

**A QUESTÃO DA PARÓDIA:
A FILOSOFIA AO LADO DE GIORGIO AGAMBEN**

**LA CUESTIÓN DE LA PARODIA:
LA FILOSOFÍA AL LADO DE GIORGIO AGAMBEN**

**THE QUESTION OF PARODY:
THE ASIDE PHILOSOPHY OF GIORGIO AGAMBEN**

Vinícius Nicastro Honesko

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

E-mail: viniciushonesko@gmail.com

Natal (RN), v. 20, n. 34
Julho/Dezembro de 2013, p. 325-346

Princípios
Revista de filosofia

E-ISSN: 1983-2109

Resumo: A partir da leitura de diversos textos de Giorgio Agamben, o presente ensaio pretende expor como o conceito de *paródia* pode ser fundamental para a compreensão da filosofia do autor italiano. Além disso, propõe a aproximação entre os conceitos de *paradigma*, *parábola* e *paródia*, elaborando uma constelação teórica a partir da qual pensar o problema da constituição essencial do homem para além da questão metafísica – aproximando-se, para tanto, de certas leituras que Deleuze faz da patafísica de Alfred Jarry. Por fim, pretende estabelecer uma vinculação do conceito benjaminiano de origem com os problemas filosóficos fundamentais de Agamben, sobretudo no que diz respeito às questões atinentes ao pensamento da História (e, por isso, à impossibilidade de atribuição de uma essência, um fim, ao homem).

Palavras-chave: Agamben, paródia, parábola, paradigma, origem.

Resumen: A partir de la lectura de diversos textos de Giorgio Agamben, el presente ensayo pretende exponer como concepto de *parodia* puede ser fundamental para la comprensión de la filosofía del autor italiano. Además, propone la aproximación entre los conceptos de *paradigma*, *parábola* y *parodia*, elaborando una constelación teórica a partir de la cual pensar el problema de la constitución esencial del hombre más allá de la cuestión metafísica – aproximándose de Alfred Jarry. Por fin, pretende establecer una relación entre el concepto benjaminiano de origen con los problemas filosóficos fundamentales de Agamben, sobre todo en lo que respecta a las cuestiones ligadas al pensamiento de la Historia (y, por eso, a la imposibilidad de atribución de una esencia, un fin, al hombre).

Palabras-clave: Agamben, parodia, parábola, paradigma, origen.

Abstract: From the readings of several texts of Giorgio Agamben, the present essay intends to expose how the concept of *parody* can be fundamental to comprehend the philosophy of the Italian author. Therefore, it proposes an approach between the concepts of

paradigm, parable and *parody*, by elaborating a theoretical constellation from which to think the problem of the essential constitution of man beyond the metaphysical question – for both, approximating from the interpretation of the pataphysics of Alfred Jarry made by Deleuze. Finally, it pretends to establish a connection of the Benjaminian concept of origin with the fundamental philosophical problems of Agamben, principally regarding the questions relating to the thought of History (and, thereunto, to the impossibility of attributing an essence, an end, to man).

Keywords: Agamben, parody, parable, paradigm, origin.

Em seu ensaio de juventude intitulado *Sobre a Linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*, Walter Benjamin se questiona sobre o problema da comunicação na linguagem humana. Para ele, depois da queda a palavra humana advém *paródia* da palavra criadora divina, isto é, em outros termos, abre ao homem o caminho da ciência do bem e do mal:

O saber sobre o que é bom e o que é mau não tem a ver com o nome, é um conhecimento exterior, a imitação não criativa da palavra criadora. Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora de nascimento da *palavra humana*, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar *alguma coisa* (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra em ambos (Benjamin, 2011, p. 67).

A perda da língua dos nomes (a língua adâmica – especular àquela divina e que serviu ao homem como modo de *replicar a criação* (Benjamin, 2011, p. 62¹), por meio do pecado original, lançou o homem ao campo das línguas históricas. Aliás, é no mesmo golpe que se dá a saída do *eterno* e o ingresso no tempo histórico.

¹ “Deus não criou o homem a partir da palavra, e ele não o nomeou. Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a ele, como meio da Criação.”

Para Benjamin, portanto, no mito judaico-cristão há o estabelecimento de uma mudança no estatuto da língua humana (para além de toda a reestruturação do próprio corpo do homem) justamente a partir de uma *expulsão*, de um *colocar para fora*. Melhor dizendo: o homem, colocado para fora do paraíso (e, lembremos, o termo *paraíso* tem sua origem remota no avéstico *paridaésa*, um jardim murado), perde a língua dos nomes e então pode apenas *falar desde fora*, falar *ao lado* do paraíso – e nesse lugar em que cai é que é possível algo como a *história*.

A língua do homem – e essa é a sua condição – é aquela de quem está *ao lado* de onde *deveria* estar. Nesse sentido, portanto, tal língua é apenas paródia da palavra imediata, pois aqui, fora do cercado do paraíso, a língua se separa em dois planos: o nome, transmissível por uma tradição, e o discurso, produto de uma fazer humano, do ato de enunciação. Como lembra Roberto Esposito, lendo o ensaio de Benjamin,

é verdade que os homens podem, de algum modo, replicar, repetir, a criação divina mediante o uso dos nomes que de alguma forma redime as coisas de seu mutismo constitutivo, liberando ao mesmo tempo a essência espiritual da comunicação: mas numa modalidade derivada, e, portanto, ontologicamente defectiva, na qual esta comunicação conhece precisamente seu próprio limite. De fato, enquanto em Deus o ato de nomear coincide com o de criar e conhecer as coisas, ao nome que a elas lhes dão os homens, não corresponde nenhum conhecimento das mesmas. Portanto, nossa língua, mais do que plena comunicação, não pode ser senão contínua plasmiação do incomunicável (Esposito, 1996, p. 139²).

