tagarela* entre poesia (ou literatura) e filosofia (ou teoria) nem tampouco a realização mútua de respectivos *empréstimos inseguros*, mas, antes, a indiscernibilidade em graus possíveis de perfeição.

9. A pergunta que não quer ser adiada: nos textos de Giorgio Agamben, há alguma preocupação com a materialidade da escrita como vista por aquela teoria pragmática da poesia? Se, nela, poetar é condensar, entendendo-se *na poesia a mais condensada forma de expressão verbal*²⁴ e, na fanopéia, na melopéia e na logopéia, as realizações materiais para se atingir tal condensação, a prosa do escritor filosófico italiano pode ser tida por um dos modos mais compactamente intensos de textos? Nela, como em muitas outras obras, seria

²³ *Na mais abrangente meditação – porque pensada a partir da metafísica – que o Ocidente possui acerca da essência de arte, nas Lições sobre estética, de Hegel, pode ler-se o seguinte: “‘Para nós, a arte já não figura como o modo supremo em que a verdade a si mesma proporciona existência (W.W.X, 1,8.134)’. ‘Pode certamente esperar-se que a arte se eleve e se aperfeiçoe sempre mais, mas a sua forma deixou de ser a necessidade suprema do Espírito’ (Ibid. p. 135). ‘Em todas estas conexões, a arte é e continua a ser, do ponto de vista da sua mais extrema destinação, algo que, para nós, já passou’ (X,1, p.16)”. Não conseguimos esquivar-nos ao veredicto que Hegel emite nestas frases, constatando que, desde que Hegel pela última vez apresentou a Estética, no inverno de 1828-1829, na Universidade de Berlim, assistimos ao nascimento de muitas e novas obras de arte e correntes estéticas. Mas esta foi uma possibilidade que Hegel nunca quis negar. Todavia, a pergunta permanece: é a arte ainda uma forma essencial e necessária em que acontece a verdade decisiva para o nosso ser-aí histórico, ou deixou a arte de ser tal? Mas se já não é, resta então a questão de saber porque é que isto acontece. A decisão final acerca do veredicto de Hegel ainda não foi proferida; com efeito, por detrás deste veredicto acha-se o pensamento ocidental desde os gregos, pensamento que corresponde a uma já acontecida verdade do ente. A decisão acerca do veredicto de Hegel será proferida, se o chegar a ser, a partir da própria verdade do ente e a propósito dela. Mas até lá, o veredicto de Hegel permanece válido. Martin Heidegger. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, Lda, 1992. p. 65-66.*

²⁴ Ezra Pound. *Abc da literatura*. Op. cit. p. 40.

preciso pensar mais em indiscernibilidades (entre poesia e prosa, entre literatura e filosofia) do que em segregações? No que tange essa possibilidade, eis o começo de seu texto mais paradigmático:

Avviene come quando camminiamo nel bosco e a un tratto, inaudita, ci sorprende la varietà delle voci animali. Fischi, trilli, chioccolii, tocchi como di legno o metallo scheggiato, zirli, frulli, bisbigli: ogni animale ha il suo suono, che scaturisce immediatamente da lui. Alla fine, la duplice nota del cucco schernisce il nostro silenzio e ci rivela, insostenibile, il nostro essere, unici, senza voce nel coro infinito delle voci animali. Allora proviamo a parlare, a pensare.

[Acontece como quando caminhamos no bosque e, subitamente, surpreende-nos a variedade inaudita das vozes animais. Silvos, trilos, chilros, lascas de lenha e metais estilhaçados, assobios, cicios, estrídulos: cada animal tem seu som, nascido imediatamente de si. Ao fim, a nota dúplice do cuco ri de nosso silêncio, divulgando nosso ser insustentável, o único sem voz no coro infinito das vozes animais. Então, provamos do falar, do pensar].²⁵

