

4. Passibilidade e depravação

Isto se expressa na questão relativa à essência da linguagem, da proposição, do pensamento. Pois se, em nossa investigação, tentamos compreender também a essência da linguagem — sua função, sua estrutura —, não é porém a isso que visa esta questão. Pois não vê na essência algo que já é evidente e que se torna claro por meio de uma ordenação. Mas algo que se encontra abaixo da superfície. Algo que se encontra no interior, que vemos quando desvendamos a coisa e que uma análise deve evidenciar.

‘A essência nos é oculta’: esta é a forma que toma agora nosso problema. Perguntamos: “o que é a linguagem?”, “o que é a proposição?”. E a resposta a estas questões deve ser dada de uma vez por todas; e independentemente de toda experiência futura. (IF, §92)

Esse parágrafo das *Investigações* parece querer socorrer (e comungar do perigo) além de vir ao encontro no ponto em que a reflexão se encontra, a fim de lhe dar uma possibilidade de desvio, haja vista a encruzilhada que o pensamento de Artaud lhe conduziu. Contudo, “A linguagem só começa quando a comunicação corre perigo.” (MILLER, 1967, p.47)

Ao entreouvir uma dissonância no trecho final do parágrafo das *Investigações* citado acima — “E a resposta a estas questões deve ser dada de uma vez por todas; e independentemente de toda experiência futura” —, sinto soar certo tom de desconfiança e uma promessa de prosseguimento para a reflexão. Parece-me razoável desconfiar de respostas definitivas. Por mais que o tom de Wittgenstein seja afirmativo, não quer dizer que essa afirmação seja uma manifestação direta de confiança a um tipo de resposta que as *Investigações* se esforçam por demover. Nesse sentido, pode-se dizer que o cético é convidado a se sentar ao lado do apelo dogmático. Uma ligeira desconfiança, por conseguinte, é introduzida, ou uma inflexão de tom, na afirmação, contra a possibilidade de respostas definitivas. Há uma recorrência desse movimento nas *Investigações*, de instalação de desconfiança em relação aos argumentos “adversários” — o ceticismo e dogmatismo. Wittgenstein acentua entre ambos a presença de

afinidades. Ambas as tendências, reforçada sua coloração e utilizada suas matizes, são levadas a um ponto onde uma separação nítida parece insustentável.

A esse respeito, em “Declinando do declínio” (In: CAVELL, 1997, pp.35-75), Stanley Cavell sai em defesa de uma não simplificação da noção de *ordinary* (cotidiano) em Wittgenstein: coaduna com a vocação assumida pelo filósofo, a contrapelo de um emprego metafísico da linguagem na filosofia, de reconduzir as palavras a seu emprego cotidiano. “*Nós* reconduzimos as palavras do seu emprego metafísico para seu emprego cotidiano.” (IF, §116). Cavell defende que Wittgenstein advoga, em sua convocação ao uso cotidiano das palavras na filosofia, por uma compreensão do trabalho filosófico como uma busca contínua pela pobreza da sua própria condição. A ênfase de Wittgenstein sobre a primeira pessoa do plural, *Nós*, por exemplo, evoca a idéia de um laço de comunhão entre o seu trabalho filosófico e uma participação de seus interlocutores.

Se o uso cotidiano das palavras é o horizonte de uma jornada a ser seguida pela filosofia, almejá-lo pode ser o arrimo do exercício filosófico, para que a linguagem não negligencie a pobreza de sua própria condição. Mesmo que o termo dessa jornada seja um lugar utópico, a saber: a recondução das palavras ao seu uso cotidiano. Nesse caso, este anseio pode se realizar como uma advertência presente ao exercício filosófico, para que não permaneça conformado a um uso metafísico das palavras. Por isso, pode-se dizer que quando Wittgenstein enuncia que “A *essência* está expressa na gramática” (IF, §371), coloca realce no fato de que só se pode falar com propriedade de um jogo de linguagem numa imersão em sua gramática, isto é, nas suas efetivas condições de uso, no uso.

Por outro lado, dizer que a *essência está expressa na gramática* não é o mesmo que dizer que a *essência está oculta*. Da mesma forma, equivale dizer, a linguagem da dor é um comportamento diante da dor mesma e não a representação de sua vivência interior. Contudo, antes de retomar o tópico da dor, agora, em perspectiva da escrita de Henry Miller, cabe falar mais um pouco sobre o fato da *essência* estar expressa na gramática. O que não é fácil de compreender, sobretudo se considerarmos que a palavra “*essência*” está à mercê da circunstancialidade da gramática de seu uso em um determinado jogo de linguagem. A gramática não se constitui de palavras alçadas a uma segunda ordem. Concepção essa que pode se tornar ainda mais rarefeita se levarmos em consideração o fato de que nas *Investigações* os termos sofrem uma constante

revisão e ganhar outras acepções, a partir de circunstâncias outras que concorrem à enunciação. Ainda que uma palavra obtenha, em um jogo de linguagem, uma importância central, não deixa de ser palavra e isso não a faz menos importante, dada a imprevisibilidade das circunstâncias concorrentes, menos problemática. A clareza dessa afirmação de Wittgenstein do ponto de vista formal, *a essência está expressa na gramática*, não implica no fato da limpidez sintática da proposição diluir o caráter rarefeito de suas definições em filosofia.

A esse respeito, a obra de Wittgenstein é um mapa de endereços que se repetem e nem sempre coincidem. O que se entende por “cotidiano”, por exemplo, não tem uma delimitação nítida. Os tentáculos da dúvida não só se aproximam, portanto, da dicção wittgensteiniana, nas *Investigações*, com uma voracidade insaciável, como recebem as exortações contínuas de uma voz de correção dotada de uma temperança igualmente incansável. No exercício dessa voz exortativa, no entanto, não se lhe imputa um contato contagioso — a tendência a duvidar de tudo de que seja possível duvidar é algo com que a filosofia deve se debater.

A vocação assumida por Wittgenstein de trazer as palavras de volta ao seu uso cotidiano, na filosofia, não relativiza somente o êxito de nossas reflexões filosóficas, dirige sua atenção a aqueles que empregam palavras exiladas de seu uso cotidiano. O filósofo, contudo, reclama um laço de comunhão com um interlocutor. Uma vocação comum de trabalho (IF, Prefácio). Como já foi repetido aqui *ad nauseam*, para Wittgenstein, conceber um jogo de linguagem implica em conceber uma forma de vida, e, por conseguinte, inviabilizar uma perspectiva imparcial ou deslocada. O cotidiano, ressalta Cavell, não chega a ser um ponto de vista (CAVELL, 1997, p. 40). Prossegue: “[...] o comportamento das palavras não é algo separado de nossas vidas, nós que com elas nascemos, que as dominamos. As próprias vidas terão que retornar.” (idem, p.40) O cotidiano é algo para onde devem retornar nossas vidas, assim como nossas palavras.

Neste mesmo trabalho, Cavell faz alusão aos parágrafos das *Investigações* constelares aos problemas conjurados pela pergunta: “Como as palavras se referem às *sensações*?” (§§243-315) e realça a ambivalência da relação de Wittgenstein com o estado adoentado em que o exercício filosófico se encontra — no estado de alheamento em que podem se encontrar as palavras que dispõe. Promove, com esse seu exercício, uma relação de assimilação insubmissa, em sua dicção, dos apelos que concorrem à sua expressão adoentada, isto é, enquanto

afastada de seu emprego cotidiano. “A filosofia trata uma questão como uma doença.” (IF,§255) Não de modo exclusivo em relação a essa constelação de questões, não deixa de dar visibilidade à “tentação do ceticismo” e à “ânsia de generalidade” que se insurgem, como ameaças, inclusive às *Investigações*.