O incomunicável plasmado na linguagem – que na leitura de Esposito está muito próximo às elucubrações blanchotianas acerca da *conversa infinita* – é o próprio indizível que adentra a linguagem, a falta essencial que a linguagem humana passou a ter após sua queda.³ Não há uma língua humana que não seja cindida e, com

² Toda citação de outra língua que não o português foi traduzida pelo autor.

³ Sugiuro, a esse respeito, a leitura de um texto de Giorgio Agamben, cuja tradução foi recentemente publicada na revista *Fronteiraz*, da PUC-SP. Disponível em:

isso, torna-se signo que pode tudo significar, salvo o fato de que está significando (Agamben, 1998, p. 96). (E, aqui, todo um debate sobre a questão da significação da e na linguagem poderia ser suscitado – de modo exemplar, principalmente a partir de certa proposição heideggeriana a respeito do mistério da linguagem: “para esse mistério não há palavras, ou seja, não há um dizer capaz de trazer à linguagem a essência vigorosa da linguagem.” (Heidegger, 2003, p. 187))

A condição de uma *língua ao lado*, de uma língua paródica, coloca-nos, por sua vez, às voltas do com o problema da definição desse *estar ao lado*. Em outros termos: o que significa para a língua humana ser uma paródia da língua divina?

A paródia, numa concepção moderna – e já clássica –, é apresentada como uma derivação da rapsódia, e tem duas características fundamentais: ser derivada de um modelo já existente, que é revertido de sério em cômico; e a conservação de elementos formais em que novos e incongruentes conteúdos são inseridos (Agamben, 2007b, pp. 38.39⁴) No entanto, Giorgio Agamben lembra que uma outra acepção da paródia é possível de ser destacada na antiguidade clássica, acepção esta que se referiria à esfera musical, à separação entre *melos* e *logos*. Originalmente, a melodia correspondia ao ritmo das palavras, de maneira que quando na recitação dos poemas homéricos certos elementos discordantes no ritmo eram percebidos, dizia-se que os rapsodos estavam fazendo algo *para ten oden*, ou seja, *algo ao lado* do canto (Agamben, 2007b, pp. 38.39). O que se rompia era o nexos entre música e linguagem, liberando, *ao lado* do canto, a palavra que, assim, nasceria como prosa literária.

Essa ruptura de nexos entre melodia e palavra se desdobra (sobretudo, é preciso lembrar, na tradição literária italiana) na paródia da própria língua, na medida em que nesta introduz uma cisão incolmatável – e toda a tradição do plurilinguismo (que, na Itália, desde Dante até Pasolini é exemplar), desse modo, exerce

<http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17012/13079>

⁴ O texto, que se chama *Paródia*, também foi incluído por Agamben na última edição de *Categorie Italiane. Studi di poetica e di letteratura*, (Agamben, 2010, pp. 120-130), cuja tradução brasileira, a ser publicada pela EDUFSC, encontra-se no prelo.

uma função paródica. E, assim, para o caso da literatura italiana, lembra Agamben:

A paródia não é aqui um gênero literário, mas a própria estrutura do meio linguístico em que a literatura se exprime. Aos escritores que promovem o dualismo como uma sorte de discórdia interior à língua (Gadda e Manganelli) se opõem escritores que, em verso ou em prosa, celebram parodicamente o não-lugar do canto (Pasolini e, de modo diverso, Elsa Morante e Landolfi). É de resto e de todo evidente que se cante – e se fale – apenas ao lado (da língua e do canto) (Agamben, 2007b, pp. 45-46).

Estar ao lado é o modo operativo numa composição paródica. A esse respeito, Franco Fortini, estendendo um conceito de paródia séria que Concetta D'Angeli atribuíra a Elsa Morante também a Pasolini, diz ser tal modo operativo “a forma mais econômica para esconder-se dos outros e de si mesmo.” (Fortini, 1993, p. 240) Entretanto, a paródia não coloca em dúvida o que está sendo parodiado e, nesse sentido, o esconderijo do artista (e, no limite, de qualquer um que coloque a língua em movimento) é a própria exposição, é a não conformação aos pretendidos espaços *paradisíacos* de quem produz uma obra de arte, mas o *estar ao lado* de todo e qualquer lugar redentorista.⁵ “Há esperança, não para nós” é uma das frases que supostamente Kafka teria dirigido Gustav Janouch e que, aqui, poderíamos parodiar: “há salvação, mas não para nós.”