Quanto à melopéia, o efeito mais evidente é dado pela seqüência da vogal “i”, que, martelando nossos ouvidos como fazem as arapongas das montanhas, aparece, no original, nada menos do que 54 vezes; além disso, inúmeras aliteraões, choques entre consoantes, atritos entre estas e vogais, a repetição completa de uma palavra pela seguinte que a absorve (*suo/suono*) e decassílabos possíveis (*Avviene come quando camminiamo/ nel bosco e a un tratto, inaudita*)²⁶ de uma prosa que encontra sua medida peculiar ajudam a soar a própria multiplicidade aguda da sonoridade animal do bosque e dos que nele trabalham. Com suas concreções individuais, as imagens estão aí, do bosque aos animais com seus sons diferenciados, passando pela madeira e pelo metal. Seja na sintaxe, no deslocamento de alguns dos termos mais importantes (o bosque, por exemplo, cujo sentido exemplar de uma imagem conceitual – a matéria lenhosa em que voz e linguagem, em que voz e pensamento, aparentemente embrenhados, ganham distinções – não o deixa ser apenas a pequena floresta que, quando queremos, podemos adentrar em alguma cercania ou em pontos privilegiados de nossa cidade) ou no preparo de conceitos gerados (voz, animal,

²⁵ Giorgio Agamben. *La fine del pensiero; La fin de la pensée*. Paris: Le Nouveau Commerce, 1982. Edição bilíngüe. Tradução para o francês de Gérard Macé. Uma tradução que fiz foi publicada primeiro na revista *Terceira Margem*, do Programa de Letras (Ciência da Literatura), da UFRJ, número 11, p. 157-159 e, mais recentemente, na revista *Polichinelo*, número 7, editada por Nilson Oliveira, em Belém.

²⁶ Em italiano, com a contagem métrica indo até a última sílaba, cada um dos versos da divisão que fizemos teria onze sílabas, mas, para um ouvido acostumado com nossa tradição, eles funcionam perfeitamente como decassílabos. Aqui, me dou conta de como teria de revisar muito do que traduzi.

homem, pensamento), *a dança do intelecto por entre as palavras* se mostra ao longo de todo o texto. Com esta voltagem de densificação da linguagem, não se presencia o poe­tar de uma prosa filosófica que se constitui, essencialmente, enquanto escrita? Apesar do antagonismo de Ítalo Calvino, seu amigo Giorgio Agamben não faz com que o filósofo seja, simultaneamente, escritor de uma prosa teórica que absorve as maiores exigências da poesia?

10. Em algum lugar, escrevi que se o modo como o assunto se acomoda nos arranjos de palavras que criam um sentido turbinado – sua comodidade – é o poema, o – como – é a poesia da filosofia, o estilo que se traça como a diferença de um sentido intensivo acomodado enquanto poema. Enquanto todo texto (diria, inclusive, toda fala) implica uma modalidade poética, todo grande escrito filosófico envolve a invenção de uma nova comodidade, o que significa dizer que *o conteúdo material de uma obra não pode ser separado de seu conteúdo de verdade e a linguagem na qual uma obra é escrita não pode ser irrelevante para o conteúdo material da obra*.²⁷ Colocando a escrita como sustentáculo de um fazer que precisa de singularidades específicas e inantecipáveis do pensamento, a filosofia cria suas modalidades gerando variados e inesperados gêneros poético-teóricos. Outra famosa tipologia poundiana pode fazer ver que o processo da teoria é o mesmo da literatura; também aquela tem sido criada ou realizada pelos *inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes e beletistas*.²⁸ No que diz respeito ao ensaio, por exemplo, Montaigne é seu inventor, Heidegger, Benjamin e Deleuze, entre outros, são

²⁷ Giorgio Agamben. *The end of the poem; studies in poetics*. Traduzido por Daniel Heller-Razen. Stanford: Stanford University Press, 1999. p.47.

²⁸ Ezra Pound. *Abc da literatura*. Op. cit. p. 42-43.

1. Inventores. *Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo*.

2. Mestres. *Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores*.

3. Diluidores. *Homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho*.

4. Bons escritores sem qualidades salientes. *Homens que tiveram a sorte de nascer numa época em que a literatura de seu país está em boa ordem ou em que algum ramo particular da arte de escrever é “saudável”*. Por exemplo, *homens que escreveram sonetos no tempo de Dante, homens que escreveram poemas curtos no tempo de Shakespeare ou algumas décadas a seguir, ou que escreveram romances e contos, na França, depois que Flaubert lhes mostrou como fazê-lo*.

5. Beletistas. *Homens que realmente não inventaram nada, mas que se especializaram em uma parte particular da arte de escrever, e que não podem ser considerados “grandes homens” ou autores que tentaram dar uma representação completa da vida ou da sua época*.

mestres nele, ao passo que, em sua maior parte, a teoria e a crítica universitária são inteiramente diluidoras de sua grandeza. A trajetória poético-teórica dos *inventores* e *mestres* filosóficos cria seus modos de pensamento que, quase sempre, com raríssimas exceções,²⁹ são gerados no próprio corpo da escrita: o poema, a prosa, o diálogo, o tratado, a anedota, a confissão, o ensaio, a meditação, o fragmento, o aforismo, a carta, o discurso, o sermão, o seminário etc.

