

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIA HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

BRUNO DE SOUZA PACHECO JALLES

OS DEVERES DO VERSO: RITMO, PRESENÇA, POESIA

Niterói- RJ
2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIENCIA HUMANAS E FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

BRUNO DE SOUZA PACHECO JALLES

OS DEVERES DO VERSO: RITMO, PRESENÇA, POESIA

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Filosofia da Universidade Federal Fluminense como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.
Orientador(a): Prof. Dr. Patrick Estellita Cavalcanti
Pessoa**

**Niterói- RJ
2024**

Resumo:

No aforismo 84 da *Gaia Ciência* o filósofo Friedrich Nietzsche recorre ao conceito de ritmo para dar conta de responder ao porquê que “a poesia brotou e continuar a brotar em todo lugar desse mundo” apesar desta “antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação”. Inspirado por essa ideia, o presente trabalho tem por objetivo 1) investigar filosoficamente a origem da poesia a partir do conceito de ritmo; 2) Identificar o ritmo como uma forma particular de presença e 3) argumentar que por meio do ritmo a poesia e o poema instauram uma nova forma “não metafísica” de se relacionar com a realidade e com o mundo.

Abstract:

In the aphorism 84 of *The Gay Science*, the philosopher Friedrich Nietzsche turns to the concept of rhythm to address why "poetry has arisen and continues to arise everywhere in this world," despite the fact that it "hinders rather than promotes clarity in communication." Inspired by this idea, the present study aims to: (1) philosophically investigate the origin of poetry through the concept of rhythm; (2) identify rhythm as a particular form of presence; and (3) argue that, through rhythm, poetry and the poem establish a new, "non-metaphysical" way of relating to reality and the world.

AGRADECIMENTOS.....	8
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: A ORIGEM DA POESIA.....	17
1.1. A questão da origem, a origem da questão.....	17
1.2. A crítica enquanto método.....	27
1.3. Sócrates na Gamboa, ou a réplica de Íon.....	32
1.4. A poesia/o poema.....	39
1.5. Métrica versus ritmo, a questão do verso.....	47
1.6. “What makes a poem, a poem?”: uma leitura de Bernstein.....	50
CAPÍTULO II: SER E RITMO.....	51
2.1. Maresia: uma leitura de Octavio Paz.....	53
2.2. Benveniste e a etimologia do vocábulo “ritmo”.....	53
2.3. O problema da forma.....	56
2.4. Gumbrecht e o ritmo: a questão da temporalidade.....	58
2.5. Meschonnic e o estruturalismo.....	61
2.6. O semântico e o semiótico.....	66
2.7. Meschonnic e o ritmo: seguir o contínuo.....	68
2.8. O discurso do Capibaribe: uma leitura de João Cabral de Melo Neto.....	70
CAPÍTULO III - Presença.....	74
3.1. Para além da metafísica.....	74
3.2. “A morada do Ser”.....	81
3.3. A presença na obra de arte.....	93
3.4. Ritmo e presença.....	107
CONCLUSÃO.....	115
EPÍLOGO.....	122
REFERÊNCIAS.....	124

Dois deveres teria todo verso: comunicar um fato preciso
e tocar-nos fisicamente, como a proximidade do mar.

Jorge Luis Borges, A rosa profunda, 1975.

Agradecimentos

Primeiramente gostaria de agradecer aos professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, por tudo que me foi oferecido nesse tempo de mestrado.

Agradeço imensamente ao Patrick Pessoa, por ter sido não o orientador que eu merecia, mas sim o que eu precisava; pela sua paciência homérica, pela sua generosidade, e pela compreensão que teve para comigo; pela coragem de ter aceitado me orientar mesmo me conhecendo há anos; pela sua amizade. Esse trabalho não existiria sob a tutela de outro orientador.

Gostaria de agradecer também ao professor Alexandre Costa, pela influência daemoníaca de sua presença.

À Beatriz Malcher, Rafael Zacca, André Capilé e Pedro Sússekind, pela generosidade e oportunidade de aprendizado.

À Josué Bocchi, por ser um parceiro nessa loucura chamada fazer um doutorado

À Gabriela “Gabi” da Silveira, *the unsung hero*, pela tarefa ingrata de ser a revisora desse trabalho e por ser uma amiga querida.

À Luciene Pacheco, por todo seu trabalho de apoio logístico, pela boa vontade e paciência.

Aos hackers russos do LibGen e Anna’s Archive, por sua luta incessante pela divulgação do conhecimento sem o qual essa tese não seria possível.. Ao Internet’s Archive pelo mesmo motivo

Aos amados companheiros do coletivo *Laboriosa*, Júlia Vita, Nathalia Ranny, Bruno Pacífico e Caio Vinícius.

Aos velhos e bons amigos, Arthur Antonio, Arthur Márian, Amanda Erthal, Annelise Schwarcz, Beatriz Terra, Bruna Testi, Daniel Schneider, Daniel Gilly, Felipe Pamplona, Felipe Tuller, Fernando “Fernandola” Limoeiro, Ivan Mendonça, Ivan Zanatta, Laryssa Franco, Luiza “Lulu” Carvalho, Luiza Leite, Luka Tunã, Matheus Ribeiro, Matheus “Mataba” Franco, Miguel Gil, Natasha Miranda, Pedro “Pretz” Carvalho, Guilherme Bittencourt, Paula Justen, Thiago Abud, Victor Ornelas, Giovanna “Gio” Melo, Guilherme Klausner, Jéssica di Chiara, João Barreira, Juan Fischer, Juliana Moura, Juliana Monteiro, Isabela Freitas, Vivian Garelli, Rebecca Braga.

A galera do Discord por me manter (relativamente) são na pandemia

Aos parceiros da filosofia, Ádamo Vieiro, Ronaldo Pelli, Daniela Magioli, Caio Hoffman, Felipe Gali, Iury Martins, Mariana Silveira.

Ao Zuko, por ser meu melhor amigo.

À Isabella Carvalho, por ser um brilho de luz, em tempos sombrios.

Aos meus tios, pela amizade e pelas discussões nos almoços de domingo. Gostaria de agradecer àqueles que não estão mais aqui, mas cuja presença continua habitando em mim sob o signo da saudade. Meu padrinho, Carlos Magno Carvalho, minha tia Joana D'ark Carvalho, minha bisavó Emerlinda, minha tia bisavó Zezé. À minha querida tia Joseane e à minha amada vó Edna. Ao meu avô Adson de Sousa.

À minhas tias Helena e Tia Geis. Ao meio Tio Andrew.

Ao meu primo Pedro Lucas, futuro mestre Pokémon

À Márcia dos Santos, pelo cuidado e carinho.

À minha vó Jozeil Glaucia, por seu amor incondicional, por todo seu suporte; por ter me ensinado a amar as coisas bonitas da vida.

Às minhas irmãs, Luísa Jalles e Nathália Jalles, minhas melhores amigas de sempre, por todo amor e carinho, e por aturarem meu jeito bagunçado de ser. Aos meus pais, Eder Jalles e Denise Carvalho de Souza Jalles, por tudo.

INTRODUÇÃO

No célebre aforismo 84 da *Gaia Ciência*¹, o filósofo Friedrich Nietzsche recorre ao conceito de ritmo para se perguntar como e por quê, a despeito de que “antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação”, a poesia “brotou e continua a brotar em todo lugar desse mundo”. Inspirado por essa ideia, o presente trabalho tem por objetivo investigar filosoficamente a origem da poesia a partir do conceito de ritmo, e como ele se relaciona com a ideia de presença, inaugurando uma nova forma, “não metafísica”, de se relacionar com a realidade e com o mundo.

Entende-se por origem, aqui e ao longo do trabalho, não o início cronológico de algo, mas sim algo afeito ao conceito benjaminiano de *Ursprung*, isto é, o “salto originário”, momento fortuito de figuração da história, onde é possível visualizar um objeto nas potencialidades e ruínas de seu devir temporal. Nas palavras do próprio Benjamin:

Apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de completo e inacabado. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com sua pré e pós história. Na dialética inerente à origem encontra a observação filosófica o registro das suas linhas mestras.²

Nossa hipótese, portanto, é que, sendo a origem da poesia, o ritmo reinstaura na linguagem as propriedades físicas e materiais desta, estabelecendo assim uma relação não-instrumental entre sujeito e objeto. Ao contrário, o ritmo inaugura na linguagem a dimensão da presença.

Os objetivos deste trabalho tiveram por inspiração três ideias de três pensadores distintos. São eles: o poeta mexicano Octavio Paz, o tradutor francês Henri Meschonnic e o filósofo e crítico literário alemão Hans Gumbrecht.

¹NIETZSCHE, Friedrich. *Gaia Ciência*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 104

²BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 68

A primeira ideia situa-se na ontologia da poesia ensaiada nas obras do poeta mexicano Octavio Paz. Essa ontologia, salpicada em todo o *corpus* de sua obra ensaística, encontra uma precoce formação no texto “Poesia de solidão e comunhão”. Datado de 1943 e publicado na revista *Hijo Pródigo*, o ensaio é uma tentativa de definição da poesia lírica por meio da leitura de dois dos grandes poetas do *Siglo de oro* espanhol: São João da Cruz e Quevedo.

Paz parte da ideia de que todo conhecimento não é senão uma mutilação da realidade a fim de encaixá-la em nossos modelos mentais. Dessa maneira, até conhecimentos ditos desinteressados como a filosofia e a ciência comportam em si um certo grau de violência para com o real. Em contrapartida, haveria uma outra forma de se relacionar com o mundo e com as coisas, na qual não haveria esse anelo de traduzir o impróprio em próprio, mas que consistiria antes em uma espécie de imersão contemplativa cujo propósito seria a dissolução no objeto contemplado. É essa a experiência da religião e da mística de todos os tempos.

Há assim dois polos onde se movimentariam as infinitas possibilidades de experiência humana com a realidade. Esses polos estariam mais bem expressos nas sociedades antigas, nas figuras antagônicas do mago e do sacerdote. De um lado, o mago representaria a instrumentalização total do real a fim de movimentá-lo segundo os próprios interesses. Do outro, o sacerdote buscaria a fusão com o absoluto por meio da divindade adulada. No entremeio desses dois extremos estaria a figura do poeta, que, apesar de se servir do potencial mágico das palavras, não tem outro interesse se não a total imersão no objeto de sua poesia.

O primeiro objetivo deste trabalho é propor que a poesia e o discurso poético inauguram um determinado tipo de lida do ser humano com a realidade e com o mundo que se diferencia tanto daquele preconizado pelo conhecimento puro quanto daquele realizado pela religião. A Poesia seria uma espécie de terceira via de apropriação e construção do real, com suas características e paradigmas próprios.

O desdobramento dessa preposição nos é aportado pela já citada intuição de Nietzsche de que a *origem* da poesia se encontra no ritmo. A razão para isso, segundo o filósofo alemão, encontra-se no fato de que o ritmo possuiria um caráter instrumental e utilitário para a “antiga e supersticiosa humanidade”. Força reorganizadora dos “átomos da frase”, o ritmo:

Naqueles velhos tempos que viram nascer a poesia, a utilidade era o que se tinha em vista, uma grande utilidade – quando se deixou ao ritmo permear o discurso, aquela força que reordena todos os átomos da frase, que manda escolher as palavras e dar nova cor aos pensamentos, tornando-os mais escuros, mais alheios, mais distantes: sem dúvida uma utilidade supersticiosa! Mediante o ritmo, ou um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso do que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tique-taque rítmico podiam ser ouvidas a distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses. Mas, sobretudo, desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso - provavelmente as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim procuraram coagi-los mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico [...]. Resumindo e perguntando: havia, para a antiga e supersticiosa humanidade, algo mais útil do que o ritmo? Com ele se podia tudo: favorecer magicamente um trabalho; forçar um deus a aparecer, ficar próximo, escutar; ajeitar o futuro conforme sua própria vontade; desafogar a alma de algum excesso (do medo, da mania, da compaixão, da sede de vingança), e não só a própria alma, mas a do pior demônio - sem o verso não se era nada; com o verso quase um deus.³

Desse modo, para Nietzsche, o ritmo teria um valor, antes de tudo, instrumental; em função de uma identidade entre o ânimo dos homens e um ânimo dos deuses, o ritmo aparece como uma ferramenta capaz de dobrar a natureza de acordo com os desígnios humanos. Octavio Paz, embora seguindo essa intuição nietzschiana do ritmo como sendo a origem da poesia, envereda por um caminho diferente. Percorrendo os passos já ensaiados em “Poesia de soledad y poesia de comuni6n”, em *O arco e a lira*, Paz ressalta, antes do valor utilitário da poesia e do ritmo, seu valor epistemológico e mimético. Segundo o poeta mexicano, o ritmo pressentido, ou, melhor dizendo, ouvido na linguagem, atesta por espelhamento a existência de uma espécie de ritmo cósmico, e, portanto, de uma linguagem universal, uma prosódia que conjuga a realidade numa totalidade indivisível. O devir das coisas ocorre da mesma forma que, num poema, os signos se sucedem. Esse fenômeno universal e primevo, subjacente à própria origem da linguagem, Paz denomina analogia:

A analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma prosódia. Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotaç6o desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o

³NIETZSCHE, 2012, p. 104.

poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal.⁴

Destarte, o universo é um poema, e o poema é, portanto, *como se fosse* um duplo do universo. No entanto, a constante lida do homem com a linguagem torna inevitável a “instrumentalização” da linguagem. Nisso, o puro dinamismo rítmico deixa de ser a principal força motriz da linguagem e o fluxo desta submete-se a fins determinados, que a conduzem segundo um interesse próprio. Evidentemente, mesmo nos casos mais instrumentalizados, o ser poético da linguagem associado ao ritmo nunca é totalmente extirpado. Pela própria materialidade da linguagem, o ritmo é sempre presente.⁵ O poeta, sensível a esse ritmo, tenta emulá-lo, e com isso “convoca as palavras”, restituindo a elas, no poema, “um sentido mais puro”. “O poeta”, nos diz Paz⁶, “encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo”.