A linguagem da dor não está imune às doenças da linguagem, do pensamento. Se o que, em determinadas circunstâncias, estamos tentados a dizer deve ser a matéria-prima da filosofia, para Wittgenstein, não é aconselhável desconsiderar as doenças que nublam a visão que temos de nossa linguagem, mesmo numa linguagem que manifesta de “forma espontânea” a dor. Antes, porém, de prosseguir com esse argumento em direção às questões que nos interessam e norteiam essa reflexão no ambiente da escrita de Henry Miller, é importante dizer que três pontos não podem ser esquecidos: 1) mesmo em condições limites, a linguagem não deixa de ser estranha à forma de vida que lhe dá pertinência; 2) a linguagem da dor é uma dessas condições-limite; 3) o que chamamos de propensão da linguagem não é algo estático e invariável, mas algo que ganha complexidade distinta conforme as condições em que a linguagem é utilizada.

Em primeiro lugar, a maneira como os contemporâneos do filósofo falavam é algo que deve ser levado em consideração com igual seriedade, mesmo que Wittgenstein nem sempre acuse seus interlocutores. Em segundo lugar, quando o filósofo se detém sobre o ceticismo ou sobre o dogmatismo que adoentam a linguagem, tangencia, acredito, a insistência do homem moderno de sapatear sobre a areia movediça (da incerteza), bem como sobre seu fervor em recusar um pensamento que crie raízes, o que é reforçado pela constatação da falta de um solo firme. Falta de um solo, confiável, de certeza ou incerteza que, podemos dizer, não é privilégio dos contemporâneos de Wittgenstein. A dúvida hiperbólica cartesiana, condição de possibilidade para a ontologia do sujeito construída pelo filósofo francês, ou os limites do que se pode conhecer, como pendão da epistemologia moderna, não definem nosso modo de pensar, homens dos dias de hoje, mas são elementos que contribuem para caracterizar certa imagem que guardamos do homem moderno, feito à nossa semelhança. Imagem essa que não deixa de dizer respeito a algumas das bases, nada sólidas, de um modo de pensar que nos é muito familiar, sem deixar de promover em nós um sentimento de estranheza.

Se Wittgenstein defende que muitas de nossas práticas linguísticas vão no piloto automático da cultura, não deixa de chamar atenção para o hábito doentio de conceber o pensar como um “ato” à parte dos acidentes de discurso e imanente às condições do que podemos conhecer. Não obstante, a filosofia, para Wittgenstein, não se resume ao que estamos tentados a dizer ou o que podemos conhecer. A propensão da linguagem é sua matéria-prima, seu ponto de partida. Parece-me que há um paradoxo aqui: o filosofar não deve ser um “ato irrefletido de linguagem” à parte de um uso cotidiano das palavras; ao contrário, faz-se na direção contrária de uma propensão filosófica — constituir-se como prática antagônica à rotina do pensamento filosófico, enquanto uso no qual a linguagem *sai de férias*.

No ensaio em questão, Cavell se pergunta sobre a possibilidade de entender Wittgenstein como um filósofo da cultura. Para Cavell, as vozes audíveis no coro das *Investigações* estão impregnadas de um sentimento partilhável de dúvida, uma tendência comum à descrença. Não obstante, o texto de Wittgenstein se dirige a desarmar, incansavelmente, essas armadilhas espalhadas pelo caminho. Cito:

Poder-se-ia pensar: quando a filosofia fala do uso da palavra “filosofia”, deveria haver uma filosofia de segunda ordem. Mas isso não se dá; o caso corresponde ao da ortografia que também diz respeito à palavra “ortografia”, mas que nem por isso é uma palavra de segunda ordem. (IF, §121)

O filósofo austríaco não se dá por satisfeito na posse de respostas definitivas, baseadas na eficácia de palavras de segunda ordem (em tese) supostamente capazes de deliberar, com lisura, sobre outras do mesmo escalão. Wittgenstein não cessa de objetar, o que é sintomático, a nocividade de uma dúvida instintual. Recusa-se, em sua luta contra o enfeitamento da linguagem, em obter uma vitória definitiva. O desarmar paulatino do emprego metafísico da linguagem (cético, dogmático, solipsista, convencionalista) não culmina numa erradicação de seu risco. O risco, aliás, nasce dessa ambição desmedida. Duvidar pode ser um modo muito particular de se saber na posse de uma incerteza e, ainda assim, seguir perguntando com toda clareza.

Se Investigações é uma obra de luta espiritual contínua, então uma certa harmonia no tom, seu equilíbrio psicológico é, nela, a marca do sublime, a medida de sua realização para a filosofia. Considero que Wittgenstein é o nome dos dois lados dessa luta de que falo, de suas duas vozes, (para meus presentes propósitos, só preciso invocar duas), as quais tenho chamado a voz da tentação e a voz da correção. Desta forma, o exílio das palavras nos desesperos e anseios do

interlocutor — “Mas, é claro que o outro não pode sentir ESTA dor!” (§253) — é, poder-se-ia dizer, o exílio fora de si mesmo. Não digo, porém, que a luta seja inteiramente consigo próprio; será necessário para a filosofia enfrentar a loucura, ou a desproporção, em outrem. (CAVELL, 1997, p.43)

Essa tendência, aos olhos de Wittgenstein, propaga-se de forma irrefletida em nosso modo de falar e ganha toques de loucura nos diálogos insólitos do debate filosófico que são as *Investigações*, na predominância do apelo cético ou da ânsia de generalidade, para Cavell. O que dizer da possibilidade, aventada por algumas vozes presentes às *Investigações*, de duvidar da própria dor ou da dor do outro? Ou ainda, o que dizer de uma linguagem disposta a colocar a dor, ou o traumático, em relevo, a fim de que assim possa ser experienciado sem mediações?

“O outro não pode ter minhas dores.” — Quais são as *minhas* dores? Qual é aqui o critério de identidade? Reflita no que torna possível, no caso de objetos físicos, falar de “dois exatamente iguais”. Por exemplo, dizer: “esta poltrona não é a mesma que você viu aqui ontem, mas é uma exatamente igual”.

Na medida em que tem *sentido* dizer que minha dor é igual à sua, nesta medida podemos ambos ter a mesma dor. (Sim, e seria também pensável que dois homens sintam dor no mesmo — e não apenas homólogo — lugar. Por exemplo, em gêmeos siameses poderia dar-se tal caso.)

Vi com alguém, em uma discussão sobre este assunto, bateu no peito e disse: “Mas o outro não pode de maneira nenhuma ter ESTA dor!” — A resposta a isto é que, ao se acentuar enfaticamente a palavra “esta”, não se define nenhum critério de identidade. A ênfase reflete muito mais o fato de que um tal critério nos é familiar, mas precisamos ser lembrados disso. (IF, §253)

Cavell entende que o esforço do interlocutor de Wittgenstein, ao enfatizar a incomunicabilidade de sua dor, é uma manifestação ambivalente de anseio e desespero. Anseio de manter a salvo de uma deriva cética suas emoções mais íntimas, um cerne de sua personalidade. Da mesma forma, vejo a ênfase em promover na manifestação artística a ascensão de um elemento traumático numa expressão empenhada em dirimir a mediação simbólica.