11. Desde o princípio, nos melhores casos, o teórico se confunde com o escritor inventivo ou com o mestre, mesmo que em uma fala criadora atravessada pela escrita e que, mais cedo ou mais tarde, quase sempre, chegará ao papel. Nascendo da poesia, a filosofia mantém o ímpeto de escrita e transformações que aquela tem, provocando a imanência mais radical entre elas. O vínculo entre filosofia e poesia através da radicalização da escrita é uma categoria filosófica a partir da qual pode ser lida, sem exceções, toda obra filosófica; todo filósofo é escritor, ainda que nem todo escritor seja filósofo. Acontece que, como visto anteriormente, há outras indiscernibilidades entre estes dois tipos de pensadores. Muitos dos textos entram em metamorfoses que anunciam o fato de as supostas paralelas da filosofia e da poesia não se encontrarem apenas no infinito, mas de, contorcendo-se, se transformarem numa encruzilhada em que a presença do infinito entre elas apareça no próprio corpo finito do texto, onde não apenas o elemento é o mesmo, mas o respectivo modo de ser elemento não permite mais a distinção entre o que é poesia (literatura) e o que é filosofia: o fundo eclode na superfície: caso ainda se precise, como parece, manter tais termos, é possível decidir que, em tais casos, poesia é filosofia e filosofia é poesia, literatura é filosofia e filosofia é literatura. Titubeia-se, então; perdem-se nomenclaturas, não se sabe dizer se uma escrita dessas é literária ou filosófica: para nomear alguns desses plenos indiscerníveis, pode ser inventado um nome como *prosa teórica* ou *prosa filosófica*. Depois dos modernos ensaios, fragmentos, aforismos, poema sinfônico etc., seria a *prosa teórica* ou *prosa filosófica*, que serve para designar tanto a escrita de Agamben quanto a de uma boa parte da filosofia e da teoria do século XX, um novo gênero, estilo ou modalidade teórica de nosso tempo?

²⁹ As maiores delas, são Sócrates e Lacan, sendo que, no caso deste último, a própria fala já é cortada pela escrita por todos os lados.

12. Heidegger havia perguntado: *Atualmente, quem poderia reivindicar sentir-se em casa tanto com a natureza da poesia quanto com a natureza do pensamento e, ainda, forte o suficiente para trazer a natureza de ambos para a mais extrema discordância e, só então, estabelecer sua concordância?* Ao mesmo tempo em que é necessário guardar o que há de grande nessa colocação heideggeriana, é conveniente não tomá-la como força repressora. Como no pensador alemão, um dos movimentos existentes em Giorgio Agamben é o de flagrar o sintoma ocidental de uma fissura histórica entre filosofia e poesia³⁰ e buscar aproximações possíveis entre elas. No lugar de tirar a questão de cena, torná-la consciente, pensável e, ainda mais, problemática, ou seja, criar um intrincado entre poesia e filosofia, no qual haja um deslizamento proposital desestabilizador das classificações hegemônicas. Se o filósofo italiano se lança em tal prática, ele a leva ao extremo, ou seja, para ele, tanto a poesia pode ser crítica e a crítica, poesia,³¹ quanto a proposta da indiscernibilidade está

³⁰ *O acesso ao que se torna problemático nessas perguntas é impedido pelo esquecimento de uma cisão que se produziu desde a origem em nossa cultura e que se costuma aceitar como a realidade mais natural e que cai, por assim dizer, por si mesmo, quando realmente é a única coisa que de fato mereceria ser interrogada. Trata-se da cisão entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante, e pertence tão originalmente à nossa tradição cultural que já no seu tempo Platão podia declará-la “uma velha inimizade”. De acordo com uma concepção que está só implicitamente contida na crítica platônica da poesia, mas que na idade moderna adquiriu um caráter hegemônico, a cisão da palavra 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.* Giorgio Agamben. *Estâncias*. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 12. *É esta Aufhebung da filologia que a revista se propõe a realizar, de um ponto de vista em que, como “mitologia crítica”, ela se identifica sem resíduos com a poesia. Um dos princípios programáticos aos quais a revista deverá ater-se, retomando a definição de Vico, que inclui entre os filólogos “poetas, historiadores, oradores, gramáticos”, será o de considerar exatamente no mesmo plano disciplinas crítico-filológicas e poesia. Poesia e filologia: poesia como filologia e filologia como poesia. Não se trata, naturalmente, de conclamar os poetas a fazerem obras de filologia e os filólogos a escreverem poesia, mas de se colocarem ambos em um lugar em que a fratura da palavra que, na cultura ocidental, divide poesia e filosofia torne-se uma experiência consciente e problemática, e não uma canhestra remoção.* Giorgio Agamben. *Infância e história; destruição da experiência de origem da história*. (Tradução de Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 166.