“Forma artística baseada no ritmo”, o poema invoca uma temporalidade das palavras. Ele “preenche”, ou melhor dizendo, compõe o tempo da linguagem. Seu poder magnético converte as palavras numa determinada experiência do tempo. Nas palavras de Paz:

Todo ritmo é sentido de algo. Então o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, é tempo original. A medida não é tempo, é maneira de calculá-lo. Heidegger nos mostrou que toda medida é uma forma de tornar presente o tempo [...]. A temporalidade que é o próprio homem e que, portanto, dá sentido ao que toca, é anterior à apresentação e ao que a torna possível. [...] O tempo afirma o sentido de um modo paradoxal: possui um sentido – o ir além, sempre fora de si – que não cessa de negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e, ao se destruir, repete-se, mas cada repetição é uma mudança. Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é apenas medida, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra à nossa frente, algo passa com ele: nós mesmos. No ritmo há um ir para que só pode ser elucidado se, ao mesmo tempo, se elucida o que somos nós. O ritmo não é medida,

⁴PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 71.

⁵“No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam respeitando certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um contínuo fluxo-e-refluxo de frases e associações verbais governado por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu inverso verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsão. O poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que move todo idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliterações, paranomásias, e outros procedimentos –, ele convoca as palavras”. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 60.

⁶PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 68.

nem algo que esteja fora de nós, nós nos vertemos no ritmo e nos lançamos em direção a “algo”. O ritmo é sentido e diz “algo”.⁷

O ritmo é sentido. Ele é sentido enquanto um afeto, mas também sentido enquanto direcionamento; ele é uma inclinação da alma do poeta para fora de si. Um ir para, para algo além, seja ele a pessoa amada, Deus, a Natureza. O ritmo diz algo: *ele é a matéria do tempo enformada*. Posto que é forma, o ritmo possui conteúdo. Não um conteúdo dentro da forma, mas um conteúdo na forma. Em outras palavras, o ritmo no poema não indica uma medida vazia de tempo, um receptáculo esperando ser preenchido por palavras – um alexandrino à espera de uma oxítone a fim de contemplar o acento na décima sílaba, mas sim um “caminhar que se faz caminhando”, um ritmo que se constitui ao mesmo tempo em que as palavras são convocadas. “A ideia poética”, diz Paz, “não precede o ritmo nem este antecede aquela”. Também o crítico literário brasileiro Alfredo Bosi está de acordo quando diz: “A idéia, no momento em que aporta ao concreto da expressão (à frase), produz ou reaviva algum efeito rítmico da língua que, em virtude do novo contexto, se torna significativo”.⁸ Assim como Paz, Bosi entende que há uma relação umbilical entre ideia e ritmo. Este não determina aquela nem vice-versa, mas ambos se exprimem na totalidade do discurso. Não como uma pré-determinação formalista nem como um conteúdo a preencher um invólucro vazio, mas sim como uma faísca que anima uma chama; o ritmo incendeia a linguagem, ele é *Ursprung* da forma, da expressão, do sentido e, portanto, da poesia.

O ritmo é então o conceito-chave sobre o qual esse trabalho se assenta. Por conta disso, esta tese fará referência ao pensamento de Henri Meschonnic (1932- 2009), pois nenhum outro pensador no século XX trabalhou tanto esse conceito quanto esse linguista, tradutor e poeta francês. Com efeito, situado nas discussões ao redor do estruturalismo, Meschonnic constrói seu pensamento alicerçado no conceito de ritmo para criticar aquilo que ele vai denominar de “teoria semiótica”. Ora, apesar de identificarmos a semiótica e a semiologia com a vulgata saussuriana que dominou a academia francesa em meados do século XX é a totalidade do pensamento ocidental acerca da linguagem que está em jogo. Especificamente, para Meschonnic a teoria semiótica é todo o paradigma que no percurso histórico do desenvolvimento da filosofia concebeu a linguagem como um sistema descontínuo de signos, privilegiando neste o significado em detrimento do significante. Por sua vez, essa ênfase acarreta numa

⁷PAZ, 2012, p. 64.

⁸BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000. p. 19.

concepção da linguagem que opta pelo conceitual e pela comunicabilidade em prejuízo do material e da presença. Nisso, o conceito de signo seria, assim, um dos responsáveis por um equívoco ontológico fundamental: ao cindir a linguagem em dois pólos incomunicáveis, este não daria conta de conceber aquela em sua presentificação plena e contínua. Em função disso, no lugar do signo, Meschonnic propõe o conceito de ritmo. Como veremos, para o autor francês, o ritmo é uma configuração do discurso dotada de sentido. Ele é, de fato, uma disposição ou ajuntamento de elementos formais constituintes do discurso, ou seja, da linguagem em seu ser sendo. Com base nisso, Meschonnic concebe uma teoria do ritmo também como uma teoria da linguagem, a qual possui, na chamada Poética (*Poétique*), algo muito maior que apenas o conjunto de regras prescritivas para se fazer um bom poema; ela seria mesmo uma teoria que englobaria linguagem, cultura, arte, e até mesmo política.

Chegamos agora finalmente à terceira teoria que sustenta esse trabalho, a saber, o conceito de “produção de presença”, conforme desenvolvido pelo filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht. “Produção de presença” diz respeito à ideia de que existem, na comunicação, elementos que escapariam ao sentido em sua acepção hermenêutica e comunicar-se-iam a nós na ordem da presença. Se quisermos usar uma ambiguidade possível em português, esses elementos diriam respeito não ao sentido enquanto senso e coisa mental, mas ao sentido enquanto afeto corporalmente e materialmente delimitado. De acordo com Gumbrecht:

[...] falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menos proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, “tocará” os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado “ou progressivamente esquecido” pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender dos movimentos do pensamento humano. Inversamente, e de um ponto de vista epistemológico, isso também queria dizer que quaisquer posições filosóficas e teóricas que criticassem a rejeição cartesiana do corpo humano como *res extensa*, e com isso, criticarem a eliminação do espaço poderiam tornar-se fontes potenciais de desenvolvimento da reflexão sobre a presença.⁹

⁹GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010. p. 38.

A proposta aqui, então, é de que há uma dimensão material e especial na comunicação e na linguagem que, ao longo do desenvolvimento da metafísica ocidental, foi paulatinamente sendo escamoteada em favor da hermenêutica e da fabricação do sentido. Essa “materialidade espacial”, entretanto, nos é perceptível através dos dispositivos denominados por Gumbrecht como capazes de “produção de presença”, ou seja, mecanismos capazes de “trazer à nossa frente” (*producere*) os entes e as coisas à nossa frente (*praesere*), e assim de algum modo restabelecer na relação sujeito/objeto uma dimensão de tangibilidade sensível. Entre esses mecanismos possíveis, estaria a experiência estética de todos os tempos, dentro da qual encontraremos a poesia.

Com efeito, num pequeno ensaio intitulado “Como se aproximar da poesia como modo de atenção?”, Gumbrecht se propõe a estabelecer a “dupla relação entre poesia e presentificação”. Como veremos, de acordo com o pensador alemão, em função do ritmo, a poesia torna presentes imagens de outra maneira ausentes de nossa consciência. Isso se dá, porque o ritmo inaugura uma temporalidade distinta da temporalidade cotidiana; ele formata uma zona temporal por onde é possível que as imagens suscitadas pelos poemas venham a habitar nossa mente.

Assim, as imagens aportadas pelo ritmo ao poema de que falavam Paz e Bosi seriam então produtos da produção de presença; objetos trazidos a nós pelo ritmo e apreendidos sensorialmente. Do som à ideia mental, o ritmo é a sustentação da imagem que aparece cada vez que um poema é lido e relido. Da mesma forma, avesso ao puro signo e, como consequência, à mortificação da linguagem causada pelo discurso semiótico, o ritmo seria para Meschonnic a garantia de um pensamento integral e global acerca da linguagem, da arte e da vida mesmo.

Por fim, com base no exposto, o objetivo deste trabalho é, portanto, investigar como a poesia e o poema, por meio da primazia do ritmo, instauram na linguagem um regime que escapa à mera instrumentalidade da produção de sentido e adentra aquela dimensão da vida que reconhecemos por presença.

CAPÍTULO I: A ORIGEM DA POESIA

Bato palmas –
o som bate na lua
e regressa à origem
Matsuo Bashô

1.1. A questão da origem, a origem da questão

As pessoas fazem poemas. Seja o diáfano canto de um pajé no interior da floresta amazônica, seja o oitocentista poeta maldito em sua solidão pequeno-burguesa, passando pela laboriosa arquitetura medieval de um Dante, encontramos, onde quer que a raça humana tenha deixado seus rastros, exemplos de uma forma de linguagem radicalmente diferenciada da língua usualmente falada. Esse fato sempre me causou estranheza. Um romance, por exemplo, ao contrário de um poema, parece-me algo necessário. As pessoas contam e sempre contaram histórias. Logo, é como se o desenvolvimento percorrido por uma longa narrativa até chegar ao moderno formato romanesco seguisse um caminho natural. Um poema, no entanto, não tem nada de natural. Se o *Lebenswelt* de uma sociedade consiste na partilha de uma linguagem comum que encobre o mundo com uma rede infinita de signos em sua comunicabilidade diária, o poema é a “anti-comunicação” por excelência. Sendo um construto artificial da linguagem, ele atrapalharia o entendimento imediato de um conteúdo a ser comunicado e seria por isso, à primeira vista, menos que inútil. A mera existência da poesia, portanto, é o suficiente para desbaratar uma visão utilitarista do surgimento da linguagem. Como relembra Borges¹⁰, “*la poesía es en todos los casos anterior a la prosa. Parecería que el hombre canta antes de hablar*”. Também o diz Orides¹¹: “arcaica como o verbo é a poesia, velha como o cântico”.

Tais afirmações, em que pesem seus *romantismos*, comprovam-se historicamente. As grandes tradições literárias que chegaram até nossos dias, tanto as do Ocidente quanto as do Oriente, começam pela poesia, e não há tribo ou comunidade isolada neste mundo que não tenha seu repertório de cantos e canções. Logo, por sua anterioridade, a poesia mostra-se também, aparentemente, ubíqua. Por que, porém, essa

¹⁰BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Traduzido por Josely Vianna Baptista, Companhia das Letras, 2013.

¹¹FONTELA, Orides. In: PUCHEU, Alberto. *Poesia e filosofia – por poetas filósofos em atuação no Brasil*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018. p. 11.

aparente universalidade do fenômeno poético? Em outras palavras - para se formular filosoficamente -, tendo em vista seu caráter global, qual é, de fato, a *origem* da poesia?