Wittgenstein nos parágrafos das *Investigações* em que se debruça sobre o argumento da linguagem privada, sob o tópico da dor, reforça a presença de critérios familiares para o reconhecimento da dor. Dor que, para muitos artistas, obtém a força de um princípio catalisador do impulso criativo. A dor pode ser uma ocasião para a comunicação. É dessa forma que entendo a afirmação de Henry Miller, “É muito oportuno que sejamos impotentes” (MILLER, 1967, p.191). É muito oportuno que sejamos, em alguma medida comum, impotentes. Se o

escritor, para Henry Miller, não tem a dor como matéria-prima, responde à sua aparição. “A primeira palavra trepidante que põe no papel é a palavra do anjo ferido: dor.” (idem, p.17) Defende a vocação do escritor como imperiosa, da criação de um mundo em que seja possível viver a vida da imaginação, uma vida que não negligencia áreas “encobertas” da sensibilidade. Miller recusa-se a negligenciar a vida que se pode ter em comum, mesmo que sob o signo da “degradação”: assim, dá vazão uma espécie de vida, de fato, pública da imaginação. Cito:

[...] eu queria libertar a imaginação de todos os homens imediatamente porque sem o apoio do mundo inteiro, sem um mundo imaginativamente unificado, a liberdade da imaginação se torna um vício. Eu não tinha respeito por escrever *per se*, assim como o tinha por Deus *per se*. Ninguém, nenhum princípio tem validade por si mesma. O que é válido é somente aquele tanto — de tudo, Deus incluído — que é realizado por todos os homens em comum. (idem, pp.17s)

Esse projeto um tanto utópico, de uma vida pública da imaginação, é uma possibilidade de vida comum que, aventada pela escrita de Miller, não deixa de se tratar de uma crença, crença muito semelhante àquela de Artaud de um teatro que nivelaria os corpos sob o signo da crueldade. Sua escrita assume uma reivindicação, um ônus para a imaginação, de em nenhum momento permanecer protegida de expor as áreas enevoadas da sensibilidade humana, nas obras do escritor norte-americano.

Em sua *Correspondência com Lawrence Durrel*, Miller responde à acalorada recepção do interlocutor de seu *Trópico de Câncer* e expõe a fé que deposita na própria obra, a de comungar com um anseio do mundo. É justamente isso que Miller realça em uma das cartas de Durrel: “A frase que mais me impressionou na sua carta foi: “parece-me reconhecer nele alguma coisa para que todos estávamos preparados”. É isso mesmo.” (MILLER & DURREL, 1965, p.29)

O homem que Miller apresenta ao homem é algo que o mesmo está preparado para suportar. Sua escrita aciona uma espécie de cláusula que convoca à compaixão, um tomar parte numa convocação comum para a sensibilidade, para a imaginação. Não a misericórdia, mas a compaixão. Cito, a esse respeito, um belo parágrafo das *Investigações* que tangencia essa questão: “Como sinto compaixão *por esta pessoa?* Como se mostra o objeto da compaixão? (A compaixão,

podemos dizer, é uma forma de convicção de que o outro tem dores.)” (IF, §287.)

Estar convicto do fato de o outro não ser um autômato e, a partir disso, estabelecer algum tipo de comunicação são coisas que não são estranhas à literatura, absolutamente. Em perspectiva, a convicção de Miller se concentra num esforço de não estar à parte da *corrente da vida*. De uma vida que não é individual, mas que dá a ver algo para qual *estamos preparados*. Miller defende que as ideias de um escritor não têm validade por si mesmas, muito menos as ideias que circulam em seu derredor que, por vezes, confundem-se com seu ambiente de deterioração que, na obra de Miller, não é privilégio dos prostíbulos. Contudo, o fato de estarmos preparados para algo comum, algo com um quê de indefinido, não minimiza a espessura deste algo comum. Talvez seja por isso, que a idéia de que palavras, cinzeladas em dor e tristeza, servem ao homem para celebrar um evento de espessura intransmissível, a ocorrência de um acontecimento miraculoso, impregne a narrativa de Henry Miller. Evento que, em alguns momentos, abre-se da vulva de uma prostituta.

Palavras, sentenças, ideias, não importa quão sutis ou engenhosas, os vãos mais loucos da poesia, os sonhos mais profundos, as visões mais alucinantes, nada mais são do que hieróglifos toscos cinzelados em dor e tristeza para comemorar um evento que é intransmissível. Num mundo inteligentemente ordenado não haveria necessidade de fazer a tentativa irracional de registrar tais acontecimentos miraculosos. (MILLER, 1967, p.18)

Nesse contexto, é provocativa a afirmação de Wittgenstein: “Por vezes, parece-me que já filosofo com as gengivas desdentadas e que olho o falar sem dentes como a maneira correta de falar, como a maneira que mais vale a pena.” (CV, p.42) A imagem, além de insólita, reforça a insurgência de algo, em sua própria escrita, que implica diretamente sobre sua materialidade e lhe valora. Por outro lado, isso que implica diretamente na materialidade da dicção pode “ocupar lugar quase insignificante”. O quase insignificante pode se confundir com o elemento de deterioração, ou com o que é determinante de uma forma mais correta de falar, a gengiva desdentada. Esse elemento encontra uma manifestação análoga na escrita de seu conterrâneo Karl Kraus: “Consigo detectar algo de semelhante em Kraus. Em vez de o reconhecer como uma deterioração.” (idem, p.42)

Sua escrita, banguela, abre-se à possibilidade de uma maneira que mais “vale a pena falar”. O banguela não é só aquele que se ressentido da perda dos dentes, mas alguém que pronuncia mal as palavras. O estar desdentado não é privilégio da infância. Contudo, falar e sofrer, ao mesmo tempo, da carência de alguns dentes remonta à infância. Infância que é largamente explorada por Wittgenstein em suas caracterizações de jogos de linguagem primitivos. Um jogo de linguagem primitivo serviria como uma imagem rudimentar de uma cena do uso das palavras. Jogo de linguagem primitivo que remonta a uma espécie de regresso na infância do uso, evocada por Cavell para pensar a poesia, a manifestação do poético na linguagem. Cito-o, a esse respeito:

[...] if learning a first language is thought of as the child's acquiring of it, then poetry can be thought of as the adult's acquiring of it, as coming into possession of his or her own language, full citizenship. (...) Poetry thereby celebrates its language by making it a return on its birth by reciprocating. (CAVELL, 2000, p.36)

A poesia, nesse sentido, seria uma possibilidade de um “adulto” (que está afastado do uso primitivo) voltar a lidar com a linguagem como se a estivesse adquirindo, readquirindo, quer dizer, na medida em que pode ser sensível a uma ocasião na linguagem em que aspectos do uso saltam em relevo e, ao mesmo tempo, não deixam de estar submetidos a algum aspecto indissociável da ocasião de enunciação. A poesia celebra a linguagem enquanto cena de seu próprio renascimento. Isto é, lança mão da linguagem como uma possibilidade descoberta de renascer da própria linguagem e, por conseguinte, da própria poesia.

Nessa esteira, no tocante a “usos heterodoxos da linguagem”, no parágrafo 243 das *Investigações*, Wittgenstein enumera práticas em que se pode fazer uso da linguagem para proveito próprio, sem a necessidade do comparecimento de um interlocutor, como o monólogo. Conjectura a possibilidade de um grupo social que só falasse por monólogos. O vislumbre dessa cena hipotética e insólita não deixa de despertar sentimentos de familiaridade, com essa possibilidade de ter uma relação infantilizada com a linguagem; isto é, desprovida de uma segurança ou uma previsibilidade no uso, para aqueles dele lançam mão. Cito:

Poder-se-ia, pois, imaginar homens que falassem apenas por monólogos. Que acompanhassem suas atividades com monólogos. — Um pesquisador que os observasse e captasse suas falas, talvez conseguisse traduzir sua linguagem para a

nossa. (Estaria, com isto, em condição de predizer corretamente as ações dessas pessoas, pois ele as ouviu também manifestar intenções e tirar conclusões.) Mas seria também pensável uma linguagem na qual alguém pudesse, para uso próprio, anotar ou exprimir suas vivências interiores — seus sentimentos, seus estados de espírito? — Não podemos fazer isto em nossa linguagem cotidiana? — Acho que não. As palavras dessa linguagem devem referir-se àquilo que apenas o falante pode saber; as suas sensações imediatas, privadas. Um outro, pois, não pode compreender esta linguagem. (IF, §243.)