³¹ Lembrando que, por *filologia*, estão sendo compreendidas todas as disciplinas crítico-filológicas denominadas habitual e inapropriadamente por ciências humanas, a seguinte passagem é reveladora: *as vanguardas literárias e artísticas, que são indubitavelmente uma forma de filologia – como até mesmo uma análise superficial do seu método poderia tranqüilamente provar –, são classificadas na história da arte e da literatura, enquanto estudos que são incontestavelmente obra de poesia continuam sendo atribuídos às ciências humanas e filológicas.* Giorgio Agamben. *Infância e história*. Op. cit. p. 164.

apresentada como *a verdadeira palavra humana*,³² sua realização paradigmática se encontra, por exemplo, nos pequenos poemas conceituais ou na conceitualização poética de *Idéia da prosa*, no programa ficcional para uma revista jamais publicada de *Infância e História*, nos breves ensaios líricos de *Profanações* e, sobretudo, na prosa teórica de um texto, intitulado “O fim do pensamento”, posteriormente colocado como apêndice do livro *A linguagem e a morte*. Em tais textos, a escrita de Giorgio Agamben radicaliza a fusão entre as duas experiências do pensamento, tornando-as indistintas, em uma escrita inteiramente híbrida, dando-lhe uma rara contemporaneidade que, de algum modo, traz uma possibilidade de uma filosofia que vem para o presente, entendido enquanto um campo móvel conjuntivo entre sua atualização e suas infinitas potencialidades. Tal realização é decorrente da *urgência para que a nossa cultura volte a encontrar a unidade da própria palavra despedaçada*.³³ Foi o que soube ver com pertinência Lionel Ruffel, induzindo-me a forjar uma poética epocal do estremecimento, ao dizer: *A aposta é fazer estremecer os conceitos filosóficos pelas representações literárias, de deformar as representações literárias pelas idéias filosóficas, e é neste tremor que se esboça o que pode aparecer como uma época*.³⁴ Uma das tarefas mais importantes de uma filosofia e de uma literatura é a de conseguir flagrar e construir a sensibilidade e o espírito de sua época, oferecendo-nos o que, por permanecer estranho, todos temos tanta dificuldade de enxergar apesar de ser o mais íntimo de todos nós. *Redesenhar o mapa da sensibilidade da época*,³⁵ com o qual cada momento histórico deve, a cada instante, se medir, criando o inventário dos novos sentimentos e pensamentos, é a aposta a que se lança toda grande obra.

13. A época que, com sua aposta, pode aparecer: a do escritor filosófico, a do filósofo prosador, a de uma *prosa teórica* ou de uma *prosa filosófica*, a de uma teoria literária e poética, passível de re-encontrar *a unidade da própria palavra despedaçada* ou, pelo

³² *Por esta razão, talvez, nem a poesia nem a filosofia, nem o verso nem a prosa possa jamais levar a cabo por si a própria empresa milenar. Talvez apenas uma palavra na qual a pura prosa da filosofia interviesse, a certa altura, rompendo o verso da palavra poética e na qual o verso da poesia interviesse, por sua vez, dobrando em anel a prosa da filosofia seria a verdadeira palavra humana.* Giorgio Agamben. *A linguagem e a morte*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 108.

³³ Giorgio Agamben. *Estâncias*. Op. cit. p. 13.

³⁴ Lionel Ruffel. L’oeuvre politique de Giorgio Agamben à l’heure du dénouement. Em *La littérature en puissance; autour de Giorgio Agamben*. Montreal : VLB Éditeur, 2006. p. 35.