Como foi visto na introdução, Nietzsche identifica, no aforismo 84 de *Gaia Ciência*, o ritmo como o porquê de a poesia “brotar e continuar a brotar em todo lugar desse mundo”¹², a despeito de que ela “antes atrapalha do que promove a clareza da comunicação”. Sendo essa a nossa resposta – a saber, o ritmo é, para todos os efeitos, a origem da poesia -, uma série de questionamentos filosóficos e também antropológicos surge. De partida, poder-se-ia dizer: determinar a origem desse fenômeno seria uma empreitada até mesmo algo ingênua – estaria ela afirmando que a poesia é um dom do universo que auferia ao humano uma capacidade única entre as criaturas? Seria o poema um transbordamento natural da linguagem, uma espécie de capacidade imanente que garantiria sua ubiquidade na história? Como provar, aliás, essa ubiquidade? Não seria um tipo de húbri tentar abocanhar em uma só mordida um fenômeno tão heterogêneo quanto a poesia? Ou pior: perguntar-se pela origem de algo a fim de estabelecer sua natureza última não seria uma regressão filosófica? Um retorno à metafísica? Uma empresa, datada, forçada, logo, reacionária?

Em uma coletânea de ensaios intitulada *Towards a Theory of Radical Origin: Essays on Modern German Thought*, John Pizer ousa perguntar se para o pensamento moderno ainda é viável trabalhar com o conceito de origem. De fato, o atual consenso acadêmico costuma repudiar a ideia de origem e, segundo Pizer¹³, essa ojeriza seria, ironicamente, o mito fundacional das chamadas teorias pós-estruturalistas (subentende-se aqui que Pizer chama de pós-estruturalistas todas as teorias e epistemologias críticas que, surgindo na segunda metade do século XX, persistem até os dias de hoje). Dentro do paradigma dessas teorias, a natureza essencialmente negativa e relacional do signo implica um perpétuo jogo interpretativo: um signo chama ao outro em uma cadeia infinita de significações, sendo impossível fixar um sentido único e último. Por sua vez, a busca por uma origem seria uma tentativa de encontrar um princípio ao mesmo tempo fora e determinante desse jogo e portanto, proporia um fechamento, um *closure*, que encerraria o debate de maneira arbitrária e autoritária. Outrossim, a procura de um momento originário é entendida como uma nostalgia conservadora que idealiza um passado mais simples e arcaico, no qual seria possível

¹²NIETZSCHE, 2012, p. 108

¹³PIZER, John. *Toward a Theory of Radical Origin: Essays on Modern German Thought*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. p. 41.

identificar os fenômenos de uma maneira pura, antes de eles entrarem na confusão mundana do devir histórico. De qualquer forma, a ideia de origem é vista como a *bête-noire* reacionária, uma violência epistemológica que deve ser evitada a qualquer custo, sob pena de se embarcar em projetos politicamente autoritários.

Em contrapartida, Pizer propõe, com base nesses ensaios, o conceito de *origem radical*, apelando tanto para o conceito alemão de *Ursprung*, como para a ambiguidade do vocábulo latino “radical”. Este tem, no seu étimo *radix*, o sentido de raiz e de originário, mas no curso da história adquiriu também o significado de subversão e “quebra da normatividade”. Pizer desenha, assim, uma ideia de origem como algo necessariamente disruptivo, insurgente e, em certo ponto, até mesmo revolucionário. Para isso, ele irá se basear na obra de cinco pensadores diferentes: Nietzsche, Benjamin, Adorno, Rosenzweig e Heidegger. Nas palavras de Pizer:

Ursprung nas obras dos cinco escritores tratados neste livro ressoam ambos os sentidos de “radical”; ele se inscreve orientado por princípios fundacionais, mas, ao mesmo tempo, busca subverter normas históricas e usos autoritários. Nesses escritos, o princípio da origem é usado para subverter esses elementos do discurso filosófico, historiográfico e estético que a maioria dos contemporâneos pós-estruturalistas associa com origem.¹⁴

De acordo com Pizer, por meio desses autores, podemos perscrutar uma genealogia da ideia de origem que difere *radicalmente* daquela reclamada pelo discurso pós-estruturalista como essência mesma desse conceito. Para o crítico literário estadunidense, o pós-estruturalismo só enxergaria no conceito de origem uma certa tradição alemã anterior a esses pensadores, a qual de fato pode ser definida como conservadora. Essa corrente entenderia o início ontológico de um fenômeno como que encerrando uma certa “plenitude metafísica”, pois nesse começo estariam contidas todas as possibilidades de seu desenvolvimento histórico. Em outras palavras, na origem seria possível vislumbrar a essencialidade de um fenômeno, e isso, por sua vez, revelaria todos os epifenômenos subsequentes numa cadeia diacrônica e determinística.

Não obstante, baseando-se nos pensadores já citados, sobretudo em Benjamin, Pizer¹⁵ argumenta que, ao contrário de determinar o devir historial de um fenômeno, o “salto originário” da *Ursprung* radical é, na verdade, um salto para fora do contínuo

¹⁴PIZER, 1995, p. 42.

¹⁵*Ibid.*

encadeado da história, um rompimento não-linear que não é governado por uma “progressão diacrônica fixa”. Ele é, portanto, um salto disruptivo, um momento de tensão necessariamente antitético e heterogêneo, no qual forças conflitantes disputariam espaço.

Curiosamente – e o que interessa a este trabalho –, essa oposição entre a origem *conservadora* e a origem *radical* pode ser mais bem observada na recepção do pensamento benjaminiano pelos comentadores contemporâneos. No célebre prefácio de *Origem do drama barroco* para o inglês, George Steiner define a origem, *Ursprung*, como “o salto (*Sprung*) para o ser que de uma só vez revela e determina a estrutura desdobrada”.¹⁶ Segundo Pizer¹⁷, embora a constatação de que a elaboração de salto para o ser estaria correta e adequada ao pensamento de Benjamin, a conclusão de que ele revelaria e determinaria a estrutura desdobrada trai uma concepção alinhada com aquela tradição conservadora e até mesmo metafísica da origem, pois ela recai na hipostasia do lugar presciente da *Ursprung*. Logo, lida de acordo com a formulação de Steiner, a origem ainda seria um “princípio heurístico normativo”. Por outro lado, Stephane Mosès¹⁸ define a *Ursprung* dentro de um contexto teológico-escatológico, no qual, apesar de não significar um momento de retorno temporal, ela alude sim à esperança de uma “regeneração” de um passado ideal.

Em contrapartida, Pizer advoga que a *Ursprung* benjaminiana é, antes de tudo, uma “categoria histórica”, uma categoria que não se encerraria como sendo o início cronológico de um fenômeno. Antes, os fenômenos e as ideias estariam “sob o signo da origem, pisoteados pela totalidade de sua história”¹⁹. Em outras palavras, na origem fulguraria não apenas o desdobramento posterior de um fenômeno. Ao invés disso, : como um busto do deus Jano, ao mesmo tempo que se vislumbraria a pós-história fenomênica, também se perscrutariam suas condições imediatamente anteriores, ou seja, sua pré-história, estando ambas, “pré-” e “pós-” histórias, inscritas na totalidade imanente da *Geschichte* (não obstante, por seu caráter dual, essa totalidade não deve ser confundida com o “mau (*bad*) infinito do absolutismo metafísico”).

¹⁶STEINER, George. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998. p.16, tradução nossa.

¹⁷PIZER, 1995.

¹⁸Para uma lista extensiva dos comentadores “conservadores” da *Ursprung* cf. PIZER, John. *Toward a Theory of Radical Origin: Essays on Modern German Thought*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

¹⁹PIZER, 1995.

Dessa maneira, a História não é vista como um movimento homogêneo e diacrônico, alheio e transcendente à propriedade dos fenômenos. Nem, tampouco, como um tempo vazio que acumula instantes num perpétuo vir-a-ser. Como diz a filósofa Jeanne-Marie Gagnebin:

História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo no objeto e não extensiva do objeto no tempo, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo a sua constituição.²⁰

A origem diz respeito, portanto, a uma temporalidade contida no próprio objeto; por esse motivo, ela opera tanto sua ruína quanto sua salvação. Em outras palavras, é a “constituição” mesma do fenômeno que encerra e revela sua “pré-” e sua “pós-” história.

Logo, assim como em Pizer, para Gagnebin também a *Ursprung* benjaminiana deve ser vista como algo distinto de uma “metafísica das origens”. Segundo ela, tanto no “prólogo-epistemológico-crítico” de *A origem do drama barroco alemão*, quanto na famosa tese XIV e na obra *Passagens*, haveria um desejo de criar um conceito histórico e historiográfico radicalmente novo, um conceito que desse conta de substituir a ideia usual da História como “desenvolvimento”. Em contraste com essa noção tradicional, extensiva, Benjamin proporia a origem como um momento intensivo e disruptivo do contínuo uniforme do tempo cronológico, um movimento simultaneamente de “restauração e dispersão”, de perda e restituição.

Dessa maneira, também para Gagnebin, a *Ursprung* é, antes de mais nada, uma “categoria histórica”, ela é mesmo um modo de apreensão e compreensão do tempo, e estaria associada a outros conceitos fundamentais na obra de Benjamin, como modernidade, por exemplo. Nas palavras de Gagnebin:

Tal recorrência da dinâmica da *Ursprung* nestes contextos tão diversos deveria permitir situar esse pensamento além das alternativas habituais – e, igualmente, do romantismo revolucionário – e ler a filosofia da história e a filosofia da linguagem de Benjamin como uma reflexão centrada na modernidade, no profundo co-pertencimento do eterno e do efêmero.²¹

Assim, a origem ocupa um lugar central na filosofia benjaminiana da história. Ela garante o “co-pertencimento do eterno e do efêmero”, pois ela é o nó que ata diferentes

²⁰GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. p. 13.

²¹*Ibid.*, p. 11.

temporalidades de uma maneira “qualitativa” e intensiva. Isso se dá porque, para Benjamin, a relação passado/presente se ancora no segundo por meio do ato da rememoração (*Eingedenken*)²². O passado é sempre uma construção, na medida em que ele é uma ação sempre produzida no presente; pela rememoração, os fenômenos são salvos de se diluírem no redemoinho que arrasta o tempo cronológico para a indistinção e o esquecimento. A História, portanto, é lida não de forma linear, mas através de um elo que vincula passado e presente, instante e totalidade. “Se a origem remete, então,” diz Gagnebin, “a um passado, isso se dá sempre através da mediação do lembrar ou da leitura dos signos e dos textos, através da rememoração”:

Vemos melhor agora por que e em que sentido a origem benjaminiana é profundamente histórica; por que, paradoxalmente, a restauração da origem não pode cumprir-se através de um suposto retorno às fontes, mas unicamente pelo estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente.²³

A origem, então, vincula passado e presente numa temporalidade outra, rompendo o fluxo linear do tempo e deixando fulgurar em meio aos detritos e ruínas da História o brilho fugaz dos fenômenos. Assim, fica explicitado um dos movimentos inerentes à *Ursprung*: seu sentido de restauração e restituição. São salvos os fenômenos, na medida em que são arrancados da sucessão encadeada do devir. É um movimento duplo: por um lado, salvação fenomênica, por outro, disrupção, quebra, estilhaço. Se a *Ursprung* é o “salto originário”, ela é menos o salto do tigre e mais o salto do iauaretê, que “pula e despula”²⁴ no mesmo momento. Nas palavras de Gagnebin:

Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem também parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores (Tese XV) que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir ao passado esquecido ou recalçado surgir de novo e ser assim retomado e resgatado no atual.²⁵

A origem se associa à tarefa do historiador materialista presente nas *Teses sobre o conceito de História*, o qual deve salvar os mortos e os derrotados, uma vez que o “inimigo não cessa de vencer”. Se o movimento da História é tomado como a marcha

²²Para ver mais sobre o tema da rememoração, tema central na filosofia de Benjamin, cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

²³GAGNEBIN, 1994, p. 19.

²⁴“Pula de lado, muda o repulo no ar. Pula em-cruz. É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo”. ROSA, Guimarães. *Estas Estórias*. São Paulo: Nova fronteira, 2013.

²⁵GAGNEBIN, 1994, p. 13.

do progresso que tudo solapa, a origem é o ato deliberativo de “escovar a história a contrapelo”. Ela é o resgate do passado recalcado pela vitória incessante dos poderes estabelecidos. Nesse sentido, origem e revolução se aproximam pelo seu caráter vindicativo e desestabilizador.