Nessa imagem, Wittgenstein não só concebe um grupo de homens que falam por monólogos, como também os caracteriza como uma estranha organização social conformada a essa manifestação primitiva de linguagem. A presença de um “pesquisador” (antropólogo?), nesse ambiente, é, no mínimo, curiosa. O que também não deixa de ser curioso é o tom otimista de Wittgenstein em relação à tradutibilidade desse idioma de monólogos. Wittgenstein caracteriza essa sociedade do monólogo no seio de sua discussão a respeito do argumento da linguagem privada, o que, para este trabalho, é significativo.

Em um segundo momento do mesmo fragmento acima citado, Wittgenstein afasta mais uma vez a cerca do lugar. Assumindo o caminho da contramão, da deterioração convertida em voz de correção, admite: “Como as palavras se *referem* a sensações? Nisto não parece haver nenhum problema; pois não falamos diariamente de sensações e não as denominamos?” (IF, § 244). A questão é saber se o “pesquisador”, absurdado, chega à mesma conclusão a respeito dos membros dessa sociedade do monólogo. Supera as impossibilidades da tradução do pensamento do outro? Ou sua confiança nos critérios familiares se sobrepõe às dificuldades dessa “tarefa de tradução”. Em seu dia-a-dia, diz Wittgenstein como que se dirigindo aos nossos dias, os homens parecem não ter problemas para falar das próprias sensações para outros homens. Se, nessa esteira, os homens não encontram problemas em expressar suas próprias sensações, isso não quer dizer que sua linguagem esteja menos adoentada, e as vozes que as proferem, saudáveis e solitárias. Como compreender, nesse arcabouço, uma via de retorno das palavras (e vidas) ao seio do cotidiano? Cotidiano que possibilitaria a presença de critérios familiares para uma representação não figurativa da dor, critérios que sobrepujariam o entrave do irrepresentável.

A cena infantil de aquisição da linguagem tem força considerável no decorrer das *Investigações*, não só nesses parágrafos, e, como cena de origem, convoca equívocos, superstições. Wittgenstein se dedica a cada uma dessas

fisionomias da cena de aquisição, a fim de dissolver os equívocos e procurar o que há de sumário no uso cotidiano das palavras. Uma palavra, seu repertório indelimitável de usos, abarca muitas perspectivas. (Como Penélope, Wittgenstein refaz e desfaz os fios das perspectivas, incessantemente, pra dar a ver uma promessa de reconstituição constante da própria trama filosófica. Pastoreia o retorno da palavra que não está mais em casa, sem deixar de afastar àqueles, que em seu coração, são falsos pretendentes pra ocupar o lugar do sentido no uso cotidiano.) A trama que constitui as *Investigações*, como uma composição poética que não está privada de flertar com a falsidade, acompanhada de um ato de desemaranhar equívocos (a voz da correção), é tecida por Wittgenstein desde o início do texto.

Santo Agostinho, nas Confissões, I/8: [Se os adultos nomeassem algum objeto e, ao fazê-lo, se voltassem para ele, eu percebia isto e compreendia que o objeto fora designado pelos sons que eles pronunciavam, pois eles queriam indicá-lo. Mas deduzi isto dos seus gestos, a linguagem natural de todos os povos, e da linguagem que, por meio de mímica e dos jogos com os olhos, por meio dos movimentos dos membros e do som da voz, indica as sensações da alma, quando esta deseja algo, ou se detém, ou recusa ou foge. Assim aprendi pouco a pouco a compreender quais coisas eram designadas pelas palavras que eu ouvia pronunciar repetidamente nos seus lugares determinados em frases diferentes. E quando habituara minha boca a esses signos, dava expressão aos meus desejos.]

Nessas palavras temos, assim me parece, uma determinada imagem da essência de linguagem humana. A saber, esta: as palavras da linguagem denominam objetos — frases são ligações de tais denominações. — Nesta imagem da linguagem encontramos as raízes da ideia: cada palavra tem uma significação. (IF, §1.)

Na direção de recolocar meu pensamento nos trilhos, e retomar o texto wittgensteiniano no ponto que concentra meu interesse de maneira mais efetiva, anoto uma breve rubrica de minha leitura do trecho de Agostinho citado: as palavras que se referem a sensações e vivências interiores devem constituir cada qual sua significação, que corresponde a uma palavra univocamente, a partir de uma decupagem da riqueza de estímulos, complexos, dispostos no mundo observado. A isso corresponde a imagem de essência da linguagem que Wittgenstein deseja demover, a fim de que a essência, expressa na gramática, possa ser reconhecida. A criança aprenderia nomes e, assim, uma nova maneira de circunscrição do real, o que a levaria a extrapolar os limites, até então concebidos, de seu mundo interior (procedimento que guarda afinidades com aquele de delimitar o real, justamente, pelo fracasso da nomeação, por pressupor um elo

entre real e linguagem). A poesia, ou a literatura, enquanto redescoberta do nascimento da linguagem, renovaria esses votos.

Para Wittgenstein, caso essa mesma linguagem representasse as sensações privadas de um indivíduo, nomeando-as tais como são em seu íntimo, anularia a possibilidade de comunicação, posto que não pode se realizar nas bases de nossa linguagem cotidiana, mesmo que marcada pelo exercício do monólogo e, portanto, de uma modalidade que se preconiza, no senso comum, pelo estar emsimesmado do enunciador. Nesse sentido, o filósofo reclama, ou lança atenção, a um modo discursivo da dor que, a despeito dessa imagem de essência da linguagem, não atesta disparidade, hierarquia ou nexos causal, entre uma expressão privada da dor e sua manifestação na linguagem — entre o interior e o exterior. Em perspectiva, o falar com a gengiva desdentada, que Wittgenstein defende como modo de falar de mais valia, pode ser visto como uma ocasião em que a fala está sujeita à precariedade da boca. A imagem de um falar desafinado, modulado por um tom de dissonância, comparece novamente.

Nesse sentido, a dicção afetada de Wittgenstein, sobre a qual me detive, sobretudo, no primeiro capítulo, encontra um paralelo. No parágrafo 93 das *Investigações*, Wittgenstein objeta a constatação de que uma proposição possa vir a ser algo corriqueiro, mesmo que na defesa de seu uso cotidiano ou a salvo de uma manifestação de estranheza. Diz Wittgenstein, acusando a intromissão de algo inesperado: *Por um mal-entendido parece-nos que a proposição faz algo estranho*. Neste parágrafo, o filósofo argumenta contra a impositiva naturalização dos conceitos na lógica (como estudo dos pressupostos de uma proposição), a despeito de seu caráter heterodoxo: *A proposição, uma coisa estranha*. Empreende, assim, um golpe contra a tentativa de sublimação ou purificação do signo proposicional de suas circunstâncias particulares de enunciação, ou sua redução a uma essência, da qual todas as proposições, no fundo, comungam. A suposição de que há um *puro ser intermediário entre o signo proposicional e os fatos* (o fantasma do pensamento-língua, de uma acomodação da linguagem a outra anterior e/ou no interior do indivíduo) é constantemente arguida pelo corpo de aforismos que compõem as *Investigações*. O que não quer dizer que uma estranheza constitutiva à voz do filósofo seja sempre concebida como ameaça. O que dizer, então, das ocasiões nas quais a voz também está afetada pela dor.

O uso cotidiano da linguagem defendido por Wittgenstein, contudo, não redundava em um pragmatismo simplificador, não se confundia com um lugar de conforto para o pensamento. Não mantinha, mesmo que no horizonte, um lugar privilegiado de análise ou de experiência, mesmo que do desastre. Um uso cotidiano da linguagem jamais é corriqueiro. Os jogos de linguagem, como a vida (diria Wittgenstein), estão à mercê de suas próprias contingências, assim como dos movimentos que podemos dispor no tabuleiro. Aliás, Wittgenstein rejeitava completamente a ideia de uma simplificação do cotidiano pela filosofia. (Uma enxaqueca pode dar o tom de uma rotina cheia de sobressaltos.)