E mesmo à salvação, como retorno para dentro dos muros do paraíso, a questão do colocar-se ao lado, num espaço lateral, é crucial, sobretudo à tradição judaica. Em uma Hagadás há a descrição de que, segundo o Talmud, cada homem teria dois lugares esperando por ele após a morte: um no Éden e outro no Gehinnom. Assim, o justo iria para seu lugar no Éden e, além dele, ganharia também o lugar ao lado, e vazio, daquele que foi condenado. Este, por sua vez, receberia também, além de seu lugar no Gehinnom, o

⁵ Agamben tece considerações interessantíssimas a esse respeito – acerca daquilo que chama de *máquina artística da modernidade* – na conferência *Arqueologia da Obra de Arte*, por nós traduzida nesta edição da *Princípios*.

espaço ao lado vazio do justo que está no Éden. Desse modo, não há representação possível (nem do justo no Gehinnom, nem do condenado no Éden), e tal espaço ao lado é ocupado por *um ser qualquer* que não o próprio a quem seria destinado, seu suposto *proprietário*. E esse lugar *impróprio* que passamos a ocupar “como não ocupando” (vivendo no lugar do outro – e a máxima paulina da Epístola aos Gálatas (2:20), “já não sou eu quem vive, mas Cristo que vive em mim”, é de antemão parodiada) nos garantiria a possibilidade do conforto, do sentir-se à vontade em um espaço maior do que aquele que originariamente nos seria designado. Agamben denomina esse lugar de *agio* (e, lembremos, em italiano o termo *agio* quer dizer também *confortável, à vontade*): “*Agio* é o nome próprio desse espaço irrepresentável. O termo *agio* indica, com efeito, segundo seu étimo, o espaço ao lado (*ad-jacens, adjacencia*), o lugar vazio em que é possível para cada um mover-se livremente.” (Agamben, 2001, pp. 24-25)

O esconder-se de si mesmo a que se refere Fortini, portanto, pode ser lido como o *estar ao lado de si*, o mover-se livremente para além de uma posição unívoca de uma suposta substância do *eu*. Aos homens, irremediavelmente perdidos na cisão da língua (cisão esta também expressa de modo basilar na fórmula aristotélica do *zoon logon ekon* – o vivente que possui a linguagem), não resta propriedade, mas o ser *qualquer*, ser substituível e, ao mesmo tempo – paradoxalmente –, irrepresentável. De fato, o ser do *homem* é somente a paródia de si mesmo. (Em certo sentido, o *eu como um outro* – na clássica expressão “*Je est un autre*”, de Rimbaud – é parte da abertura dos sentidos para além do *único* (o *um*) sentido à humanidade, isto é, do *Um* ao *Múltiplo*. E vale recordar que na antropologia é que encontramos essa ideia de modo premente. Nesse sentido, lembremos aqui as belas análises de Eduardo Viveiros de Castro sobre Pierre Clastres: “A antropologia encarna, para Clastres, um projeto de consideração do fenômeno humano como definido por uma alteridade intensiva máxima, uma dispersão cujos limites são *a priori* indetermináveis. ‘Quando o espelho não nos devolve nossa própria imagem, isso não prova que não haja nada a observar’.” (Viveiros de Castro, 2011, p. 303) Em suma, essa *alteridade intensiva máxima* é o que resta, para além de qualquer propriedade, aos homens.)

Em outro texto de Agamben, talvez central para a compreensão de seu método filosófico, a temática do estar ao lado permanece, assim, um ponto chave. Trata-se de *O que é um paradigma?*, ensaio presente em *Signatura Rerum*. Compreender um paradigma, *paradeigma*, ultrapassa, para o filósofo, a questão da apreensão de um *modelo* (sensível, histórico, factível) e do estabelecimento entre tal modelo e o objeto estudado uma relação de similitude ou de parâmetros. O Paradigma, diz Agamben,

mesmo sendo um fenômeno singular sensível, contém de algum modo o *éidos*, a própria forma de cuja definição se trata. (...) Isto é, relação paradigmática não acontece simplesmente entre os objetos individuais sensíveis, nem entre estes e uma regra geral, mas, antes de mais nada, entre a singularidade (que se torna assim paradigma) e a sua exposição (isto é, a sua inteligibilidade). (Agamben, 2008, p. 25)

Em outros termos, não há senão *analógica* no conhecimento paradigmático; algo que se move de singularidade a singularidade (sem dicotomia entre geral e particular, mas com bipolaridades tensivas). Nesse sentido, não há nada de originário no paradigma, nenhum arquétipo (*imagem-original*), pois todo fenômeno é a origem.

Desse modo, o originário, portanto, não é nem mesmo o Deus paradigmático do monoteísmo judaico. Régis Debray, ao analisar a passagem do deus-monumento ao deus-documento – o mover-se divino do seu lugar *próprio* e *imóvel* ao deserto onde irá se manifestar ao *povo escolhido* –, portanto, ao deus móvel, lembra:

Na evolução da espécie e das crenças, o nosso Deus único chegou tarde. Como explicar o aparecimento do Criador tanto tempo depois da sua Criação? E que o Gênesis, o livro das origens, tenha sido acrescentado ao *patchwork* sagrado no final? É que o monoteísmo, um politeísmo lentamente decantado, é um resultado, e não um dado de partida. Mídia-dependente, o Eterno não poderia ir mais rápido do que a história dos nossos meios de consignação e locomoção – e a música das civilizações começa num ritmo lento. Deus teve de antedatar a certidão de nascimento para recuperar o tempo perdido. Nós retroprojetamos sua pura essência, que se codificou mais tarde do que se crê, lá no início da história. Nada mais normal. Não importa em que processo, o que denominamos

‘origem’ não passa, normalmente, da conclusão. (Debray, 2004, p. 31)