Aqui, fica impossível não mencionar a importância do misticismo judaico na soteriologia benjaminiana. Com efeito, tanto Gagnebin quanto Pizer fazem alusão aos mesmos conceitos da mística cabalística como sendo influências para a *Ursprung* de Benjamin. O primeiro desses conceitos é o chamado *Shevirat ha-Kelim*, ou a “quebra dos receptáculos”. Na cabala luriânica²⁶, a Criação do Universo é comparada à criação de um vaso pelo oleiro. O vaso, entretanto, não sendo capaz de conter a Luz infinita do Criador se quebra, dando origem ao cosmos imperfeito tal qual o conhecemos. Disto, surge o segundo dos conceitos referenciados por Pizer e Gagnebin, o chamado *Tikkun Olam*, a reparação do mundo, imperativo ético que decorre do Universo quebrado, e consiste na reconstrução deste pela prática ativa dos bons preceitos e das boas ações com o objetivo de restaurá-lo, voltando ao estado perfeito planejado por Deus quando do momento da Criação. Dito isso, fica evidente agora de onde advêm a noção da História como progressiva decadência e afastamento do momento de plenitude primevo, e o imperativo ético de se sublevar contra essa tendência por meio de um recolhimento dos fenômenos. Como uma corrente marítima no oceano, o motivo religioso flui pelas profundezas do pensamento de Benjamin.

Esse lastro teológico é, aliás, um dos motivos que levam à interpretação conservadora da *Ursprung* benjaminiana. Leituras como a de Löwy e a de Mosès apontam para uma tensão essencial entre o caráter revolucionário e marxista da obra benjaminiana e seu aspecto teológico de matriz judaica. Irreconciliáveis, esses dois polos levariam o pensamento benjaminiano a uma aporia insolúvel. Se, por um lado, haveria um entendimento marxista da revolução como a tomada de poder pelo proletariado, por outro, o caráter religioso acrescentaria uma qualidade messiânica ao processo revolucionário e seria, conseqüentemente, uma mancha metafísica indelével na ortodoxia materialista de Benjamin. Dentro desse quadro, a origem é lida por esses comentadores como um desejo nostálgico de um retorno a um passado idealizado, como se fosse possível reverter o fluxo da história e voltar para o manancial primitivo anterior à turbulência do vir-a-ser histórico. Seria impossível falar de origem, portanto, sem falar

²⁶A saber, a cabala ensinada pelo rabino Isaac Luria (1534-1572).

de um retorno às origens, de uma busca por um estado puro e transcendente, de um lugar fora e anterior ao tempo.

Para apoiar essa interpretação, os comentadores costumam citar o ensaio datado de 1916, *Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem*. Apesar de ser um ensaio de “filosofia da linguagem”, ele também comporta uma interpretação filosófica da História e mostra o profundo entrelaçamento entre os dois campos no pensamento benjaminiano. Nesse ensaio, Benjamin argumenta acerca da diferença entre a linguagem humana e a linguagem divina. A primeira é limitada e analítica, ao passo que a segunda é plena, infinita, criativa. Se entre ambas existe uma diferença intransponível, nem sempre fora o caso. Antes da Queda, a linguagem humana participava da linguagem divina por meio do Nome Verdadeiro, ou seja, do poder nomeador atribuído à língua falada por Adão. Nessa língua, o Nome das coisas encerrava o conhecimento acerca delas, não havendo diferença entre significante e significado. Com a Queda, esse vínculo é quebrado e o homem é condenado a ignorar para sempre o Verdadeiro Nome das coisas.

Para os comentadores da *Ursprung* conservadora, a perda da língua original adâmica é a *origem* do homem, sua entrada na História, enquanto o retorno para o estado anterior à Queda seria um *telos*, sempre almejado por Benjamin. Nesse sentido, o verso de Karl Krauss citado por Benjamin na tese XIV, “A origem é a meta”, assume uma conotação literal. A *Ursprung* é o ponto de partida e de chegada. O desejo de um regresso à plenitude semiótica do estado pré-lapsariano das coisas, portanto, seria na verdade o pano de fundo de toda a filosofia benjaminiana.

Essa interpretação não interessa a Pizer, e tampouco a Gagnebin. Como vimos, ambos os autores reforçam o fato de a *Ursprung* ser uma categoria histórica; ela não está nem além, nem aquém da história, mas, antes, nela se realiza. Uma vez que é por meio de rememoração que ela se atualiza, sua disposição é de ser uma abertura ao presente. Há menos um retorno e mais um resgate, a partir do presente, de fragmentos do passado. Mas justamente por ser um ato realizado no presente, sua realização está sempre em jogo, sempre em disputa, seja na luta de classes, seja no escrever da História. A origem, então, não é fechada em si mesma. Ela é dinâmica e volátil, sempre aberta a interrupções e interferências. Como diz Gagnebin:

[...] a dinâmica da origem não se esgota na restauração de um estádio primeiro, quer ele tenha realmente existido ou seja somente uma projeção mítica no passado; porque também é inacabamento e abertura à história, surgimento histórico privilegiado, o *Ursprung* não é simples

restauração do idêntico esquecido mas igualmente, e de maneira inseparável, emergência do diferente.²⁷

Gagnebin diz “emergência do diferente” e Pizer diz “emergência do Outro”. De qualquer forma, os dois autores querem ressaltar o caráter aberto da *Ursprung*, justamente o contrário do que argumentam as “teorias pós-estruturalistas” das quais fala Pizer. A *Ursprung* não é a busca de uma pureza, de uma temporalidade paradisíaca que revelaria a verdadeira essência de um fenômeno e, assim, interromperia de forma autoritária o infinito jogo interpretativo dos signos; ela não é um princípio heurístico de autoridade, nem tampouco encerra debate algum. Pelo contrário, a origem dá a abertura da qual surge a possibilidade de discussão e disputa. Pizer quer resgatar, precisamente, esse conceito de origem. Essa é sua origem radical, sua atualização e redenção filosófica.

A origem radical não deve ser, então, o início ou gênese (*Entstehung*) de um fenômeno, o momento preciso em que algo começa na história. Ela é antes o momento incisivo de recolhimento do passado e de salvação dos fenômenos por meio da lembrança. Logo, ela é a instauração de um elo entre passado e presente, que rompe o movimento homogêneo do tempo, e instaura, como uma mônada, um *locus* de contemplação da totalidade fenomênica em sua “pré-” e “pós-” história. Por meio dessa anamnese, ela salva os fenômenos da corrupção inerente ao movimento de devir da História.

Ora, ao longo de seu ensaio, várias e repetidas vezes, Pizer se refere ao ritmo próprio da *Ursprung*. De fato, o nome do ensaio é justamente “O ritmo destruidor/redentor da *Ursprung*”. Ele alude a um movimento rítmico caracterizado por uma visada dupla: destruição e restauração. Essa concepção interessa sobremaneira a este trabalho, pois ela entrelaça os conceitos de origem e ritmo. Com efeito, é o próprio Benjamin que, em passagem já citada na introdução, se refere ao ritmo próprio da *Ursprung*. Em suas palavras:

O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado.²⁸

²⁷GAGNEBIN, 1994, p. 18.

²⁸BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 69.

O que é próprio da origem, portanto, não se manifesta no factual, isto é, no encadeamento diacrônico dos fatos. Ele só se revela por meio de um movimento caracterizável apenas como rítmico: um pulsar dinâmico que contempla, de um lado, recolhimento e restituição, e, do outro, fragmento e ruína. Certamente, é isso que Patrícia Lavalle tem em mente em seu poema intitulado justamente “Origem”:

Origem

No início de tudo era um ritmo
e a refração acústica
daquela voz
no líquido já existente
antes disso
que se distingue de tudo:
esse ritmo
que me precede
e permanece desperto
quando adormeço²⁹

A origem se associa, então, a um ritmo. Um ritmo que vibra num líquido já pré-existente, ou seja, em um mar primevo, onde já não se distingue nada por entre as águas turvas, o próprio tempo em sua amplitude homogênea e vazia, o qual só toma forma justamente com essa vibração que é a origem mesmo, que antecede o sujeito, e permanece depois de ele adormecer, subsistindo, assim, na sua “pré-” e “pós-” história.

Dito isso, levando a sério a hipótese deste trabalho, de que a origem da poesia é o ritmo, e de que origem é, sobretudo, ritmo, movimento de restauração/destruição, ao falarmos do ritmo como origem, também podemos falar da origem como ritmo. Assim, o argumento desta tese não se apoiará numa filosofia da história que a entenda como uma enumeração cronológica dos fatos, mas sim numa leitura “rítmica”, isto é, que busque e encontre padrões e conexões, repetições, por assim dizer, não de um tempo vazio e homogêneo, mas antes qualitativo e heterogêneo. Uma leitura descontínua, portanto, que também saiba interpretar os desencontros e os descaminhos, e que possibilite as formas emergirem do devir histórico sendo perscrutadas de maneira intempestiva. Em outras palavras, para usar uma metáfora utilizada pelo próprio

²⁹LAVELLE, Patricia. *Sombras longas*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2023.

Benjamin ao falar de origem, subsumir os fenômenos numa ideia tal como as estrelas numa constelação.³⁰

1.2. A crítica enquanto método

Antônio Cícero³¹, em um ensaio presente em uma coletânea que tem por motivo justamente a relação entre poesia e filosofia, assim distingue as duas:

[...] poesia e filosofia consistem em atividades opostas e complementares: a poesia se interessa pelo relativo, pelo particular, pelo positivo e a filosofia pelo absoluto, pelo universal, pelo negativo; a única coisa que têm em comum é a radicalidade de suas diligências.

Dessa forma, Cícero acirra e atualiza uma disputa que já dura em torno de dois mil anos, a saber, o antagonismo essencial entre filosofia e poesia (podemos extrapolar e tomar poesia como arte no geral). Com efeito, a lista de antinomias apresentada pelo autor pode ser exaurida até o infinito. De um lado, a sensibilidade, o sensível, o irracional. Do outro, o senso, a crítica, o racional etc.

Em última instância podemos retrazar a origem desse embate até Platão, ainda que este já identificasse ser de “longa data a querela entre poesia e filosofia”³². De qualquer forma, foi sob sua pena que essa disputa chegou até nós, sobretudo na célebre expulsão dos poetas da *pólis* ideal, concepção presente no livro X da *República*. Como relembra Pedro Duarte³³, no entanto, “essa condenação era crucial para Platão, o que mostra que, se ele censurava a poesia, não era por considerá-la sem importância, mas, ao contrário, porque reconhecia seu poder e, por isso até, seu perigo”. Há, como vemos, por parte da tradição filosófica ocidental, um profundo interesse em “tirar a poesia de jogo”, pois essa tradição reconhece, presente nela, uma potência sedutora para o espírito humano, a qual muito bem poderia desviar o homem do caminho correto prescrito pela filosofia.

Por outro lado, é sabido que, desde pelo menos uns duzentos anos, mais especificamente, desde a época do chamado primeiro romantismo alemão ou

³⁰A metáfora da constelação é fundamental para a epistemologia benjaminiana no prefácio de *A origem do drama barroco alemão*.

³¹CICERO, Antonio. Poesia: Epos e Muthos. In: PUCHEU, Alberto. *Poesia e filosofia* - por poetas filósofos em atuação no Brasil. Belo Horizonte: Moinhos, 2018. p. 53

³²PLATÃO. *A República*. Belém: Editora UFPA, 2000. p. X

³³DUARTE, Pedro. *O estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. E-book. 1.79

romantismo de Iena, há o surgimento de uma *outra* tradição no seio do pensamento ocidental, a qual enxerga o divórcio entre filosofia e poesia como um grande infortúnio. Essa tradição chega até nós com o mote cunhado por um de seus caciques, Friedrich Schlegel³⁴: “O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto, é tempo de unificar as duas”. Seria possível estar à altura desse chamado? Unificar poesia e filosofia? Unir o particular e o universal, o contingente e o necessário, o relativo e o absoluto? Seria possível um pensamento poético, ou uma poesia crítica? Uma filosofia que enxergasse, na poesia e na arte, uma aliada, e não como algo a ser proscrito por danoso ao *ethos* humano, nem, em contrapartida, prescrito como um fazer subjugado a determinadas regras pré-estabelecidas? Essas perguntas mobilizaram, ao longo de duzentos anos, os filósofos, pensadores e artistas que ousaram enveredar-se pelas searas da disciplina estética e da filosofia da arte.