A constituição do sentido de uma palavra por seu uso na linguagem, não se restringe a um jogo de linguagem. A possibilidade de ocorrências múltiplas e várias de uma palavra acentua uma faceta indelimitável de apreensão da linguagem. Mesmo que a linguagem esteja submetida a um exercício rigoroso em sua forma (e que seja esse o “carro chefe” do jogo em questão), pode espalhar em usos nada rigorosos, “quase insignificantes”. Wittgenstein diz que *representar-se* uma linguagem significa também *representar-se* uma *forma de vida* (IF, §29). Aprender, ou reaprender, uma linguagem significa, para Wittgenstein, ser convidado a frequentar, e muitas vezes fazer parte, de um espaço desconhecido da tribo.

A presença de um fator de estranheza que não concorre, no espaço ficcional, com o anseio de uma integração entre vida e linguagem, concomitantemente ao exercício de uma escrita que não é alheia à sensibilidade humana, ao sofrimento, à dor são fatores que compõem a escrita de Henry Miller. O escritor norte-americano, sobretudo nas duas trilogias¹, faz concorrer uma espécie de transbordamento de uma realidade, circunscrita à ocorrência de uma vida, a sua. Uma escrita que, mesmo na tangente do foro autobiográfico do autor, é excessiva e espalhafatosa. Escrita que não negligencia em dar vazão ao feixe de sensações que afetam a personagem-narrador, mesmo que vez por outra oscile entre um tom profético, visionário, e outro confessional e, ao mesmo tempo, autoirônico. Os movimentos aparentemente irrefletidos de uma narrativa que se compõe de discursos vários e auto-sabotados: o autobiográfico flertando descaradamente com o ficcional, suas afirmações, as mais inflamadas, sendo acompanhadas de seu

¹ Refiro-me à *Crucificação Rosada*, composta de *Sexus*, *Plexus* e *Nexus*, e à outra trilogia do autor composta por *Trópico de Câncer*, *Primavera Negra* e *Trópico de Capricórnio*.

próprio desmonte. O narrador, mesmo que se converta em arauto, tem a companhia, em sua própria dicção, de um tom autoirônico. (O exercício da ironia como aposta numa fala que diz sem precisar dizer). É muito difícil fazer resistir, em seus monólogos, uma aura de seriedade, ainda assim, Miller não se furta de tratar de temas espinhosos, complexos (como o destino da civilização ocidental, por exemplo), sem deixar de expor suas posições, por vezes, perigosas.

Suas tomadas de posição, por mais polêmicas que sejam, tornam-se afins a uma visão de mundo que embrulha o estômago. Esse fator pode tanto entortar o nariz de seus leitores, quanto fazer sua dicção resistir à própria glorificação. Digo isso na medida em que reconheço uma recusa, em sua linguagem, à estatura do irrepreensível ou a um ponto de repouso. Estes pontos de vista, problemáticos, no entanto, não adquirem consistência ou sedimentação. Seu discurso está encarrilhado num movimento interminável de metamorfoses que leva a reboque os processos de constituição de sentido. No decurso da narrativa, dilui-se o élan da personalidade do narrado. Miller vulgariza sua contribuição.

Sua ficção autobiográfica está repleta de reflexões sobre o ofício do escritor. Uma tarefa nada gloriosa, no entanto. Essas reflexões são, contudo, constantemente interrompidas por circunstâncias de sua vida cotidiana, como o fato de estar quase sempre de estômago vazio e perambulando à procura de um empréstimo para suprir suas necessidades mais básicas de comida, bebida e prostitutas. Essas circunstâncias não cessam de se insurgir sobre sua narrativa como “uma espécie de fustigar insistente da vida — bastarda ou não. O café, a rua, pessoas esbarrando, o dia de Finados, o ar. É um pensamento que parece preferir levar aonde vai a cadeira, o copo, o terraço e todo o seu dispersivo (não raro repulsivo) entorno.” (MARTINS, 2010/02, p.9) Cito Henry Miller, novamente em sua correspondência com Durrel:

Escute, Durrel, não se sinta desesperado. Se tem tripas para isso o que há a fazer é ir até ao amargo fim — na sua literatura, claro. Se você puder resistir, e penso que pode, escreva só o que lhe apetecer. Não há nada mais a fazer, a não ser que queira se tornar famoso. Mas seja como for não de desprezá-lo e portanto comece por dizer o que tem a dizer. Não estou a recomendar, necessariamente, a obscenidade. Cada homem tem sua maneira de se realizar e de dizer o que tem dentro de si de forma definitiva que não pode ser contestada. O compromisso é fútil e não satisfaz. Terá sempre uns duzentos leitores e, se eles possuírem gosto e discernimento, que mais pode desejar você? Mesmo quando uma pessoa resolve ser absolutamente honesta é difícil. A expressão parece ser uma coisa tão natural, uma dádiva de Deus

— e contudo não é nada disso. É uma luta que dura a vida inteira para se achar a si próprio. (MILLER & DURREL, 1965, p.41)

A vida do artista, no que se torna pública, é um bem alienado. Para Miller, não há indivíduo, por mais isolado que esteja, que não estabeleça um ponto de contato com esse mundo em declínio em que vivemos. A escrita deve ir, obstinadamente, até o seu *amargo fim*. Fim que não encontra termo, trata-se de uma luta *que dura a vida inteira*, do escritor, *para se achar a si próprio*. Falar a própria dor não implica em fazer de sua expressão algo que concorde com as vivências interiores do escritor. A expressão não garante o conhecimento do que é expresso.

É nesse sentido que leio a manifestação da vida de personagens que não são senhoras de si. Dotados de uma vida, vulgarizada em alguma medida, as personagens se limitam, ao serem dotados de visibilidade pela escrita, pelos pontos de contato que essa vida se estabelece e, ao mesmo tempo, entrelaça-se à linguagem de sua narrativa ficcional, enlaçada ao olhar da personagem-narrador. A criação de uma comunidade, estabelecida por esses múltiplos elos de contato — o alargamento de um círculo da sensibilidade — passa, para Miller, por esse último elo da cadeia ancestral, o artista, materializado pelo filtro que a presença da personagem-narrador realiza. Essa perspectiva em expansão se manifesta também por uma fome insaciável (MILLER, 2006b, p.126), numa impossibilidade de aquietar o pensamento. Escrever é uma forma de lidar com a dor que assola o pensamento e não, de forma única e exclusiva, de lhe dar visibilidade, sem ser, necessariamente, uma figura de uma instância anterior. A vida se escreve a partir da escrita, sem negar, no entanto, a vida que precede a escrita. Negar a precedência de uma vivência interior para uma linguagem da dor não implica na negação de existência de vivências interiores. O argumento de Wittgenstein, nessa esteira, está em desalinho com a pressuposição entre um nexos causal evidente entre as duas instâncias.

É nesse ponto que a máxima de Artaud, no prefácio d' *O Teatro e seu Duplo*, ganha o contorno de uma arguição a essa herança que também é sua, a do pensamento ocidental como vocacionado ao desvelamento de algo oculto. A própria ideia de sistema, como se pôde ver no capítulo anterior, é decididamente rejeitada. Paralelamente, Henry Miller, outro combatente de uma ocultação da vida pela arte por uma afetação da arte pela vida, rejeita uma expressão artística

conformada aos tabus, à sua manifestação. A vida é tudo o que interessa, e, por mais artificioso que seja esse gesto de Miller de assumir o que pode ser matéria de vida e, em contrapartida, é rejeitado por uma suposta falta de dignidade, e ecoa, inclusive, no que rejeita.

Não é a toa que a *Crucificação Rosada* seja o relato da paixão pregressa a sua aparição pública como um escritor de estatura e estilo próprios, mesmo em meio aos seus conterrâneos, muitos dos quais rejeitados por Miller em função de seu conformismo à moralidade vazia dos costumes. Os episódios dessa vida pregressa, nos Estados Unidos, compõem a narrativa compreendida na *Crucificação Rosada*. O escritor se ressentido, nesse texto, de um sentimento estrangeiro em sua terra natal. Está sempre faminto no país das oportunidades (o que não muda consideravelmente nas narrativas do “período francês”). Henry Miller escreve, ressentido de fome ou no meio da esbórnia, e dá a ver seu corpo, em memória e/ou imaginação, padecendo da vitalidade que não rejeita.