³⁵ Giorgio Agamben. *Idée de la prose*. Op. cit. p. 75.

menos, trabalhar conscientemente nessa direção. Lidar com a filosofia, a literatura e seus entornos interventivos a partir da busca incansável por uma nova modalidade de escrita, que reconcilie o cindido ocidental em um novo destino, é o projeto perseguido por Giorgio Agamben desde a página de abertura de seu primeiro livro, quando assume a herança nietzschiana de uma reversão de Kant. Responsabilizar-se pela virada da estética, enquanto compreensão do belo como o provocador de um prazer desinteressado, para a assunção de um pensamento da arte que se estabeleça, primeiramente, em uma experimentação criadora. Ou: transformar o pólo de força de determinação do artístico, tirando-o do espectador que, sensivelmente, apreende – desinteressadamente – o objeto, belo, previamente existente, emitindo seu juízo, para levá-lo ao artista que o faz passar do não-existente ao que é, participando de todo o movimento da obra-de-arte. Junto com a reversão de Kant, há, em Nietzsche, a reversão de certo platonismo. No aforismo 301 de *A gaia ciência*³⁶ – *A ilusão dos contemplativos* –, o filósofo escritor alemão faz uma espécie de reescrita de “a alegoria da Caverna”, na qual a caverna se transforma em teatro, dizendo que *o grande espetáculo que é a vida* se constitui em obra de arte, mas as maneiras de o homem experimentá-lo são três, obedecendo a uma escala de valores apresentada por alguns dos personagens conceituais que caminham por sua obra: 1) abaixo, os homens inferiores, o espectador, o ouvinte, o homem contemplativo; 2) depois, o homem de ação, o ator; 3) acima, o homem superior, o criador, o poeta. A um terceiro grau de distanciamento da vida, posicionados no ponto mais baixo e supondo serem meramente contemplativos, simples convidados diante do palco, os espectadores se colocam fora das decisões, atuações e criações; seu equívoco é não saberem que, como a vida, eles já são – ou deveriam ser – autores, criadores, necessitando, por isso, se metamorfosearem para se fundirem a ela. A um segundo grau de afastamento, os atores, homens práticos, *aprendem, exercitam, traduzem em carne e realidade, em cotidianidade* o poema que os criadores inventaram. No ponto mais alto, sem qualquer afastamento da vida, aderidos integralmente a ela, os criadores não cessam a atividade de fazer o poema, de criar o que não existia antes: *o inteiro mundo, em eterno crescimento, de avaliações, cores, pesos, perspectivas, degraus, afirmações e negações*. No caminho ascendente em direção ao *cume da humanidade* (da contemplação à atuação e,

³⁶ Friedrich Nietzsche. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 201. p. 203-204.

desta, à criação), ao longo do qual a intensificação dos sentidos e do pensamento cresce vinculada e gradativamente, o homem se torna, ao mesmo tempo, *mais feliz e mais infeliz*. Sua aprendizagem é a efetivação de um caminho em direção à plenitude da vida: partindo do local mais distanciado (o do espectador contemplativo), ele adentra o palco, onde representa um papel que não criou, até, através do poder criador, se transformar no poeta do espetáculo corrente, quando, pela primeira e única vez, não se distingue em nada da própria vida, vivida enquanto um processo ininterrupto de criação de toda e qualquer existência, de todo e qualquer valor. Nesse ponto, eles descobrem que vêem e ouvem consideravelmente mais porque pensando, porque criando, porque tem sempre *mais anzóis para captar seu interesse*. Tal processo lhes revela que a *vis contemplativa* se funde com a *vis creativa*, explicitamente interessada. Tanto em Nietzsche quanto em Agamben, não se trata, portanto, como poderia parecer à primeira vista, de uma exclusão do leitor-espectador-contemplador, mas de uma exigência para que, de alguma maneira, entrando numa zona de indiscernibilidade com o artista, ele, ainda que leitor, *como grande realidade e experiência pessoal, como uma pletera de vivências fortes e singularíssimas, de desejos, surpresas, deleites no âmbito do belo, como uma mais sutil experiência pessoal*,³⁷ se torne criador: um leitor-criador. Ao invés de incluir o espectador, com seu desinteresse caracteristicamente kantiano, no conceito de belo, trata-se, antes, de introduzir o artístico, com seu interesse distintivamente nietzschiano, no conceito de leitor-espectador. Enquanto tal, o artista (agora, igualmente o leitor), justamente por sê-lo, se interessa, desde sempre, por sua obra e pelo obrar, pelo movimento que a gerou, habitando-os, estando, o tempo todo, no meio deles, formado por eles.