A origem desloca-se do ponto fixo, do seu lugar originário, para o espaço ao lado. A origem salta, entra em movimento, metamorfoseia-se – parodiando Valéry, está na “hesitação entre são (ser salva) e sentido (orientação)” –, é uma larva (e, lembremos a etimologia, larva designava para os latinos o espectro de alguém que acabava de morrer (Agamben, 2005, p. 100)⁶). José Manuel Cuesta Abad, num trecho de seu ensaio sobre Antonio Gamoneda⁷ no qual analisa a proposição hölderliniana a respeito da consciência de si, nos diz:

Eu só posso ser consciente de mim e refletir-me igual a mim mesmo na reflexão (*Eu sou Eu*) mediante o trânsito da posição de sujeito à de objeto. Isto é, ‘eu’ somente pode pensar-se e dizer-se ‘eu’ como algo que reconhece sua igualdade no transitivo e transitório de sua separação de si. Daqui a observação de Hölderlin segundo a

⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. A destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Trad.: Henrique Burigo. p. 100. “... se tentarmos definir a natureza desta ‘larva’ vaga e ameaçadora, vemos que todos os testemunhos são concordantes: a larva é a ‘imagem’ do morto, o seu semblante, uma espécie de sombra ou de reflexo especular.”

⁷ Em Antonio Gamoneda, Prometeu aparece na fronteira entre a beleza e a dor juntamente com o poeta. Ambos não podem cruzá-la, ultrapassar o muro, senão com a coragem de enfrentar a morte. Criar-se como sujeito, imprimir a mão na parede da caverna, implica o conhecimento da falta, da morte, isto é, o ingresso no tempo humano. Cf. Gamoneda, 2004, pp. 35-36. “I. Acaso estemos en igual tormento. / Un dios caído en el dolor es tanto / como el dolor si sobrepasa el llanto / y se levanta contra el firmamento. // Un dios inmóvil es un dios sediento / y a mí me cubren con el mismo manto. / Yo tengo sed y lo que yo levanto / es la impotencia de levantamiento. // Oh qué dura, feroz es la frontera / de la belleza y el dolor; ni un dios / puede cruzarla con su cuerpo puro. // Los dos estamos por igual manera / a hierro y sed de soledad, los dos / encadenados contra el mismo muro. II. Y este don de morir, esta potencia / degolladora de dolor, ¿de donde / viene a nosotros? ¿En qué dios se esconde / esta forma siniestra de clemencia? // Una sola divina descendencia / a esta zona de sombra corresponde. / Si tu hablas a un dios, cuando responde, / viene la muerte por correspondencia. // Si no fuera cobarde, si, más fuerte, / en un rayo pudiera por la boca / expulsar este miedo de la muerte, // como este inmortal encadenado / sería puro en el dolor. ¡Oh, roca, / mundo mio de sed, mundo olvidado!”

qual apenas é possível a consciência de mim mesmo porque eu me coloco ‘frente a mim mesmo, me separo de mim mesmo e, em que pese essa separação, no lugar à frente me reconheço como o mesmo.’ Em consequência, eu somente sou igual (*gleich*) a mim mesmo como semelhante (*Gleichnis*) transitório, como trânsito a uma semelhança na qual me confronto com *meu semblante*. (Cuesta Abad, 2004, pp. 108-109)

Colocar-se frente a si mesmo, à igual (*gleich*) imagem de si, só pode ensejar um reconhecimento por semelhança (*Gleichnis*); isto é, o reconhecimento parte sempre de uma relação de *alteridade*. A esse respeito, a filósofa francesa Marie-José Mondzain, a partir do seu estudo das imagens da famosa gruta Chauvet (aliás, sobre a qual recentemente realizou um belíssimo documentário Werner Herzog: *A caverna dos sonhos esquecidos*), traça um exame das condições de inscrição nas paredes das cavernas e de como tais sinais podem ser vistos como as marcas da formação daquilo que a filósofa chama de *homo spectator* – e que, também, podemos indicar como os primórdios do périplo reflexivo dos homens como *seres ao lado*. Diz a filósofa que a mão e a boca (o sopro carregado de pigmentos que irão dar a forma *negativa* da mão na parede, no mundo externo ao homem que é a parede) passam a ser operadores de distanciamento criados pelo homem primitivo: “Ela [a mão] indica uma capacidade fundadora do sujeito que compõe seu primeiro olhar sobre o traço de seu próprio afastamento” (Mondzain, 2007, p. 29). Portanto, depois de apoiado na parede, o homem dela se afasta, e é essa retirada e esse afastamento que são os produtores de *ressemblance*, de similitude, de semelhança. Por isso a importância do gesto *retratista* do homem das cavernas. A imagem da mão gravada na parede é parte da *phantasia* – *imaginação* – do primitivo: ele imagina a si mesmo, ele vê a imagem de sua mão – sua *mão verossimilhante* – e, em tal movimento, fecha-se para ele a opacidade do ambiente (das coisas) e *abre-se* um mundo que lhe permitirá reconhecer-se e ser reconhecido.