Nas linhas de abertura de seu primeiro romance, obra que lhe deu notoriedade em alguns círculos e lhe proibiu a circulação em outros, diz: “Estou morando na Vila Borghese. Não tem uma sujeirinha, uma cadeira fora de lugar. Estamos totalmente sós aqui e mortos.” (MILLER, 2006c, p.7). (Note que a ideia de impavidez, ou de amortização da sensibilidade, concorre com uma evocação ao cadáver.) “Estamos totalmente sós aqui e mortos.” (idem, p.7) No entanto, Henry Miller não recusa a depravação que o circunda. Assim como as outras personagens na narrativa não resistem a chafurdar na lama. Sua obra mesma assume a corrupção que promove.

Este não é um livro. É uma difamação, uma calúnia, uma falta de caráter. Não é um livro no sentido comum da palavra. Não, este é um longo insulto, uma cusparada na cara da arte, um chute na bunda de Deus, do Homem, do Destino, do Tempo, do Amor, da Beleza, do que você quiser. Vou cantar para você, meio desafinado talvez, mas vou. Cantarei enquanto você grasna, dançarei em cima de seu cadáver sujo. (idem, p.8)

O fato de *Trópico de Câncer* não ser um livro no sentido “comum” da palavra, não quer dizer que não encubra, alargando o que se convencionou chamar de livro, aspectos encobertos da vida na arte. O que dizer, a esse respeito, da fluidez narrativa de *Opus Pistorum* (MILLER, 1984) em perspectiva da deflagração de toda sorte de bizarrices que promove? Assim como outras obras do autor, é um livro que provoca reações polêmicas, dirige-se a zonas “heterogêneas”

da sensibilidade do leitor e, ainda assim, não se pretende completamente estranho à vida do chamado homem comum. É sintomático o fato que o livro, concluído em 1942, só vir a ser publicado, depois de um ostracismo de quarenta anos, por esforço de estudiosos da obra do autor. *Opus Pistorum*, do latim, “obra do moleiro”; do inglês, obra de *Miller*, “moleiro”, “mariposa”. Como se pode ver, o livro traz em seu título, debochadamente ou não, a assinatura de Miller, de forma velada. No interior, igualmente. Nesse texto, a personagem-narrador, “Alf”, não se chama Henry Valentine Miller, como no caso da personagem-narrador das duas trilogias. Numa obra onde predomina um lastro (ficcionalizado) de expressão autobiográfica, a vida em Paris, as orgias, as andanças, a fome, etc., a oclusão do nome de Miller é sintomática.

O pornográfico predomina nessa narrativa escrita de forma episódica, talvez por isso soe nela um certo caráter de crônica que, não obstante, de tal modo indiscriminado a uma aura de irrealidade do que configura o que é representado como algo de difícil delimitação. O que é circunstancial em sua narrativa se debate com certa irrealidade. Em *Opus Pistorum*, a narrativa ganha prosseguimento na decorrência da gratuidade de atos sexuais irrefletidos e insubmissos a valores convencionais. Leia-se que o livro data da década de quarenta. Em um ou outro ponto, o narrador, ou uma outra personagem, deparam-se com alguma fagulha de escrúpulo. Contudo, como no trecho inicial, numa cena de pedofilia e incesto, não ocorre uma rejeição, em absoluto, ao que se apresenta como repulsivo. O escrúpulo convive com a libertinagem, a dor, o esgarçamento do corpo das personagens, com o prazer. Cito-o:

Deus sabe que já vivo em Paris há tempo suficiente para não me espantar com qualquer coisa. Não se precisa procurar aventuras deliberadamente por aqui, como acontece em Nova Iorque... só é necessário ter um pouco de paciência e esperar, pois a vida haverá de procurá-lo nos lugares mais incrivelmente obscuros, as coisas ocorrerão. Mas a situação em que agora me encontro... esta linda garota de 13 anos nua em meu colo, o pai ocupado a tirar a calça por trás de um biombo do canto, a jovem e viçosa prostituta sentada no sofá... é como se a vida fosse encarada por um espelho de distorção, contemplando-se imagens reconhecíveis, mas inverossímeis. (MILLER, 1984, p.11)

O livro em questão narra as peripécias de um grupo de norte-americanos vivendo no submundo parisiense, dentre os quais o “alter-ego” de Miller. O fluxo da vida de “Alf” é narrado com fluidez, enquanto predominam em seu cotidiano um sem número de orgias e uma constante falta de dinheiro. A narrativa

prossegue, mesmo que nas elucubrações do narrador que, enquanto personagem, oscila entre um feixe de apetites, onde convergem linguagem e modo de viver, e uma individualidade em desavença com o mundo que o circunda. A estranheza das práticas sexuais levadas a um ponto cada vez mais “obscuro” de depravação, que não encontra termo na narrativa, não deixa de ser reconhecida com certa absurdidade. Rejeita-se na narrativa, no tocante à depravação extrema, uma reação de naturalidade incontestada. A vida que aqui é levada a termo é encarada por um espelho de distorção que, mesmo promotor de bizarrice, não é rejeitado ou colocado em dúvida no decurso da narrativa. A representação oferece imagens reconhecíveis e, ainda assim, convoca à perplexidade por sua aura de irrealidade.

As personagens que assumem essa atmosfera de lassidão do entorno com algum escrúpulo não se privam de uma adesão a essa atmosfera de depravação. O fato de serem sensíveis à irrealidade de uma ocasião não priva as personagens, absolutamente, de um contágio, de uma crescente na fragilização de sua vontade moral. Mesmo que plenamente estabelecidas na vida de outras personagens, as práticas de depravação que dão fluidez à narrativa não obtêm efeito de naturalidade, no entanto, não deixam de ser elementos enraizados de uma dada cultura, irrestrita ao submundo. A assunção irrestrita da devassidão em certos círculos de cultura da vida parisiense, que encontra uma realização ainda mais violenta no cotidiano de norte-americanos erradicados ou de passagem pela cidade, dão a ver um tom de deboche evocado pelo narrador, por sua perspectiva distorcida e não menos curiosa dos fatos, sua ácida visão sobre os costumes de seus compatriotas.

Esses excessos das personagens, acompanhados de uma constante carestia (fome e falta de dinheiro), é tudo que mobiliza sua ação. A personagem-narrador “Alf” não chega, porém, a ser uma personagem íntegra. Seu pênis, “Joãozinho Malho”, é dotado de uma espécie de personalidade que, de forma intermitente e imprevisível, interfere sobre sua ação na narrativa, tomando sua frente, deliberando sobre sua vontade. A comicidade de tais episódios é característica, mas não menos provocativa de um modo de vida quase completamente submetida aos impulsos sexuais. Cito: “Joãozinho Malho está saltado como o tronco cortado de uma árvore. Mesmo que eu quisesse, não conseguiria mantê-lo abaixado... não com essa sacana se remexendo na sua frente...” (MILLER, 1984, p.65) Não se trata propriamente de um duplo, a vontade de “Joãozinho Malho” é quase sempre

soberana e não contraditória às expectativas, em constante metamorfose, do narrador. Suas insurgências no decurso da narrativa, porém, não se confundem com uma deliberação de fundo psicológico sobre a personagem-narrador. Essa obra pornográfica, aparentemente escrita sem grandes pretensões literárias, leva a atmosfera de liberdade sexual de Henry Miller, já sem precedentes, ao paroxismo. Paroxismo que não possui caráter extraordinário, todas as personagens estão chafurdadas na depravação.