14. O que deslança o pensamento do filósofo italiano é o desejo de *colocar o problema da arte em nossa época*,³⁸ fazendo, deste modo, a obra de arte *retomar seu valor original*,³⁹ para isto, para que possa surgir uma nova idéia de arte que nos seja mais vantajosa do que a anterior e, conseqüentemente, um pensamento instaurador que nos propicie um acesso imediato ao essencial da obra de arte, *nada, talvez, é mais urgente do que uma destruição*

³⁷ Giorgio Agamben. *L'homme sans contenu*. Op. cit. p. 7.

³⁸ Id. Ibid. p.15.

³⁹ Ibid.

da estética,⁴⁰ do que queimar completamente a fênix do juízo estético e fazer renascer de suas cinzas uma maneira mais original, quer dizer, mais inaugural, de pensar a arte,⁴¹ porque a estética é incapaz de pensar a arte segundo seu estatuto próprio e – enquanto ela permanece prisioneira de uma perspectiva estética – a essência da arte continua fechada ao homem.⁴² Se uma obra é revolucionária quando, para forjar o aparecimento do novo, precisa destruir o velho, então, talvez, o primeiro livro de Giorgio Agamben se posicione dessa maneira, mas, ali mesmo, há uma sutileza maior do que esta: a de que a destruição da estética se confunde com seu esgotamento, com sua transformação pela sinalização para o que nela estava recalcado, *uma consideração da obra de arte como opus de um operari particular e irreduzível, o operar artístico;*⁴³ sem trazer para si o obrar singular e irreduzível da arte, um pensamento que aborda o artístico sucumbe (enquanto o homem de gosto é visto como algo a ser superado, a atenção especial à força geradora chegará até seus livros mais recentes ganhando um de seus ensaios mais admiráveis, *Genius*). A destruição se confunde com o ir ao que falta, para, adicionando o novo ao velho em um dinamismo inesgotável, propiciar sua superação, que, dialogando com ele, precisando dele, acata sua intransmissibilidade num mergulho na potencialidade criadora. Nem continuidade cronologicamente linear nem início inteiramente novo: uma interrupção do vivido ou do pensado do passado, cuja potência se atualiza em uma de suas possibilidades enquanto acontecimento histórico necessário ao tempo presente, abrindo inauditos campos do possível. A transmissão do patrimônio histórico é interrompida em nome de seu puro movimento criador, o único verdadeiramente transmissível de nossa cultura. Numa fórmula paradoxal, poderia ser dito que, sobretudo na modernidade, há uma transmissibilidade da própria intransmissibilidade. Havendo tal fratura, não se trata, de fato, desde o primeiro livro do prosador teórico italiano, de uma destruição do velho, que caracterizaria sua obra como revolucionária, mas, seguindo a fórmula de *Infância e história*,⁴⁴ está em questão uma *destruição da destruição*, que se coloca como motor do nosso pensamento através da transmissibilidade exclusiva do próprio intransmissível, anulando o que, no passado, ou mesmo no presente, poderia haver de normativo e, com isso, a própria necessidade de

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid. p. 84

⁴² Ibid. p.166.

⁴³ Ibid. p. 24.

⁴⁴ Giorgio Agamben. *Infância e história*. Op. cit. p.163.

revolução ou transgressão. Nesse sentido, a palavra *estética* nem precisaria ser destruída: desde que por ela não se entenda apenas a determinação da obra de arte pela apreensão sensível do espectador, mas, principalmente, pela presentificação de um obrar singular, o artístico.⁴⁵ Encarar o abismo do mutismo provocado pela exaustão de uma experiência, saltando-o, arriscadamente, através da invenção de um pensamento que leve adiante uma possibilidade mais adequada ao momento presente. Privilegiando uma ida ao pólo da criação como modo de superação do passado, Agamben não parte apenas do tema proposto, mas, abordando-o, começa em busca de seu próprio pensamento ser, primeiramente, prosa, criação da linguagem em sua materialidade: *a prosa teórica deste escritor filosófico*.