Essa primitiva consciência de si mesmo, o reconhecer-se, é uma primeira operação reflexiva – que, mais do que uma *reflexão especular*, é tarefa da *mão* do homem (a mesma com que Eva toma

o fruto da consciência que lhe abrirá a cisão na linguagem). Antes do reconhecimento na alteridade – do olhar *dos e para* os outros –, tal consciência (de abertura de mundo) é possível por meio da reflexão.⁸ *Refletir-se*, como inscrição na parede da caverna, e *refletir* sobre si mesmo, abrem uma dificuldade para o sujeito que, então, alcança a consciência: no afastamento e conseqüente distanciamento de si, nesse *colocar-se ao lado*, encontra-se o ato originário de reconhecimento de sua identidade.

A separação, o afastamento e a distância da própria imagem (*éidos*) são, portanto, os pontos cruciais da consciência de si. O *eu*, para se colocar como sujeito, admite o mesmo mecanismo de semelhança que remete a imagem ao corpo, isto é, a distância, o estar ao lado. Diz Cuesta Abad: “O corpo se coloca como igual na sua imagem corpórea: a igualdade consigo mesmo de um corpo somente pode se dar no trânsito e na separação deste na semelhança da imagem.” (Cuesta Abad, 2004, p. 109)

Entretanto, voltemos aos desdobramentos possíveis das análises acima citadas do crítico espanhol; ou melhor, às questões a respeito do termo *Gleich, igual* em alemão. Na sua etimologia está a raiz **lig*, a qual indica aparência, figura, e que, em alemão moderno, acabou se tornando a palavra *Leiche*, isto é, cadáver (Agamben, 1998, p. 78). Este, o corpo que jaz sem vida, é, tal como a larva (o espectro dos latinos), o que tem a mesma imagem do ser que outrora vivia; é parecido, semelhante. Em alemão *semelhante* – com etimologia vizinha à *Leiche* – diz-se *Gleichnis*, palavra que acaba tomando também um rumo teológico. É justamente *Gleichnis* o termo do qual se utiliza Lutero para traduzir da *koiné* grega o termo *parabolé*, isto é, parábola – que, na sua etimologia, quer dizer

⁸ Ressalto a comunicação feita no XVI Congresso Internacional de Psicanálise em 1949 por Lacan, na qual fala sobre o estádio do espelho: “o filhote do homem, numa idade em que, por um curto espaço de tempo, mas ainda assim por algum tempo, é superado em inteligência instrumental pelo chimpanzé, já reconhece não obstante como tal sua imagem no espelho. (...) A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de infans parecer-nos-á pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito.” Cf. Lacan, 1998, pp. 96-97.

o *colocar algo ao lado* (mais uma vez, um fora de lugar, caro também este a Agamben).

A sorte que o termo parábola teve nas religiões cristãs é notória. Diz-nos a tradição que a parábola era o modo próprio dos ensinamentos de Jesus. Por outro lado, é preciso levantar outras leituras, talvez menos condescendentes com certa tradição *oficial*, para o termo. Jean-Luc Nancy afirma que “se pode dizer que o relato evangélico no seu conjunto se apresenta como uma parábola: se esta última constitui um modo de figuração mediante um relato encarregado de representar um conteúdo moral, a vida de Jesus é toda ela uma representação da verdade que ele mesmo pretende ser.” (Nancy, 2006, p. 10) Ou seja, a vida de Jesus é a própria verdade que ele pretende trazer; o Verbo (o *logos*) se faz carne e esta é a expressão de uma verdade. “O *logos* não é distinto da figura ou da imagem, posto que seu conteúdo essencial é precisamente que o *logos* se figura, apresenta-se e representa-se, anuncia-se como uma pessoa que aparece, que se mostra e que, ao se mostrar, mostra o original da figura.” (Nancy, 2006, p. 10)

As leituras tradicionais e mais corriqueiras tentam ver na parábola um instrumento pedagógico utilizado por Jesus, de modo que toda igreja (todo Templo que se erige como instituição religiosa, como fixação de princípios e dogmas) dela também se utiliza como meio de ensinamentos e formação. No entanto, a parábola rompe tal lógica; irrompe para além das correlações linguísticas entre *signum* e *res significata*: “a parábola não vai da imagem ao sentido: vai da imagem a uma vista já dada ou não” (Nancy, 2006, p. 14). Isto é, “a parábola fala apenas àquele que já compreendeu, mostra somente àqueles que já viram.” (Nancy, 2006, p. 14) A parábola não é uma metáfora, tampouco uma alegoria. Nela *signum* e *res significata* se aproximam e a diferença entre eles tende a se anular, sem desaparecer completamente (Agamben, 2000, p. 46).

Enxergar a parábola, compreendê-la, não é um simples jogo de interpretação, como se ela fosse uma espécie de relação da imagem com a literalidade daquilo que é contado, ou ainda um esquema entre aparência e realidade (também entre visível e invisível), mas ver nela a aproximação tautológica, diria Nancy, entre o enunciado e o conteúdo do enunciado. Ou seja, a parábola

sempre enuncia a si mesma, pois a coisa significada é sempre a própria linguagem, o próprio Verbo (há somente *analógica* na parábola e, tal como a paródia, não se estabelece como suplemento a uma originariedade, mas é também constitutiva desta).