Por mais características que sejam essas personagens que se tornam manifestas e tangíveis, não revertem essa atmosfera de morte que as circunda, haja vista o tempo que transitam, pelo menos aos olhos de Miller. Uma relação entre ação e diálogo, interferida por considerações e emulações da personagem-narrador ou de um “Joãozinho Malho” qualquer, impedem que as personagens constituam identidades fixas, num mundo distorcido.

Os elementos que tornam as personagens tangíveis se confundem com aqueles que garantem a parcimônia da perspectiva do narrador em atribuir um nexos de causalidade psicológica, ou social, às suas ações e discurso. O ponto de divórcio para com os semelhantes. No entanto, essas personagens, tornadas tangíveis por um discurso divorciado (por exemplo, por um elemento de contradição imanente ao comportamento, um cacoete ou um modo afetado de falar), são enlaçadas (e enevoadas) por esse olhar que lhes é, em parte, estranho, da personagem-narrador Henry Miller.

Havia uma porção de escritores que podiam arrastar um livro até o fim sem relaxar as rédeas; o que precisávamos era um homem, como eu, por exemplo, que não cagasse a mínima para o que acontecesse. Dostoiévski não tinha ido suficientemente longe. Eu era pela tagarelice total! A gente devia apelar para a maluquice! As pessoas já tiveram sua cota de enredo e personagem. Enredo e personagem não fazem a vida. A vida não está no andar superior: a vida está aqui agora, a qualquer hora do dia, a qualquer hora da noite. (MILLER, 1967, pp.34s)

Sem constituir unidades de tempo e espaço, cada aparição dessas personagens, parcialmente eclipsada pelo olhar que o encobre, não obstruem a fluidez da narrativa — tagarela (fraturada por monólogos líricos, relatos oníricos e reflexões filosóficas do narrador) — e provisionam um vasto depósito, em constante construção, de fisionomias que, mesmo lhe dizendo respeito, não são de Henry Miller.

O processo de construção de personagens na prosa ficcional-biográfica de Henry Miller, sem abrir mão de recursos que acentuam o teor ficcional (o caricaturesco, o burlesco, o insólito), convocam a uma espécie de pacto faustiano com a verossimilhança. Os elos de verossimilitude são constantemente rompidos e, irrefletidamente tornados refeitos, no decurso de sua narrativa. Essas personagens, no entanto, são dotadas de uma vitalidade característica e pulsante, ainda que na ficção. Cito:

No começo era encantador ouvir o piano em ação: trechos de Bach, Ravel, Debussy, Mozart e assim por diante. Depois se tornou exasperante, especialmente quando era o próprio Arthur que praticava. Repetia frases com a tenacidade e persistência de um louco. Primeiro com uma mão, firme e lentamente; depois com a outra, firme e lentamente. Em seguida, com as duas mãos, firme e muito lentamente; e então mais rapidamente, até alcançar o andamento normal. E isso vinte vezes, cinquenta vezes, cem vezes. Avançava um pouco — alguns compassos. Idem. E então de novo, como um caranguejo, desde o começo. Subitamente mudava, começava algo novo, algo de que gostava. Tocava com toda alma, como se estivesse dando um concerto. Mas podia acontecer que tropeçasse a um terço do caminho. Silêncio. Voltava alguns compassos, decompunha a melodia, voltava a construir, lento, rápido, uma mão, duas mãos, tudo junto, mãos, pés cotovelos, nós dos dedos, movendo-se para a frente como uma patrulha de tanques, arrasando tudo à sua frente, ceifando árvores, cercas, celeiros, sebes vivas, muros. Era agonizante acompanhá-lo. Não tocava para se divertir — tocava para aperfeiçoar sua técnica. Estava desbastando a ponta dos dedos, desgastando a bunda. Sempre avançando, progredindo, atacando, conquistando, aniquilando, reunindo, realinhando suas forças, mandando emissários e sentinelas, cobrindo a retaguarda, entrincheirando-se, fazendo prisioneiros, separando os feridos, reconhecendo, fazendo emboscadas com seus homens, lançando sinais, foguetes, explodindo fábricas de munição, entroncamentos ferroviários, inventando novos torpedos, dínamos, lança-chamas, cifrando e decifrando mensagens que chegava... (idem, p.283)

Essa descrição do virtuosismo maquinal de uma personagem muito característica em sua narrativa, Arthur Raymond (tido como amigo pela personagem-narrador), dá relevo a uma personalidade alinhada ao seu comportamento. Henry Miller não incorre num psicologismo em sua caracterização. E, quando o faz, em outras ocasiões da obra, é vencido pelo próprio deboche. Note que quando a linguagem de Miller, no fim do trecho acima, adquire uma dicção bélica, parece querer dar expressão, por seu próprio comportamento, àquele da personagem, sem tornar a linguagem menos artificiosa. Recusa-se a dar visibilidade a uma linguagem que de forma “transparente” represente, ou de forma ilustrativa, signifique por figuração.

A afetação característica dos gestos é expressa pela linguagem do narrador que parece quase se diluir no vislumbre do comportamento da personagem, a não ser por uma manifestação de desmesura discursiva que, se guarda afinidades com o comportamento da personagem narrada, não se lhes permitem confundir-se. Sem necessariamente dar veracidade ao relato, isto é, sem sugerir a si como um jogo de linguagem estranho à ficção, esse mecanismo milleriano de construção de personagens enceta e, ao mesmo tempo, sugere uma dimensão pública do vivido, mesmo que sob a incidência da perspectiva da personagem-narrador, seu tom tendencioso, sua presença, quase sempre, perigosa.

Essa aproximação, por uma construção ficcional delirante, da escrita para com uma vida que em nada deve ser desprezada, seus atravessamentos e encontros com a vileza e a iluminação, não deixa de se fazer por um transbordamento da memória na linguagem. “O motivo pelo qual esta é uma narrativa difícil é que me lembro demais. Lembro-me de tudo, mas como o boneco no colo de um ventríloquo.” (MILLER, 2008, p. 212). Dá a ver, não obstante, uma grande variedade de discursos, a partir da visão em perspectiva das outras personagens pelo personagem-narrador. Discursos que dão vazão a um tipo de relação entre vida e obra que não se sedimenta, não obtém a fixidez ou a linearidade de uma vida passada, incólume, debaixo dos olhos. “Se bem que eu já viesse havia muito lendo o rosto do mundo com olhos de escritor, agora eu passava a relê-lo com uma intensidade ainda maior. Nada era pequeno demais para escapar à minha atenção.” (MILLER, 2005, p.56)

A dor que embebe a escrita de Miller se apresenta como elemento fundamental (e ao mesmo tempo circunstancial) da reflexão, flexiona seu modo de ver, carregando-o de intensidade. Promove a aparição de uma enunciação particular, por uma linguagem não mimética da dor, que representa na medida em que reforça a intensidade da leitura que empreende. Como colcha de retalhos de perspectivas, cindidas pelo filtro do narrador, a prosa de Miller não deixa de dar o tom de um constante esgarçar da sensibilidade ao qual estão fadados os indivíduos que compõem a narrativa. É essa uma das maneiras que constituem e apresentam esses modos peculiar de representação da dor em termos não representacionistas.

Mobilizado pelo próprio ímpeto narrativo da *Crucificação Rosada*, o olhar de Miller sofre uma revisão, é capaz de redobrar sua intensidade. Não é dotado somente de uma força afirmativa da imaginação. É passível aos movimentos

decorrentes da escrita cujo fluxo não é dado sem uma inflexão de curso, a presença do olhar da personagem-narrador. Um olhar passível ao ritmo da própria linguagem, suas vistas estão enlaçadas à obra. Cito:

Depois que eu começava, depois que encontrava meu ritmo, era fácil como comer amendoins: uma ideia induzia a outra. E enquanto meus dedos voavam, ideias agradáveis, mas totalmente inéditas apareciam, como intrusos — mas sem prejudicar o fluxo. (MILLER, 2006, 358).