Parece-nos que Walter Benjamin foi quem melhor atendeu à exortação schlegeliana. Em sua tese de doutorado, intitulada “O conceito de crítica de arte na época do romantismo alemão”, o filósofo identifica na crítica e, sobretudo, na crítica de arte, o cerne do projeto romântico para o pensamento ocidental com base no conceito de *médium-de-reflexão*. Ora, *médium-de-reflexão* é um conceito criado por Benjamin em sua tese para dar conta do conceito de crítica de arte para os românticos alemães. De acordo com o próprio Benjamin: “A arte é uma determinação do *médium-de-reflexão*, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto nesse *médium-de-reflexão*”.³⁵ Para entender esse parágrafo, é necessário retomar o pensamento romântico. De uma maneira geral e bem resumida, os filósofos românticos (sobretudo Schlegel e Novalis), apoiando-se em uma metafísica de ordem fichteano, compreendiam todo o real como pensante. Em verdade, para eles, o real se torna pensante na medida em que ele toma alguma forma, pois a característica própria da forma é seu potencial reflexivo, sua reflexibilidade imanente em sua própria constituição formal. Logo, dentro dessa cosmovisão, o conhecimento só é possível porque, de certa *forma*, essa reflexibilidade estaria nas próprias coisas formadas e o sujeito do conhecimento “captaria” essa reflexibilidade inerente a tais objetos. A coisa

³⁴SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 158.

³⁵BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

se torna um *médium* – um meio no sentido de um *tópos*, uma ambiência – por onde transita o potencial reflexivo inato a ela mesma. Por sua vez, a crítica seria, justamente, o desdobrar dessa reflexão constitutiva da forma, levando-o a graus cada vez mais elevados de consciência, rumo ao infinito. Dentro desse modelo, a obra de arte estaria numa posição particularmente privilegiada de criticabilidade, entendendo crítica não como emissão de um juízo, mas sim como esse desdobramento do potencial reflexivo inerente aos objetos formados.

A crítica de arte aparece, então, como o momento no qual filosofia e poesia se reconciliam, ou ameaçam se reconciliar. O sujeito cognoscente se dobra sobre a obra de arte, que, longe de ser um mero objeto passivo – veículo no qual o filósofo poderia despejar seus conceitos –, se torna, ela também, um sujeito ativo de e do conhecimento. A crítica, porém, passa a comungar no reino da arte, reivindicando nele sua plena cidadania. Nas palavras de Pedro Duarte³⁶:

Por sua vez, a crítica, enquanto acabamento da obra, situa-se, ela mesma, dentro do campo da arte, ainda que não exatamente da mesma forma que a obra primeira. Ela carrega a obra adiante, eleva sua reflexão, potencializa, desdobra. Não está lá e a obra, cá: ela continua a obra. [...] Só assim poderíamos encontrar o dizer que corresponde ao que a arte é, sem engolfá-la em conceitos prontos. Se a poesia moderna era crítica, a crítica moderna era poética. [...]. Não se trata, portanto, de colocar o crítico para escrever em verso. Pelo contrário, seu elemento costuma ser a prosa. Mas essa prosa, enquanto tal, é ela mesma literatura. Situa-se dentro da arte, não fora. Também o crítico é escritor: ele escreve crítica. Essa valorização da dimensão da materialidade da escrita na forma de expressão é que dá o caráter poético da crítica, cujo exercício, então, está menos distante da obra sobre a qual fala do que, em geral, supomos.

Com base nisso, e acrescentando a máxima schlegliana de que “toda resenha filosófica deveria ser ao mesmo tempo filosofia das resenhas”³⁷, a metodologia a ser utilizada neste trabalho é considerar os poemas e discursos poéticos apresentados como médiuns-de-reflexão. Em outros termos, como objetos cuja imanência comporta uma reflexão acerca de sua própria essência e cuja crítica só faria desvelar. O “método” é, portanto, nada mais do que o exercício da crítica de arte, entendendo a crítica não como um tribunal encarregado de produzir uma sentença, ou seja, como a emissão de um juízo acerca de uma suposta qualidade da obra, mas sim como uma potencialização e

³⁶DUARTE, 2011, 1.79

³⁷SCHLEGEL, 1998, p. 158

transposição do pensamento constituinte refletido no seio do objeto criticado para o médium da crítica mesmo.

Por outro lado, o ideal de crítica aqui almejado não se deve utilizar da obra de arte como mera ilustração ou trampolim para expor ideias pré-concebidas. Em outras palavras, a crítica não deve ceder ao perigo de usar as obras de arte apenas como veículos para expor ideias filosóficas, como se sua apresentação formal não fosse suficiente nem estivesse à altura dessas ideias. Ou ainda, como se a prosa expositiva e argumentativa fosse o meio mais adequado e capaz de se “aprofundar” no conteúdo implícito no objeto artístico. Em vez disso, respeitando o princípio de autonomia da obra de arte, a crítica deve permanecer vinculada ao discurso que esta propõe. Não se trata, portanto, de instrumentalizar a obra para atingir um determinado fim, mas de transpor para o médium da crítica a reflexão imanente da própria obra. Como diz Patrick Pessoa em sua transcrita conversa com um interlocutor japonês:

Trata-se de entender, ou melhor, de fornecer uma interpretação possível do “ideal da obra”, de seu discurso, de seu princípio articulador, de sua proposta, daquilo que dá alguma unidade aos seus elementos, alguma inteligibilidade ao modo como foram justapostos.³⁸

O objetivo da crítica tem a ver com conferir inteligibilidade à obra. Inteligibilidade que não deve ser entendida como um “esclarecimento” de algo oculto, mas sim como um “captar” o “princípio articulador” que dá unidade à obra como um objeto artístico. Acerca da unidade da obra, diz Pessoa:

Mas seria impensável uma obra que não tivesse alguma unidade, quero dizer, uma obra cujos elementos fossem justapostos de forma totalmente arbitrária. Até a fragmentação mais radical, o acaso e a arbitrariedade, quando despontam, obedecem a algum discurso que vê neles um caminho expressivo mais interessante que a linearidade.³⁹

A unidade perseguida pela crítica não é a harmonização de tensionamentos inerentes à obra – uma espécie de explicação monolítica que a privasse de qualquer ambiguidade –, mas, sim, a manifestação de uma percepção, advinda de sua própria “obridade”, de seu estatuto de objeto pré-formado. Ênfase no “pré-”: de fato, a crítica pode ser vista como um acabamento da forma do objeto, se pensarmos que acabar não é encerrar, e que esse acabamento é, na verdade, um momento posterior no qual se acrescenta mais uma camada de sentido no jogo infinito que é a significação da obra de arte. Esse ideal de

³⁸PESSOA, Patrick. A arte da crítica: Conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro. Entrevistado: Ryunosuke Mori. Revista Viso: Cadernos de Estética Aplicada, Niterói, v. 10, n. 19, p. 70-92, jul-dez/2016

³⁹*Ibid.*

uma crítica que tende ao infinito seria, de acordo com Patrick Pessoa, o ideal proposto pelos românticos alemães. Nas palavras de Pessoa:

Os românticos, sempre eles, falam em infinitização, na tarefa de mostrar as infinitas possíveis relações entre uma obra e outras obras, entre uma obra e a história, entre uma obra e as questões sociais, políticas e filosóficas mais amplas. Partindo sempre, é claro, de uma análise imanente de forma da obra, de uma reconfiguração perspectiva de seus elementos, de uma atenção às suas mínimas inflexões formais. A obra como microcosmo contém o macrocosmo, expressa-o de uma maneira singular.⁴⁰

Configurações históricas, matizes culturais, determinações sociológicas: tudo isso deve ser encarado pela crítica como elementos morfológicos próprios do caráter mesmo da obra. A crítica deve entender que os fatores “externos” (em seu sentido mais amplo possível) aparecem na obra transfigurados em elementos “internos” por meio da operação poética do autor que as plasma como um dos muitos elementos formadores de um todo cognoscível que é a obra mesmo. Por sua vez, a pluralidade sempre virtualmente infinita dos elementos que compõem o todo garante a pluralidade infinita dos sentidos que eles podem adquirir, e, assim, a infinitude do jogo interpretativo e da tarefa da crítica dá à obra o estatuto não de objeto formado, mas de objeto em formação. Logo, a crítica torna-se esse momento de reatualização e revitalização do acontecimento da obra, ainda que lhe seja posterior. Com efeito, ela é posterior apenas no sentido temporal mais banal, pois ela precisa ser escrita cronologicamente após o acontecimento da obra. Em termos de sentido, ela é mesmo o continuar, ou, melhor dizendo, um ressoar, que salva e sustenta a própria vida da obra como obra de arte.

No mais, o movimento deste primeiro capítulo consistirá em um retorno à origem (*Ursprung*) da querela entre filosofia e poesia (na obra de Platão, mais especificamente, no diálogo *Íon*), e em uma confrontação com esse antagonismo, tanto pela forma ostensivamente assumida, ou seja, o ensaio crítico, quanto extensivamente pelo teor do objeto criticado. Em outras palavras, as obras de arte a serem criticadas neste primeiro capítulo – canções populares brasileiras – oferecem, elas mesmas, uma poética diferenciada da poética platônica. Assim, o ensaio se propõe a esboçar, pela crítica, a possibilidade de uma relação dialógica entre filosofia e poesia, e a sugerir uma teoria da poesia distinta do cânone platônico por meio do desdobramento reflexivo da canção escolhida. Em seguida, definiremos alguns conceitos básicos, a fim de

⁴⁰PESSOA, Patrick. A arte da crítica: Conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro. Entrevistado: Ryunosuke Mori. Revista Viso: Cadernos de Estética Aplicada, Niterói, v. 10, n. 19, p. 70-92, jul-dez/2016

estabelecer um solo firme sobre o qual a discussão mais profunda e detalhada, envolvendo ritmo e presença, poderá acontecer. São eles os conceitos de poesia, de poema, a ideia de verso, e a diferença entre métrica e ritmo.

1.3. Sócrates na Gamboa, ou a réplica de Íon

Desde que foi denominado por Goethe “O Rapsodo Humilhado”, o personagem Íon, do diálogo platônico homônimo, não gozou de uma boa recepção pela fortuna crítica. Alberto Pucheu⁴¹ assim o caracteriza:

Sob o signo da chacota ou da galhofa, por causa de seus poucos conhecimentos dos poetas e, finalmente, por ter sido convencido de ser apenas um recipiente de inspiração divina, e não o agente de um artifício, de uma *tékhnē*, Íon, o famoso rapsodo laureado, mais ou menos como o Penteu das bacantes, é travestido em um rapsodo aturdido, atordoado, confundido, envergonhado, zozzo, grato por ter sido feito de tolo, uma pessoa extremamente limitada, com toda sua fraqueza exposta, favorecida talvez por uma aparência atraente, uma boa voz e um coração receptivo, um talento natural, meramente performático, recebido através de uma prática possivelmente familiar, um rapsodo que nunca pensou sua arte nem a arte em geral, que conseguia, quando muito, em vez de explicar os poetas, apenas parafraseá-los, um rapsodo, afinal, que não tinha o menor brilho de conhecimento poético. No talentoso, mas tolo, Íon, ter-se-ia a antecipação merecida de um poeta exilado.

Nesse mesmo ensaio, Pucheu⁴² afirma que, também “sob o signo da chacota ou da galhofa”, o diálogo foi lido pelos comentadores ao longo dos séculos, chegando até mesmo a ter invalidado o seu valor filosófico, sendo considerado apenas uma mera diatribe contra a rapsódia e a poesia no geral; espécie de antecipação ao antagonismo mais sério e filosoficamente embasado em relação aos poetas presente nos diálogos ditos de “maturidade”, e que culminaria, finalmente, com o exílio deles da *pólis* ideal em *A República*. Na contramão dessa leitura ironizante, Pucheu reafirma e resgata o caráter agonístico do diálogo, próprio da *poética* platônica, realocando a devida dignidade filosófica que a este pertence.

Dentro desse paradigma agônico, a ironia socrática é lida como uma ferramenta utilizada pelo filósofo com o intuito de desestabilizar seu interlocutor e afirmar um ponto. Os poetas, afirma-se, produzem sua arte não por uma técnica ou por uma ciência,

⁴¹PUCHEU, Alberto. Prefácio. In: PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 7.

⁴²PUCHEU, 2011, p. 8

mas sim por inspiração divina. Dessa maneira, a ironia figura no diálogo na contramão daquela ironia chamada por Wayne Booth de romântica ou instável, a qual contamina o texto integralmente, chegando a problematizar sua própria inteligência, e se aproxima da ironia dita clássica ou estável, “que pressupõe a possibilidade de que, dadas condições favoráveis à compreensão, o interlocutor daquele que ironiza tenha como apreender o verdadeiro sentido do que está sendo dito pela mera inversão do sentido aparente ou corriqueiro”⁴³. Dessa forma, Íon assume, em relação a seu sentido, um caráter essencialmente positivo.