A parábola é o que se *parece*, a *ressemblance*, com o que é falado; é semelhança que afasta e dá ao parecido a sua forma singular, sua forma em imagem; funciona, em outras palavras, próximo ao modo paródico – e, nesse sentido, parabólica é, por exemplo, a compreensão pasoliniana do cinema (Pasolini, 2008, p. 1468⁹). Como um personagem imaginário, os homens voltam seus semblantes para sua efemeridade e parodiam a verdade cósmica universal. Não há possibilidades de reencontro de um *logos*, a Palavra, perdido, mas o falar por *Gleichnis*, por semelhança, a partir da qual tal personagem abre os olhos para ver a morte própria – sabe que seu cadáver (*Leiche*) já está consigo – e a morte espelhada nas coisas, nas paredes do mundo. O seu rosto “ostenta já a perda de si na semelhança pela qual o eu afronta sua própria transitoriedade; e assim começa o tempo e se abre o olhar da morte refletida nas coisas.” (Cuesta Abad, 2004, p. 109)

A origem da história – humana ou divina – é a ruptura com o círculo do *eu* que se identifica totalmente e sem resíduos com o seu *eu* reflexo. Não é possível identidade e verdade de uma palavra, que diz a verdade unívoca das coisas. A divisão é em si é inevitável e, no mais, circulamos pelo espaço vazio, pelo *agio*, que dá consistência ao nosso ser ao lado. É preciso saber-se dividido em si mesmo, e numa contenda política consigo mesmo, pois, uma vez caídos na linguagem pós-edênica, sabemos que qualquer gesto – poético, político – não pode ser neutro, e só nos resta um princípio de divisão infinita do qual não há saída, mas apenas fuga, um

⁹ Pasolini, que em meados dos anos 60 começa a construir uma teoria da linguagem cinematográfica – muito ressaltada por Gilles Deleuze –, assim diz: “L’istituzione linguistica, o grammaticale, dell’autore cinematografico è costituita da immagini: e le immagini sono sempre concrete, mai astratte (è possibile solo in una previsione millenaristica concepire immagini-simboli che subiscano un processo simile a quello delle parole, o almeno delle radicali, in origine concrete, che nelle fissazioni dell’uso, sono diventate astratte). Perciò per ora il cinema è un linguaggio artistico non filosofico. Può essere parabola, mai espressione concettuale diretta.”

constante movimento *ao lado*, que, por sua vez, é o constitutivo da nossa constante e não fixa originalidade.

Paródia, paradigma e parábola, portanto, compõem parte fundamental da constelação teórica (e, fundamentalmente, metodológica) de Giorgio Agamben. Em todo caso, o estar ao lado, o *para-*, é possível apenas por conta da cisão que, em outros termos, poderia ser a impossibilidade de qualquer realização ou cumprimento de uma essência humana – um *em si* para o animal dividido pelo muro que ele imagina ser seu impedimento para a redenção. Desse modo, como a patafísica de Alfred Jarry – tão bem lembrada por Deleuze (Deleuze, 1997, pp. 104-113¹⁰) – é a ciência do que se agrega à metafísica, o *estar ao lado* e, de maneira fundamental, a paródia, o *falar ao lado do ser*, configura-se como uma para-ontologia (o vagar ininterrupto do homem-deus pelo vazio de sua incompletude enquanto ser).

Se a ontologia é a relação – mais ou menos feliz – entre linguagem e mundo, a paródia, enquanto para-ontologia, exprime a impossibilidade da língua de alcançar a coisa, e a impossibilidade da coisa de encontrar o seu nome. O seu espaço – a literatura – é então necessária e teologicamente assinalado pelo luto e pelo escárnio (como o da lógica é marcado pelo silêncio). Desse modo,

¹⁰ Em especial, o seguinte trecho, constante nas pp. 104-105: “O fenômeno já não pode definir-se como uma aparência, mas tampouco será definido, à maneira da fenomenologia de Husserl, como uma aparição. A aparição remete a uma consciência à qual aparece e pode ainda existir sob uma forma distinta daquilo que faz aparecer. O fenômeno, ao contrário, é o que mostra a si mesmo em si mesmo. (...) O fenômeno, a esse título, não remete a uma consciência, mas a um ser, ser do fenômeno, que consiste precisamente no mostrar-se. Esse ser do fenômeno é o ‘epifenômeno’... (...) O epifenômeno é o ser do fenômeno, ao passo que o fenômeno é apenas o ente, ou a vida. Não o ser, e sim o fenômeno é que é percepção, perceber ou ser percebido, ao passo que Ser é pensar. (...) A metafísica é um erro que consiste em tratar o epifenômeno como um outro fenômeno, outro ente, outra vida. Na verdade, mais do que considerar o ser como um ente superior que fundaria a constância dos demais entes percebidos, devemos pensá-lo como um Vazio ou um Não-ente, através de cuja transparência agitam-se as variações singulares... (...) Se o ser é o mostrar-se do ente, ele mesmo não se mostra e não pára de retrair-se, estando ele próprio retirado ou retraído. Melhor ainda: retrair-se, apartar-se é a única maneira pela qual ele se mostra enquanto ser, visto que ele é apenas o mostrar-se do fenômeno ou do ente. A metafísica inteira cabe no retraimento do ser ou no esquecimento, pois confunde o ser com o ente.”

todavia, ela é testemunha daquela que parece a única verdade possível da linguagem (Agamben, 2007b, p. 47).