Passível, inclusive, às idéias que concorrem na obra, encaradas como intrusos. Contudo, essa intromissão não é capaz de obstruir o fluxo narrativo, a intensidade da linguagem. Intensidade que pesa o contínuo de sua vida de escritor, com a qual Henry Miller não se furta de travar um embate, de *transar* com e, assim, não se furtar a um corpo a corpo com a ficção a que dá movimento. O que não só o amadurece como escritor como aflige seu corpo, fratura sua perspectiva até a medula. Nos momentos em que Miller coloca em pauta seu ofício de escritor, essa luta corporal travada na linguagem salta aos olhos. Em dado momento de *Trópico de Capricórnio*, no qual pesa suas idéias, sua contribuição enquanto escritor, em face daquelas de alguns artistas de vanguarda, seus contemporâneos, constata o caráter relativo de suas conquistas no ofício. Relativiza, ao mesmo tempo, o próprio ofício de escritor, em perspectiva da demanda de intensidade que borbulhava dentro de si. Cito: “Tudo que eu escrevera antes era coisa de museu, e a maioria dos escritos ainda é coisa de museu.” (MILLER, 2008, p. 258).

O que se apresenta neste contexto da obra em questão é um Henry Miller que padece de uma tempestade interior, da presença de um ímpeto maquinal dentro de si. Ímpeto que não reclama outra coisa senão à escrita como manifestação de um pulsar de vida. Escrita que, não obstante, não se resume a um movimento irrefletido, a uma canalização da sensibilidade, da vida interior, apesar de sua gestualidade, da presença em seu seio de certo caráter interjetivo.

Desenvolvo este argumento pautado na reflexão wittgensteiniana sobre Estética, em **Estética, Psicologia e Religião**: Palestras e Conversações. Em dado momento deste texto, que não foi publicado por Wittgenstein, mas editado por alunos seus que assistiram às reflexões que o compõem. Wittgenstein acredita que há “adjetivos” que correspondem a expressões interjetivas, a gestos de reação que

dão a ver uma inflexão da sensibilidade e não que denotam, figurativamente, os conceitos a que aludem, nomeiam. Cito-o:

Palavras como “pomposo” ou “solene” poderiam ser representadas por expressões faciais. Fazendo tal, nossas descrições seriam mais flexíveis e variadas do que o são quando expressas por adjetivos. Se eu disser, de um composição de Schubert, que é melancólica, isso equivalerá a dar-lhe uma expressão facial (a qual não exprime nem aprovação nem desaprovação). Poderia eu, em vez disso, usar gestos ou [Rhees] dança. Em verdade, quando parecemos ser precisos, utilizamos um gesto ou uma expressão facial. (EPR, p.17)

Note que a linguagem verbal é, no mínimo, nivelada à gestualidade que, nesse caso, possibilita uma *precisão* maior. É nesta esteira que retomo a enigmática constatação wittgensteiniana, de que com as gengivas desdentadas exercia uma modalidade mais adequada do falar, em face da maior precisão de uma expressão que se utiliza de gestos e expressões faciais, a fim de dar a ver uma manifestação da sensibilidade. Não entendo que Wittgenstein esteja elevando a subjetividade desse tipo de expressão, a despeito de outra, “adjetivada”, por assim dizer. O que Wittgenstein parece ressaltar, em ambos os casos, é o aspecto comportamental imanente à linguagem, à escrita e sua maquinaria, o conjunto de expressões faciais que pode dar a ver. Parece-me que Wittgenstein vê na linguagem possibilidades que a extrapolam enquanto instrumento de representação ostensiva, única e exclusivamente.

É neste contexto que Wittgenstein alerta que um discurso sobre estética que se arvora a postular uma terminologia qualquer (belo, sublime, concreto, etc.) e, além disso, ser inalterável a apelos circunstanciais é falacioso por reivindicar uma naturalização da estética como ciência *natural* da arte. É em meio a uma discussão a respeito das palavras usadas em uma discussão sobre as categorias de uma linguagem “adequada” à estética que Wittgenstein defende a possibilidade de uma linguagem performativa, capaz de enlevar sua camada interjetiva, materializar “expressões faciais”, mesmo que no horizonte de expectativa. Isso não quer dizer que essas possibilidades performativas da linguagem prescindam de dispositivos formais, as expressões faciais e os gestos reclamam uma morfologia própria, conforme os jogos de linguagem que povoam. É neste sentido que compreendo a máquina de escrita de Henry Miller, articulada à sensibilidade sem ser uma cópia sua ou uma figura que à mesma alude. Retomo, assim, à reivindicação da escrita maquinaal de Miller por uma *alavanca* que a fizesse deixar de produzir *coisa de*

museu. Alavanca de intensidade que, no entanto, não coloca o andamento de sua escrita nos trilhos, posto que a mesma irrompe maquinal e descarrilada, padece de iniciativa própria. Cito-o:

[...] faltava-me uma coisa muito mais importante: a alavanca que estancasse a seiva. A maldita máquina não parava, esse era o problema. Eu não estava apenas no meio da corrente, mas a corrente fluía por mim e eu não tinha controle algum sobre ela. (MILLER, 2008, pp. 258s)

É com o acionar dessa alavanca que sua escrita ganha em intensidade, e faz retinir a expressão de dor que mobiliza sua escrita. “Quem chegasse a um quilômetro de mim ouvia dobrar um imenso sino de dor” (idem, 257) Dor que, apesar de pautada nos critérios familiares de reconhecimento por parte de seu entorno, não deixa de dar o tom de uma individualidade destoante do mundo que o rodeia. A compaixão, nesse caso, não garante concordância, harmonia de perspectivas. Não faz sua existência de escritor menos fraturada.

Dor, dor, uma dor insuportável. Mais ainda porque em toda volta só havia beleza, ordem, tranquilidade. Outras crianças brincavam com os pais. Estavam todos felizes, radiantes explodindo de alegria. Só *nós* estávamos sofrendo, alienados, para sempre alienados. (MILLER, 2006, p. 74)

O atrelar de sua vida ao ofício de escritor, o requerimento de uma “vida unitiva”, como um alargamento da sensibilidade é, nesse sentido, concomitante à estranheza provocada pela primeira pessoa do plural, sem delimitação definida, evocada por Wittgenstein nas *Investigações*. Um *nós* que congrega sem dispor de parâmetros nítidos, lida com os próprios limites de modo não sistemático. Adoece ao compartilhar os laços de compaixão com o mundo que se lhe entorna. O alargamento da sensibilidade artística ou o impulso de uma intuição filosófica em direção à vida não priva o corpo do artista, ou do filósofo, a um contato direto com os limites de sua própria vida, que não são somente a vida de escritor.

Note que esse esforço por um alargamento da sensibilidade que reconheço tanto em Henry Miller quanto em Wittgenstein e Artaud, de formas distintas, manifesta-se como um compromisso por não permitir que a linguagem deixe de ser coisa pública e a imaginação, essa que é acionada pela ficção, igualmente. A dor, utilizada por Wittgenstein como tópico que caracteriza sua reflexão a respeito do argumento da linguagem privada, comparece na escrita de Miller como princípio catalisador, mas não como algo irrepresentável. De forma análoga, em

Wittgenstein, a dor que se torna manifesta numa expressão da dor está enlaçada ao jogo de linguagem no qual se partilha da presença de critérios comuns para seu reconhecimento como tal. O que não repercute, porém, na reivindicação de uma linguagem na qual a essência da palavra “dor” seja concebida como algo que, até então, permanecia oculto no interior do indivíduo, apesar de ainda permanecer um pouco sombreado pelo que chamamos de “anteparo”. Isto é, a expressão da dor, enquanto comportamento diante da mesma e não como uma figura da sensação original, e seu prisma necessariamente performativo não se confundem com um modo mais adequado ou exitoso de sua representação.