Como já foi dito, Sócrates usa reiteradamente procedimentos irônicos para desarticular o rapsodo Íon e afirmar uma tese: a rapsódia não consiste em uma *téknhe*, nem em uma *epistéme*, mas sim em um saber, *sophós*, proveniente dos deuses, um “saber que não se sabe”. Tomando de empréstimo a analogia do magnetismo, na qual uma primeira pedra imantada imantaria uma segunda que, por sua vez, imantaria uma terceira, Sócrates prova ao rapsodo que a mania poética é inspirada pelo divino, pelas musas, nos poetas, aedos ou cantadores, e estes, por sua vez, inspiram o rapsodo no momento de execução e interpretação dos poemas. O rapsodo é, assim, um intérprete (*hermeneúete*) de terceira ordem do divino. Segundo Cláudio Oliveira:

a concessão divina implica, para Sócrates, uma consequência clara: falar muitas e belas coisas acerca do poeta (*pollà kai kalà peri tou poietoû*, 542a), sem nada saber (*medèn eidòs*) significa não ser um *tekhnikós* (*mè tekhnikós*), isto é, não ter o domínio e o saber acerca do que se diz, não saber o que se sabe (sic).⁴⁴

Entretanto, ainda de acordo com Cláudio, os elogios socráticos à poesia e à rapsódia, mesmo atravessados, não seriam de todo irônicos, e sim guardariam uma verdadeira admiração pela vocação divina contida nelas. Essa vocação, entretanto, seria aquilo que, de fato, as diferenciaria da filosofia, uma atividade propriamente humana, e, portanto, verdadeiro objeto de interesse de Sócrates.

Diante dos elogios (irônicos ou não) socráticos, encontramos Íon estupefato. Ao ouvir as belas palavras de Sócrates, Íon aceita sua condição de *atekhnikós*. Ser um veículo do divino não lhe parece tão má ideia e ele docemente aceita o lugar que lhe reserva o filósofo. Atônito, torna-se presa fácil; não oferece nenhuma resistência. Íon cala-se.

⁴³PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

⁴⁴OLIVEIRA, Cláudio. Introdução. In: PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 14.

Não obstante, se sairmos do mundo ático e fizermos uma viagem temporal transatlântica para uma cidade também conhecida por seus aedos e rapsodos, e também marcada pela tragédia da escravidão, encontraremos a seguinte canção poetizada por Paulo César Pinheiro, e famosa na rapsódia de João Nogueira. A exegese dela nos permitirá confrontar Sócrates, pois há nela, eu defendo, precisamente aquilo que Íon deveria ter dito.

Poder da Criação

Não, ninguém faz samba só porque prefere
Força nenhuma no mundo interfere
Sobre o poder da criação

Não, não precisa se estar nem feliz nem aflito
Nem se refugiar em lugar mais bonito
Em busca da inspiração

Não, ela é uma luz que chega de repente
Com a rapidez de uma estrela cadente
Que acende a mente e o coração

É, faz pensar que existe uma força
Maior que nos guia, que está no ar
Bem no meio da noite ou no claro do dia
Chega a nos angustiar

E o poeta se deixa levar por essa magia
E o verso vem vindo e vem vindo uma melodia
E o povo começa a cantar

Lá-la-ia
Lá-la-ia-la-ia⁴⁵

A princípio uma leitura apressada nos leva a ouvir, nesse samba, apenas uma teoria epigonal do gênio, de tipo romântico. Se, porém, nos debruçarmos nela com atenção, podemos ver a absoluta contemporaneidade da teoria da criação cantada pelo sambista e o diálogo que ela trava com o argumento socrático. Trata-se, sim, de uma teoria da inspiração, mas uma de ordem totalmente diversa, e até mesmo contrária àquela de inspiração romântica. De fato, logo no início, vemos essa diferenciação quando o sambista-aido inicia seu samba anunciando: “ninguém faz samba só porque prefere/ força nenhuma no mundo interfere/ sobre o poder da criação”. Já “de saída”, ele desconstrói a noção central romântica do gênio que compõe *ex-nihilo*, segundo as potências e arbítrios de seu próprio espírito, pois ninguém faz samba porque quer, e por

⁴⁵PODER da criação. Compositor: Paulo César Pinheiro. Intérprete: João Nogueira. In: *Boca do Povo*. [S.l.]: Universal Music Ltda., 1980.

meio de força nenhuma desse mundo. Essa desconstrução se segue nos versos seguintes, quando ele afirma não ser um estado da alma (“não precisa se estar nem feliz nem aflito”) a garantir a composição do samba-poema, e muito menos o lugar físico onde se encontra o compositor.

A inspiração chega, mas “chega de repente” e com a “rapidez [supralunar] de uma estrela cadente”, ou seja, tal qual o lance de dados *mallarmeano*, ela se dispõe por meio do mais puro acaso. Este acende a mente e o coração do poeta, e coloca-o num estado de ânimo diferenciado. Dotado dessa luz, ele enxerga uma força no “meio da noite e no claro do dia”, isto é, uma força na imanência das coisas mais abstratas, uma espécie de vibração, talvez um ritmo, que percorre a totalidade do cosmos e que quer se expressar pela boca do poeta. Um poder sutil, mas avassalador a ponto de angustiá-lo. Não obstante, o poeta se deixa levar por essa magia – há uma disposição de sua alma para ouvir a imanência rítmica das coisas, e, em função disso, finalmente, “o verso vem vindo e vem vindo uma melodia/ e o povo começa a cantar”. Este último verso, reforçado pelo coro presente na interpretação de João Nogueira, diz respeito à relação entre a palavra do poeta e a palavra do povo. Aqui faz sentido lembrarmos de Heidegger. Como nos diz Benedito Nunes (1968,), dentro do pensamento heideggeriano, no qual a essência poética da arte é afirmada como “abertura do mundo”, a linguagem aparece como a poesia primordial (*Urpoesie*) de um povo historial, a clareira primeva que torna habitável o mundo. Nas palavras do próprio Heidegger⁴⁶:

O pensamento do ser é o modo original do dizer poético. Nele a linguagem acontece como linguagem em sua própria essência. O pensamento diz o ditado (*Diktat*) da verdade do ser. O pensamento é o *dictare* original. O pensamento é a poesia original (*Urdichtung*), que precede toda a poesia e assim o poético da arte, na medida em que esta se torna obra no círculo da linguagem.

Outrossim, é na poetização original da língua, na abertura de sua clareira, que o pensamento pode então fazer morada. Segundo Benedito Nunes⁴⁷, “[a] língua é a poesia originária em que um povo poetiza (*dichten*) o ser. Inversamente vale: a grande poesia pela qual um povo entra na história inicia a configuração de uma língua”. Ainda mais claramente, “língua é poesia no sentido essencial”. Portanto, a linguagem da qual participa uma determinada comunidade é fruto de uma operação poética essencial e

⁴⁶HEIDEGGER, Martin. Hölderlin e a essência da poesia. Tradução de Benedito Nunes. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora: Crisálida, 2015. p. 35

⁴⁷NUNES, Benedito. Da arte como poesia. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015. p. 345

originária. Em um samba de Candeia, essa relação está expressa no estribilho que versa: “Porque o sambista não precisa ser membro da academia/ Ser natural com sua poesia e o povo lhe faz imortal”.⁴⁸

Ao ser fiel ao espírito poético que as produziu, as palavras do poeta viram as palavras do povo, que as guarda na memória, e as transforma em linguagem vulgar, em discurso público; ao ser incorporada a linguagem corrente, as palavras do poeta vivem mais do que ele mesmo; com isso, ele torna-se imortal. A palavra poética funda o mundo historial de um povo, o qual, por sua vez, a transmuta em palavra comum.

Voltando ao samba de Paulo César Pinheiro, qual seria, então, a grande diferença entre este e o argumento de Sócrates, a não ser um sotaque diferente, se ambos preconizam a extraordinariedade da inspiração poética? Ora, como já foi indicado neste ensaio, a resposta para essa pergunta aparece no refrão, mais especificamente no verso precedido pela partícula aditiva cantada a plenos pulmões, como que para chamar atenção para o essencial do que está sendo dito /ditado: “E o poeta se deixa levar por essa magia...”.⁴⁹ O poeta SE deixa levar. Aqui, pela primeira vez em toda a discussão, aparece a possibilidade de positivar a agência do poeta. Uma positividade ambígua, é verdade, pois sua agência consiste justamente em deixar-se ser ativamente tomado, isto é, consiste em almejar um estado passivo, de ser afetado. Mas não seria essa a técnica do poeta? Encontrar essa espécie de estado da alma no qual conhecer é reconhecer e receber os sinais do divino; a pedra que magnetiza, a língua que acende, enfim, o deus no claro do dia? É isso que nos parece dizer ainda outra obra de Paulo César Pinheiro, intitulada *Minha missão*:

Quando eu canto
É para aliviar meu pranto
E o pranto de quem já
Tanto sofreu
Quando eu canto
Estou sentindo a luz de um santo
Estou ajoelhando

Aos pés de Deus

Canto para anunciar o dia
Canto para amenizar a noite
Canto pra denunciar o açoite
Canto também contra a tirania

⁴⁸TESTAMENTO de Partideiro. Compositor: Candeia. Interpretada por: Os Originais do Samba. [S.I.], Sony Music Entertainment, 1976.

⁴⁹PODER [...], 1980.

Canto porque numa melodia
Acendo no coração do povo
A esperança de um mundo novo
E a luta para se viver em paz!

Do poder da criação
Sou continuação
E quero agradecer
Foi ouvida minha súplica
Mensageiro sou da música
O meu canto é uma missão
Tem força de oração
E eu cumpro o meu dever
Há os que vivem a chorar
Eu vivo pra cantar
E canto pra viver

Quando eu canto, a morte me percorre
E eu solto um canto da garganta
Que a cigarra quando canta morre
E a madeira quando morre, canta!⁵⁰

O poeta, nessa obra, descreve sua *missão*, ou seja, sua vocação, sua "função social", por assim dizer, como aquele que carrega o dom da palavra. Ele canta para aliviar o pranto, para denunciar o açoite e a tirania, mas também para anunciar o dia e a noite. Sua palavra é palavra de denúncia e de anunciação. Mais uma vez, o argumento parece aproximar-se do argumento socrático. A inspiração é divina: quando o poeta canta, ainda a voz de Deus – o cristão, nesse caso – fala por ele. No entanto, ao contrário do ingênuo Íon, que nada sabe de sua condição, o poeta, em *Minha missão*, assim como em *Poder da criação*, tem ciência de sua posição ao mesmo tempo privilegiada e precária como veículo da palavra divina: quando ele canta, a morte o percorre. Assim, quando se canta, um estado limite é alcançado, um devir outro extremo: “[...] a cigarra quando canta morre/E a madeira quando morre, canta!”. É na morte que é dada, ao sujeito cantante, a possibilidade de expressar sua essência.

A técnica do poeta diz respeito, então, à morte, à lida com essa alteridade. Ela é “a ocupação mais perigosa”, pois seu risco é justamente o risco de perder-se, de dissolver-se nesse Outro. É importante ressaltar: não estamos falando de concessão divina, mas, sim, de um ato de coragem – não à toa, espera-se de um cantor que ele cante com o coração, justamente o órgão da coragem. O ofício do poeta é, assim, um ofício de escuta desse Outro, Inefável, para, em seguida, conquistar a própria Voz e,

⁵⁰MINHA missão. Compositor: Paulo César Pinheiro. Intérprete: João Nogueira. In: *O homem dos 40*. Intérprete: João Nogueira. [S.l.], Universal Music Ltda., 1981.

com ela, colocar-se em frente o Olvido e à Dissolução – pois, afinal de contas, diria Sócrates, não é o poeta um servo das Musas, filhas da Memória?

Dito isso, argumentamos que tanto “O poder da criação”, quanto “Minha missão”, fazem parte de uma mesma poética, de uma mesma ideia acerca do fazer poético, idealizada pelo poeta Paulo César Pinheiro. Em oposição ao pobre Íon, esse fazer vale-se da própria poesia para defender a poesia. Ao ouvirmos o samba, ficamos entusiasmados pela batucada e, ao cantar o refrão em coro, vivenciamos o próprio êxtase/angústia/morte do cantador no momento da criação poética. Se o poeta é “mensageiro da música”, isto é, das musas, se cantar é sua missão, se ele enxerga a força maior por entre as cales da cidade, seu destino de poeta se realiza pela escuta. Sim, o momento de criação é um momento extraordinário, da ordem do divino e do estranho, o qual se abate sobre o poeta. Entretanto, este não é mero veículo, receptáculo ingênuo da potestade dos numes, mas, antes, é atento, escuta o *ritmo* das coisas, a sintaxe que conjuga o cosmos numa totalidade indivisa e pensante, e seu poema/canção é apenas desdobramento, médium, por onde a mensagem vibra.