Ora, nesse sentido, a paródia compõe o quadro da lamentação pela perda de algo que jamais se teve: a união com o absoluto num *antes da história*, um *lugar próprio do homem e do seu falar*, onde ele realizaria sua essência. E a definição clássica da paródia – a transmutação de um modelo *original* em algo risível – exhibe a necessária presença dessa origem. Entretanto, um outro modo de vislumbrar esse *originário* é também possível (como já lembramos, aliás, com Débray): não um *arquetipo* que nos contaria a gênese das coisas, mas como pensa Walter Benjamin, algo que

ainda que categoria absolutamente histórica, não tem nada a ver com a gênese. Porque, com efeito, a origem não designa o devir do nascido, mas sim o que nasce no passar e no devir. A origem está no fluxo do devir como turbilhão, engolindo no seu ritmo o material da gênese. O originário não se dá nunca a conhecer na nua existência evidente do fático, e sua rítmica unicamente se revela numa dupla intelecção. Por um lado, aquela quer ser reconhecida como restauração, como reabilitação, assim também, justamente devido a isto, como algo inconcluso e imperfeito. Em cada fenômeno de origem se determina a figura sob a qual uma ideia não deixa de se enfrentar no mundo histórico até que alcance sua plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se coloca em relevo no dado fático, mas sim naquilo que concerne a sua pré-história e pós-história (Benjamin, 2006a, p. 246).

Ao ler essas passagens de Benjamin, Georges Didi-Huberman ressalta que a origem está muito mais próxima de nós do que imaginamos, isto é, está na imanência do próprio devir (Didi-Huberman, 1998, p. 170). E mesmo Benjamin, comentando sua própria concepção de *origem*, diz, nas *Passagens*:

Origem [*Ursprung*] – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam

fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (Benjamin, 2006b, p. 504).

Essa concepção benjaminiana de *origem*, tal como sugere Jeanne-Marie Gagnebin, designa um “salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional.” (Gagnebin, 2004, p. 10) Por certo tal *salto* para fora da linha da história não é uma tentativa de regresso nostálgico a uma origem imaculada. Mais do que isso, é possível ver aí o hiato que separa a história do tempo, um vagar humano pelo deserto pós-paraíso e o que seria a realização de seu ser. Isto é, ainda que um pensamento da história carregue em si a concepção de tempo e a recíproca seja de certo modo válida, não há uma justaposição exata em que ao dar-se o tempo, de pronto dar-se-ia também a história.

A origem, dessa maneira, é um lugar limiar entre instâncias imanentes (em certa medida, algo sempre *paradigmático*). Isto é, não são origens-fonte, transcendentais e ideais, mas entrepostos, estratos limiares. O que, entretanto, marca tais *limiares*? Para Benjamin,¹¹ esse posto é ocupado pelas *imagens dialéticas*, cuja categorização vem expressa em alguns fragmentos do arquivo N das *Passagens*; como o fragmento N 9, 7, no qual Benjamin diz:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que

¹¹ Agamben conecta, em todo *Signatura Rerum*, essa compreensão benjaminiana com as questões levantadas por Michel Foucault. Assim, p.ex., diz que na *Arqueologia do Saber* esse hiato seria marcado pelas assinalações. Por fim, Agamben o aproxima de Benjamin por meio da ideia das *assinaturas*.

estará irremediavelmente perdido no instante seguinte (Benjamin, 2006b, p. 515).

Esse lampejo no agora da cognoscibilidade não é uma imobilização da imagem, isto é, sua simples captura como *um* elemento histórico. O lampejo (*Stillstand*) é uma irrupção, um limiar entre imobilidade e movimento; ou seja, o movimento dialético ínsito nessas imagens – que são as únicas “imagens autênticas (isto é: não-arcaicas)” (Benjamin, 2006b, p. 515). – carrega toda a dimensão do turbilhão da origem explicitado na *Origem do Drama Barroco Alemão*. Porém, é no fragmento N 3,1 das *Passagens* que Benjamin mais se aproxima de uma definição da imagem dialética. Ao distinguir as imagens dialéticas das essências da fenomenologia husserliana (com uma declarada morte da *intentio*), Benjamin confere às imagens dialéticas o caráter de *índice histórico* – este que não marca naquelas o seu pertencimento a determinada época, “mas, sobretudo, que elas [as imagens] só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior.” (Benjamin, 2006b, p. 515) Nesse sentido, a historicidade das imagens dialéticas é apreendida naquela rítmica que lhe é própria (é própria à origem), isto é, aberta numa dupla intelecção, que é em si ambígua, pois pretende algo como uma restauração no mesmo movimento de abertura e incompletude. Como lê Agamben, “onde o sentido se suspende, aí aparece uma imagem dialética. Isto é, imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e um novo evento de sentido. Similar à intenção emblemática, esta suspende o seu objeto num vazio semântico.” (Agamben, 2007a, p. 30) Assim, aquela dupla intelecção não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva:

os dois termos não são nem removidos nem compostos em unidade, mas sim mantidos numa coexistência imóvel e carregada de tensão. Mas isso significa, na verdade, que não apenas a dialética não é separável dos objetos que nega, mas que estes perdem a sua identidade e se transformam nos dois polos de uma mesma tensão dialética, que alcança a sua máxima evidência na imobilidade (Agamben, 2007a, p. 31).