15. O acatar da virada do desinteresse do espectador ao interesse do criador implica uma ética da criação pautada por valores artísticos. Contrapondo Kant a Stendhal, Nietzsche afirma que o francês disse ser o belo uma *promessa de felicidade*,⁴⁶ ficando implícito que a leitura da obra por quem nela está comprometido e imediatamente interessado envolve, no lugar da arte como um valor em si apreciado através de um desinteresse que vê na obra sua desvitalização, um *crescimento e desenvolvimento ilimitados de valores vitais*.⁴⁷

Diagnosticando o predomínio cultural das conseqüências da postura kantiana na sociedade de massa (em que, como ele mesmo diz, a arte se transforma em entretenimento e a arte *interessada*, quando muito, em arte *interessante*) e ressaltando o fato de que a compreensão da arte pela *aisthesis* do espectador não é um acontecimento natural, mas histórico, que nasce num certo momento de nosso percurso, Agamben valoriza outra vertente: ele traz diversos exemplos dos que pensam a arte interessadamente, como Sófocles, Platão, Santo Agostinho, Hölderlin, Rimbaud, Van Gogh, Rilke, Artaud e Musil.

16. No primeiro livro de Giorgio Agamben, como nos escritos dos mais relevantes filósofos, há um diagnóstico da situação e a busca por uma medicação adequada; hegeliano por excelência, o primeiro parece provir de uma terrível constatação para o lugar da arte no mundo atual: *a obra de arte não é mais a medida essencial da habitação do homem sobre a*

⁴⁵ Giorgio Agamben. *L'homme sans contenu*. Op. cit. p. 24.

⁴⁶ Id. ibid. p. 8. Numa nota de pé de página do tradutor da *Genealogia da moral*, Paulo César Souza informa que tal passagem de Stendhal, citada por Nietzsche, *La beauté n'est que la promesse du bonheur*, aparece no livro *Roma, Nápoles e Florença*, de 1854.

⁴⁷ Ibid. p. 9.

terra.⁴⁸ Tendo a modernidade, através da estética, separado o conhecimento da produção, o homem de gosto do homem de gênio, o espectador do artista, o museu do ateliê, o *Museum Theatrum* do *Theatrum chemicum*, em sua cindida relação metafísica, na desagregação que contraditoriamente os polariza, o juízo estético e o princípio artístico, fazendo parte do mesmo problema, se endereça cada um à existência autônoma do outro sem que o abismo entre eles seja transposto ou suprimido. A cisão faz com que os extremos oscilem sem encontrarem uma unidade possível na obra. Como medicamento, ou seja, como tentativa de fazer a obra de arte *retomar seu valor original*, o prosador teórico ensaia uma destruição da estética ou, em outras palavras cujos pensamentos soam mais sofisticados, de uma *destruição da destruição* da estética pela sinalização para o que nela estava recalcado, para *uma consideração da obra de arte como opus de um operari particular e irreduzível, o operar artístico*. Isso porque nossa percepção da obra de arte se alterou inteiramente, tornando-se imperativo mudar tal modo de apreensão. Quando levada para o espectador, a força da criação o obriga a se relacionar com a obra de modo artístico, afirmando as características mais vitalistas e interessadas de seu ser. Ultrapassando o pólo do suposto modo correto (estético) de perceber a obra de arte para poder discernir quando ela se realiza e não se realiza adequadamente, ou para perceber a existência ou a ausência de seu suposto ponto de perfeição, ou para dizer se se trata de fato de arte ou de não-arte, a valorização do pólo de criação também para o espectador não é, entretanto, suficiente para garantir o acontecimento da almejada superação da estética, ainda que – isto é certo –, sem ela, tal superação não seja, de modo algum, possível, já que o movimento do obrar tanto no artista quanto no espectador enquanto criador aumenta, interessadamente, a vitalidade empática da obra e de sua relação tanto com o artista quanto com o espectador contra a apatia gerada pelo bom gosto desinteressado do espectador estético: *No horizonte de nossa apreensão estética, a obra de arte permanece sujeita a uma espécie de lei da degradação da energia [...] o juízo estético não pode escapar disto que poderíamos chamar de a lei de degradação da energia artística*.⁴⁹ Se a força do diagnóstico se mostra maior do que a capacidade integralmente curativa do remédio, não é, claro, por fraqueza do então jovem pensador, mas pelo momento histórico em que vivemos, completamente transitivo. O que importa é o fato

⁴⁸ Id. *ibid.* p. 56.

⁴⁹ *Ibid.* p. 74-75.

de um começo estar proposto. Não estamos em condições de saber se a obra de arte será capaz de um dia se realizar enquanto uma experiência comum que dê a medida do homem, mas a primeira aposta é que, sem ela, sem a força de seu princípio criador, tal medida não será jamais alcançada.