É impossível aqui não se lembrar de Octavio Paz e a ontologia da poesia realizada em *O arco e a lira*. Ora, ao falar em tempo original que se encarna por meio do ritmo, e de um ritmo universal que conjuga e harmoniza as coisas seguindo um critério próprio, uma gramática e uma sintaxe, ou seja, uma linguagem, um *lógos*, Paz oferece-nos uma imagem heraclítica da *phýsis*. Com efeito, não por acaso o título do livro, *O arco e a lira*, é referência a um fragmento do filósofo de Éfeso, pois ainda que “[...] a ideia da correspondência universal seja provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana”⁵¹, Heráclito é o primeiro filósofo da tradição ocidental a afirmar o parentesco entre *lógos* e *phýsis*. Em verdade, no pensamento heraclítico, a *phýsis* é uma manifestação do *lógos*. “Todas as coisas vêm a ser segundo esse *logos*”, diz o Efésio. Entendemos *Lógos* como um regimento, um ritmo universal, conjugador de opostos e de contrários, que os harmoniza seguindo um critério próprio, uma gramática e uma sintaxe, isto é, uma linguagem. O homem também invariavelmente escuta esse *lógos*, mas “Do *lógos* com que constantemente lidam, divergem, e as coisas que a cada dia encontram revelam-se-lhes estranhas”. Assim, mesmo a escuta do *lógos* sendo algo inexorável, os homens estão condenados a errar. O *lógos* humano, apesar de

⁵¹PAZ, 2013, p. 71.

intimamente aparentado com o *lógos* cósmico, é um ruído que atrapalha a escuta do homem.⁵² O *lógos* diz algo, ele diz o *lógos*.

Lógos e ritmo são palavras aparentadas, portanto. Nesse sentido, podemos dizer que o poeta é aquele quem faz a escuta do *lógos*. Ele *homologa* com o *lógos* das coisas. O poema/canção, uma coisa entre as coisas, fulgura como um artefato feito de *lógos*, um gradiente, uma emanção do *lógos* comum ao cosmos; ele detém um ritmo próprio, um ritmo feito de contrários, estimulante. Se concordamos com Paz, que ritmo nada mais é do que a matéria do tempo *enformada*, podemos concluir com ele: “O ritmo, que é imagem e sentido, atitude espontânea do homem diante da vida, não está fora de nós: somos nós mesmos, expressando-nos. É temporalidade concreta, vida humana não repetível”.⁵³ Para finalizar voltando ao Paulo César Pinheiro, “que a cigarra quando canta morre/ E a madeira quando morre, canta!”⁵⁴ – o ritmo é do *lógos*, mas o homem também é esse *logos*, que conjuga positivo e negativo, vida e morte. A vida propriamente humana, de que o poeta não escapa, é irrepitível, apenas mais um compasso, uma síncopa do batuque universal.

1.4. A poesia/o poema

O perpétuo alternar das estações do ano. O constante vai-e-vem das ondas do mar. O “batidão” que dá o compasso em uma pista de dança... Todos esses fenômenos, distintos e de naturezas diversas, vêm à mente quando falamos em ritmo. Em comum, todos têm uma certa noção temporal de alternância e movimento. Assim também é o caso do ritmo constituinte do poema.

As palavras comportam-se por leis de atração e repulsão e, no fundo, todos os recursos dos quais se vale a poesia – alternâncias de imagens, metáforas, paranomásias, aliteraões, rimas – são recursos rítmicos. De fato, a poesia e o poema nada mais são do que um deixar o ritmo, constitutivo da linguagem mesma, falar, e com efeito, é essa a principal diferença traçada por Octavio Paz entre a prosa e o discurso poético. Para o poeta mexicano, na prosa, apesar de presente, o ritmo é subjugado e instrumentalizado para alcançar certos objetivos, ao passo que, na poesia, o ritmo impera.

Ora, algumas décadas antes de André Breton proferir seu adágio de que *les mot font l'amour*, nosso Machado de Assis já havia feito essa vigorosa descoberta em um

⁵²Paz lida com o problema do erro humano por meio do conceito de ironia. Cf. JALLES, Bruno. *A dupla face da poesia: o conceito de analogia e ironia segundo Octavio Paz*. São Paulo: Dialética, 2024.

⁵³PAZ, 2013, p. 68.

⁵⁴Minha [...], 1981.

pequeno conto intitulado *Metafísica do estilo*. Nesse conto são narrados os processos psicológicos de um certo cônego Matias da Gamboa no momento em que este escreve um sermão encomendado em razão de uma festa. Contrariando expectativas, em vez de perambularmos pelas ruas e ruelas do Rio de Janeiro oitocentista, somos convidados a penetrar nos mistérios da psique do padre ao tentar encontrar um adjetivo adequado a se “casar” com um substantivo próprio. Em meio a um périplo pelas profundezas da consciência e da inconsciência do cônego, o narrador onisciente revela-nos, triunfante, sua descoberta:

Cá estamos. Olha bem que é a cabeça do cônego. Temos à escolha um ou outro dos hemisférios cerebrais; mas vamos por este, que é onde nascem os substantivos. Os adjetivos nascem no da esquerda. Descoberta minha, que ainda assim não é a principal, mas a base dela, como se vai ver. Sim, meu senhor, os adjetivos nascem de um lado, e os substantivos de outro, e toda a sorte de vocábulo está assim dividida por motivo da diferença sexual...

– Sexual?

– Sim, minha senhora, sexual. As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psico-léxico-lógica, em que exponho e demonstro esta descoberta. Palavra tem sexo.

– Mas, então, amam-se umas às outras?

Amam-se umas às outras. E casam-se. O casamento delas é o que chamamos estilo.⁵⁵

As palavras, portanto, comportam-se sexualmente. Em meio a toda uma paisagem anímica absolutamente complexa e vertiginosa, elas agem como dois amantes que se buscam. Se chamam. Se encontram. Desse fortuito encontro amoroso entre as palavras, nascem tanto o sermão do padre Matias, como toda obra de e da linguagem.

Com efeito, a relação entre erotismo e linguagem é muito antiga, e sua descoberta é atribuída pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, aos trovadores do medievo provençal. Baseando-se no pensamento de Santo Agostinho, que empreende uma mudança no paradigma da retórica clássica, os trovadores vão realizar uma verdadeira revolução na poesia e no pensamento ocidental acerca da linguagem.

De acordo com Agamben, a retórica clássica entendia a linguagem como um “reportório” dado, do qual os *topoi* – os lugares – seriam dados mnemônicos aos quais o falante poderia recorrer em seu argumento. Em suas palavras:

A retórica antiga(como, aliás também a lógica) concebe, de fato, a linguagem como sempre já dada, como algo que já teve sempre lugar:

⁵⁵ASSIS, Machado de. O cônego ou metafísica do estilo. In: ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1946. Transcrição atualizada por Biblioteca Virtual de Literatura.

trata-se somente, para o falante, de fixar e memorizar este ser-já-dado para tê-lo a disposição.⁵⁶

A lógica por trás dessa concepção de linguagem era denominada, de acordo com o filósofo italiano, de *ratio inveniendi*, e o ato de trazer da memória a palavra, de *inventio*.

Em contrapartida, encontramos em Santo Agostinho, o surgimento de uma nova concepção de linguagem. No livro *De Trinatae* lemos:

cum itaque se mens novit et amat, iungitur ei amore verbum eius. Et quoniam amat notitiam et novit amorem, et verbum in amore et amor in verbo, et utrumque in amante et dicente (“e enquanto a mente se ama e conhece, junta-se a ela, através do amor, a sua palavra. E posto que ama o conhecimento e conhece o amor, a palavra está no amor e o amor na palavra, e ambas no amante e no falante”).⁵⁷

Ao que Agamben interpreta da seguinte maneira:

Aqui o homem não está já sempre no lugar da linguagem, mas deve vir a ele, e pode fazê-lo, somente por meio de um *appetitus*, um desejo amoroso, do qual, caso se una ao conhecimento, pode nascer a palavra. A experiência do evento de palavra é, pois, antes de mais nada, uma experiência amorosa e a própria palavra é cum *amore notitia*, união de conhecimento e amor. [...] O “parto da mente” do qual nasce a palavra é precedido, portanto, pelo desejo, que não encontra paz até que o objeto do desejo seja encontrado. [...] Mais originário do que a *inventio* como rememoração do ser-dado da palavra é, segundo esta concepção, o desejo amoroso do qual nasce a palavra.⁵⁸

No pensamento agostiniano há uma experiência de linguagem mais “originária”, a qual diz respeito a uma falta estrutural que incute um desejo de vir-a-ser cujo resultado é o advento da palavra. Logo, a experiência do nascimento da palavra é justamente isso, um nascimento, e, por conseguinte, é fruto de uma relação amorosa.

No século XII, essa concepção erótica será herdada pelos trovadores provençais, que substituem a *inventio* clássica e pagã, isto é, a experiência da palavra como rememoração de uma virtualidade já dada, pelo *trobar* que lhes dá o nome e que, remete, precisamente à ideia de um “encontrar”, “achar” – como na versão do verbo no idioma italiano, “trovare” e no francês, “trouver”. Assim, para os trovadores e troubaritzs medievais, a palavra é algo que se encontra necessariamente ao fim de uma busca amorosa, de uma *quête* a maneira das novelas de cavalaria (uma invenção aliás, do mesmo século), cujo fim último e muitas vezes inatingível é o amor de uma donzela.

⁵⁶AGAMBEN, Giorgio. A linguagem e a morte. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte. Editora UFMG.2006. pg 92

⁵⁷Ibid, p.92

⁵⁸Ibid., p. 93.

Para a poesia provençal, a palavra poética é, antes de tudo, uma palavra desejan- te. Segundo Agamben:

Com os poetas provençais, a superação da tópica clássica está, a esta altura, definitivamente concluída. O que eles experimentam como trobar, remete decididamente para além da *inventio*: os trovadores não querem rememorar argumentos já entregues a um *topos*, e sim ter experiência do *topos* de todos os *topoi*, ou seja, do próprio ter-lugar da linguagem como argumento originário, do qual exclusivamente podem fluir os argumentos no sentido da retórica clássica. O *topos* não pode mais, por este motivo, ser um lugar de memória no sentido mnemotécnica, mas, na trilha do *appetitus* agostiniano, ele se apresenta agora como um lugar de amor. *Amors* é o nome que os trovadores dão a experiência do advento da palavra poética, e amor é, portanto, para eles, a *razo de trobar* por excelência.⁵⁹

O lugar da linguagem – o *topos* de todos os *topoi* – no pensamento trovadoresco é um espaço marcado não tanto por uma ausência total de um objeto, mas antes pela presença de uma falta “originária”, da qual, necessariamente, surge o apetite, o desejo, de supri-la. Esse movimento de suprir a carência da falta, o movimento erótico por excelência, é a origem da palavra poética, e sua descoberta é o grande legado da civilização do medievo provençal para a poesia ocidental.

Assim, as palavras, em todo discurso, juntam-se e separam-se, seguindo arbítrios eróticos. São leis de atração e separação. Polos positivos e negativos, opostos que se complementam; uma dança amorosa regida por um ritmo de contrários harmonizantes. Também o poema se comporta assim. Não obstante, o que, com efeito, é um poema? E como ele se relaciona com a ideia de poesia?

Acerca da poesia, encontramos, em Octavio Paz, a formulação da seguinte aporia: “A esta altura, após mais de dois milênios de especulações estéticas, de Aristóteles a Heidegger, sofremos uma espécie de tontura filosófica e ninguém sabe já ao certo o que significa realmente a palavra poesia”.⁶⁰ Como se sabe, em última instância, o vocábulo poesia advém do verbo grego ποιέω⁶¹, que arcaicamente significa “fazer” no sentido lato de “fazer algo”, mas conforme o desenvolvimento da língua, adquiriu o significado próprio do fazer artístico, e, mais especificamente, do fazer poético, no sentido de uma composição artística feita de palavras. Mais recuado no passado, encontramos, em Homero, para se referir ao que hoje chamamos de poesia, os

⁵⁹ Ibid.p.93

⁶⁰PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 143.