É por efeito dessa tensão bipolar negativa que a imagem dialética é sempre uma imagem crítica, uma “imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente.” (Didi-Huberman, 1998, p. 172) Ou ainda, como diz Benjamin, “a imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.” (Benjamin, 2006b, p. 505)

Que estas imagens possam ser lidas, é a nota que lhes garante a posição limiar. Elas são os elementos históricos, carregam um índice histórico como se lê no fragmento N 3, 1 das *Passagens*. Desse modo, não são os objetos, nem as essências aquilo que contempla a teoria benjaminina da história (e que permeia todo seu pensamento), mas sim as *imagens*. O índice (que deriva do latim *dico*, mostrar; mostrar com a palavra, portanto, *dizer* (Agamben, 2008, pp. 75-76)) histórico que são as imagens dialéticas não pode ser tido em conta como um *arké*-tipo, nem como fonte (imagem-fonte) e tampouco como uma essência metafísica; ele é o que nesta dialética em suspensão (em irrupção, em lampejo) compõe a imagem dialética, garante a sua legibilidade (isto é, não há originariedade histórica senão na sua *impropriedade*, no seu não estar em lugar próprio). Replicar a origem é, portanto, de algum modo mover-se num espaço ao lado tanto das *essências* eternas quanto das *substâncias* decaídas – no *entre* as palavras e as coisas ao qual estamos condenados e no qual construímos *de modo imagético* o que chamamos de história humana.

É a imaginação (a *phantasia* a que faz menção Mondzain) que torna a história possível; melhor, através da imaginação um historiador procura ter acesso àquilo que chama história – ou ainda, de algum modo, ter acesso ao presente (além da memória e do esquecimento, mas num limiar de indiferença entre ambos (Agamben, 2008, p. 106)). Como lembra Didi-Huberman,

a questão das imagens está no coração desta grande agitação do tempo, nosso “mal-estar na cultura”. Seria preciso saber

olhar nas imagens aquilo a que elas são as sobreviventes. Para que a história, liberada do puro passado (este absoluto, esta abstração), nos ajude a *abrir* o presente do tempo (Didi-Huberman, 2003, p. 226).

A origem, portanto, não é monumento (o deus estanque sobre o qual fala Debray), não é arquétipo, mas constante jogo entre o ponto de insurgência e o devir históricos. Não há lugar, para a vida dos homens, a uma teodiceia em que um ponto original, representável mas jamais atingível (justo o oposto da condição em *agio*), sirva como guia à postulação de um mundo, como se um lugar próprio estivesse à humanidade reservado. E, talvez, apenas ao deixar de ansiar por tal lugar próprio (a si mesmo e à sua língua) e ao abandonar-se ao constante *estar ao lado*, à vida paródica, sem pretensões de encontro com um precedente universal e absoluto (uma origem meta-histórica, dentro dos muros do paraíso), poderão os homens falar e viver não com esperanças de realizar sua essência, sua *propriedade*, mas, simplesmente, como seres *quaisquer*.

Artigo recebido em 04.11.2013, aprovado em 09.01.2014

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Categorie Italiane. Studi di poetica e di letteratura*. Roma; Bari: Laterza, 2010.
- _____. *Il Tempo che Resta. Un commento alla Lettera ai Romani*. Torino: Bollati Boringhieri, 2000.
- _____. *Infância e História. A destruição da experiência e a origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Trad.: Henrique Burigo.
- _____. *L'image immémoriale*. In.: AGAMBEN, Giorgio. *Image et Mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.
- _____. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001.
- _____. *Le cinéma de Guy Debord*. In. AGAMBEN, Giorgio. *Image et Memoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.

_____. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

_____. *O Silêncio da Linguagem*. In.: *Fronteiraz. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Teoria Literária*, n. 11. São Paulo: PUC, dezembro, 2013. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/17012/13079>

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. Trad.: Selvino Assmann.

_____. *Signatura Rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

BENJAMIN, Walter. *El origen del 'Trauerspiel' alemán*. In: *Obras. Libro I/vol. I*. Madrid: Adaba Editores, 2006. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. Tradução: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão.

_____. *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem dos Homens*. In.: *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/34, 2011. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves.

CUESTA ABAD, José Manuel. *Ensayo sobre la Desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda*. In. CASADO, Manuel [ed.] *Cuestiones de Poética en la Actual Poesía en Castellano*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

DEBRAY, Régis. *Deus, um itinerário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Trad.: Jônatas Batista Neto.

DELEUZE, Gilles. *Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry*. In. DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997. Trad.: Peter Pál Pelbart.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *O que Vemos, o que nos Olha*. São Paulo: Ed. 43, 1998. Trad. Paulo Neves.

ESPOSITO, Roberto. *Confines de lo Político. Nueve pensamientos sobre política*. Madrid: Editorial Trotta, 1996. Traducción: Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado.

FORTINI, Franco. *Attraverso Pasolini*. Torino: Giulio Einaudi, 1993.

- GAMONEDA, Antonio. *Sublevación Inmóvil (1953-1959)*. In.: GAMONEDA, Antonio. *Lengua y Herida*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2004. Selección y prólogo de Vicente Muleiro.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *A Caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2003. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. Trad.: Vera Ribeiro.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*. Paris: Bayard, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. *Noli me Tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trotta, 2006. Traducción: Maria Tabuyo y Agustín López.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Eretico*. In.: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi Sulla Letteratura e Sull'Arte. I*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2008. A cura di Walter Siti e Silvia De Laude.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O intempestivo, ainda*. In.: CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da violência*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.