⁶¹WEST, Martin L. *Indo-european poetry and myth*. Oxford: Oxford Press, 2007. p. 31.

vocábulos ὕμνος, “canção”, “louvor”, mas também ἔπος, “palavra”, “ditado” (do proto-indo-europeu, *wekw-*, da onde também surgem os vocábulos vox, “voz”, em latim e vāk, “fala” no sânscrito), e μῦθος, “fala”, “discurso”, “palavra”.⁶² Uma primeira definição de poesia seria, portanto, a arte da lida com a matéria da palavra. Essa definição não é o bastante. Em *O arco e a lira*, Octavio Paz questiona-se: “ao indagar do poema o ser da poesia, não estaríamos confundindo arbitrariamente poesia e poema?”.⁶³ O que essa confusão nos diz acerca do que é um poema, do que é a poesia? Como se relacionam? Como se diferenciam?

De início, podemos descartar qualquer hipótese que vincula a poesia e o poema com o conceito do verso. Dito de outra maneira, o verso não é o determinante do ser da poesia e o do poema: poesia não é apenas linguagem em verso, o poema não é apenas um discurso versificado. Como relembra Paz, já dizia Aristóteles: Homero e Empédocles ambos escreviam em verso – em hexâmetro datílico para ser mais exato –, porém apenas o primeiro desses é considerado poeta, enquanto o segundo é um fisiólogo. Assim, Paz conclui: “nem todo poema – ou para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia”.⁶⁴

Logo, o que caracteriza um poema propriamente dito não é o fato dele estar escrito em verso ou não. De acordo com o poeta mexicano, um soneto, por exemplo, é uma forma literária antes de se tornar poema, e ele o faz quando e se sua maquinação formal for tocada pela poesia. Nesse exato momento de encontro, nesse fortuito ponto de contato, ele torna-se uma obra. Nas palavras de Paz:

Um poema é uma obra. A poesia se polariza, congrega e isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida. Só no poema a poesia se isola e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia se deixarmos de conceber esse último como uma forma capaz de ser preenchida com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.⁶⁵

A poesia e o poético são abstrações. O poema é concreto, poesia encarnada, obra criada pelo humano. Em função disso, o poema é, antes de tudo, histórico. Buscar a unidade do

⁶²Para uma brilhante diferenciação entre μῦθος e ἔπος na poesia homérica e seus desdobramentos, consultar o já citado CICERO, Antonio. *Poesia: Epos e Muthos*. In: PUCHEU, Alberto. *Poesia e filosofia* – por poetas filósofos em atuação no Brasil. Belo Horizonte: Moinhos, 2018. p. 53.

⁶³PAZ, 2012, p. 22.

⁶⁴*Ibid.*, p. 22.

⁶⁵PAZ, 2012, p. 22.

fenômeno poético, da poesia e do poema mostra-se, portanto, uma tarefa temerária. O que de comum haveria em produtos de experiências históricas tão distintas quanto uma égloga virgiliana e um caligrama de Apollinaire? Entre a poesia de Du Fu e uma canção de Chico Buarque? Entre Homero e uma loa de maracatu?

Sem dúvida, podemos levar esse historicismo radical às últimas consequências: até no interior do mesmo período histórico e de uma mesma língua, o que garante a unidade de experiência entre um poeta e outro? Ainda que em contextos absolutamente próximos, o que nos autoriza a classificar, sob um mesmo significante, por exemplo, a poesia concreta e a neoconcreta? Ou ainda mais radicalmente: *Morte e vida severina* e *Uma faca só lâmina* – duas obras extensas e de grande fôlego, é suficiente agrupá-las sob a mesma experiência estética somente pelo fato de terem sido escritas pelas mesmas mãos?

A diversidade, “filha da história”, desencoraja-nos, à primeira vista, a delimitar um conceito abrangente do que seria um poema. “Cada língua”, diz Paz, “e cada nação geram a poesia que o momento e seu gênio particular lhes ditam”.⁶⁶ Não obstante, “o único ponto em comum de todos os poemas consiste em que são obras, produtos humanos, como os quadros dos pintores e as cadeiras dos carpinteiros”.⁶⁷ Para Paz, a quididade que caracteriza todo e qualquer poema é seu caráter de obra, no sentido de ser um produto confeccionado pelo ser humano. Como veremos, isso o vincula a uma tradição heideggeriana que entende como *poesia* todo e qualquer fazer artístico, e *poema* como todo produto desse fazer, diferenciando a obra de arte, no entanto, do utensílio. Para o poeta mexicano, o utensílio tem a ver com um produto regulado pela eficácia e repetição: ele é produzido para um determinado fim. O ser utensílio exaure-se em seu caráter de serventia. A obra de arte, em contrapartida, caracteriza-se por ser irreproduzível, no sentido de ser uma coisa que carrega em si uma “poética” própria, ou seja, ela “justifica” sua razão de ser em sua própria constituição formal:

Sejam quais forem sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transformadora consiste no seguinte: os materiais deixam o mundo cego da natureza para ingressar no mundo das obras, ou seja, no das significações.⁶⁸

É, porém, possível o seguinte questionamento:

⁶⁶*Ibid.*, p. 24.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸PAZ, 2012, p. 29.

O que ocorre,então, com a matéria da pedra, empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada?⁶⁹

Em outras palavras, o que diferencia a obra de arte do “mero” utensílio? Certamente, não é o fato dela possuir um “significado”. A significância, é um atributo de todos os produtos humanos. Ela insere os objetos num mundo historial. Tampouco é sua “comunicabilidade”; uma obra de arte não é necessariamente um veículo para uma ideia. Para Paz, a resposta é dupla. Primeiramente, o que diferencia a obra de arte do utensílio é sua relação com a matéria do qual é feita. No utensílio, a matéria é submetida e instrumentalizada, ao passo que, na obra de arte, ela é subsumida num todo maior. Nas palavras de Paz:

A pedra triunfa na escultura e se humilha na escada. A cor resplandece no quadro, o movimento do corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte. A operação poética e a manipulação tem sinais opostos. Graças a primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer um vã estética de artesãos, e sim uma libertação da matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transforma-se em “outra coisa”. Essa mudança- ao contrário do que acontece na técnica- não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ser ela. Ser “outra coisa” quer dizer ser “a mesma coisa”: a própria coisa, aquilo que real e primitivamente são”.⁷⁰

Como veremos no capítulo três, essa argumentação dá testemunho da filiação heideggeriana de Paz em sua concepção de obra de arte.

Voltando ao argumento, vimos que a materialidade da matéria resplandece na obra de arte. Evidencia-se, na obra, a matéria de sua constituição formal. No caso do poema em específico, as palavras reluzem em sua natureza íntima: são materiais físicos, sonoros, mas também – e aqui reside uma ambiguidade essencial – significativos. Essa ambivalência da matéria na obra, ser outra coisa daquilo que ela é, também a diferencia do utensílio. De acordo com Paz:

Por outro lado, a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra:encarnam algo que os transcende e transpassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também pontes que nos levam a outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados inexprimíveis pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é - ritmo, cor, significado - e, também é outra coisa: imagem; A poesia transforma a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. É essa

⁶⁹*Ibid.*, p. 29.

⁷⁰*Ibid.*, p. 30.

segunda característica, ser imagens, e o estranho poder que elas tem de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, fazem de todas as obras de arte poemas.⁷¹

Um poema é um objeto no qual foi plasmada uma *imagem*. Ela subsiste na matéria e fulgura como forma.⁷² O que é uma *imagem*? O sentido usual de imagem é aquele da sensação óptica estimulada pela luz que chega aos nossos olhos. Em *O ser e tempo da poesia*, Alfredo Bosi preconiza a anterioridade desse tipo de imagem óptica, como primado da maneira de ser do humano:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.⁷³

Diante dessa imagem primeva captada pelo olho (da qual, segundo Bosi, deriva o fantasma), aquela suscitada pelo discurso poético aparece como sendo de segunda ordem. Se a imagem ótico-fantasmagórica apresenta-se numa certa simultaneidade da presença, a imagem poética por sua vez se caracteriza por seu caráter temporal.

Esse aparecer é, a rigor, um aparecer construído, de segundo grau; e a semelhança de som e imagem resulta sempre de um encadeamento de relações, de modos, no qual já não se reconhece a mimese inicial própria da imagem.⁷⁴

Por essa razão, Paz vai definir a imagem poética como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema”.⁷⁵ Para Bosi, essa imagem no poema “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada”.⁷⁶

A palavra, som significante, é *articulada*, isto é, reorganizada e encadeada num todo significativo que é o discurso. O discurso, obra da linguagem, por ser articulado, predicado numa sequência encadeada de signos/palavras, é linear e temporal. Isso acarreta o seguinte:

Toca-se aqui em um ponto essencial: o da “imagem” frásica como um momento de chegada do discurso poético. O que lhe dá um caráter de produto temporal, de efeito (*ex-factum*) de um longo trabalho de

⁷¹PAZ, 2012, p. 31.

⁷²Para uma definição da imagem em Octavio Paz, ver JALLES, Bruno. *A dupla face da poesia: o conceito de analogia e ironia segundo Octavio Paz*. São Paulo: Dialética, 2024. p. 49-51.

⁷³BOSI, 2000, p. 19.

⁷⁴PAZ, 2012, p. 31.

⁷⁵*Ibid.*, p. X.

⁷⁶BOSI, 2000, p. 37.

expressão, e a diferencia do ícone, do fantasma, imagens primordiais por excelência.⁷⁷

Se a imagem ótica e o fantasma caracterizam-se por uma certa plenitude extemporânea, a imagem induzida pelo discurso, ao contrário, define-se pelo seu devir essencial. Nisso – e, aqui, conjuga-se o pensamento de Paz e de Bosi –, a imagem “frásica” constitui-se como um triunfo da poesia em face do caráter prosaico do discurso. Em outras palavras, quando tocado pela poesia, o discurso metamorfoseia-se em poema e, nesse momento, é plasmada uma imagem.

O metro regular, os ecos, as rimas, as simetrias dispuseram-se no interior de um fluxo verbal que se foi adensando com a pressão acumulada dos signos. E enquanto o poema prosseguia, ia nos desvendando novos perfis e novas relações da existência. A imagem final, a imagem produzida, que se tem do poema, a sua forma formada, foi uma conquista do discurso sobre a sua linearidade; essa imagem é figura, mas não partilha das qualidades formais do ícone ou do simulacro: procede de operações mediadoras e temporais.⁷⁸

Para Bosi, os recursos de que se vale a poesia – rimas, simetrias, metáforas – caracterizam o poema como uma vitória sobre o tempo linear prosaico do discurso. O poema, portanto, ao contrário do que pode parecer, não é uma emanção natural da linguagem; contrariando o fluxo temporal encadeado do discurso, ele é uma força exercida *contra* a “natureza” da linguagem. Em outras palavras, ele se levanta contra *uma* natureza da linguagem e nisso revela outra; pois, no poema, é a voz da linguagem mesma que fala e não a do discurso. Por esse motivo, como já vimos, o poeta, como o aprendiz de feiticeiro goethiano, é um servo da linguagem; ele convoca as palavras, não as controla. Por sua vez, a imagem construída possui uma poética própria, cada poema carrega, em si, a justificativa de sua existência.

1.5. Métrica versus ritmo, a questão do verso

Na sessão anterior foi dito que o verso não é essencial para uma definição do que é um poema, do que é a poesia. Foi exposto que o poema vai além de apenas um discurso realizado no formato do verso. Com efeito, a antiguidade de formas literárias híbridas, como o *prosimetron* grego, atesta a indiferença do gênero poético para com o discurso versificante.

⁷⁷BOSI, 2000. p.37

⁷⁸BOSI, 2000. p.37

Em verdade, está em jogo como se define o fenômeno do verso. Essa tarefa mostra-se mais difícil do que aparenta. Afinal, como lembra Agamben ao tentar diferenciar o verso da prosa, “nem a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas - todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa - fornecem, deste ponto de vista, uma distinção suficiente”.⁷⁹ Nem o encadeamento rítmico, nem a quantidade de sílabas e golpe dos acentos é suficiente para diferenciar a prosa do verso.

No pensamento de Octavio Paz, a diferença não é propriamente entre verso e prosa, mas entre metro e prosa. Metro, seria a medida um tanto arbitrária que vincula os poemas de poéticas clássicas a formas pré-estabelecidas. O exemplo de um metro seria o alexandrino clássico, caracterizado por possuir doze sílabas métricas com os acentos caindo em determinadas posições pré-definidas. Dentro dessa concepção, metro e verso diferenciam-se; o verso surge como toda e qualquer unidade frásica de um poema, independente de se ele possui um metro ou não. A questão, para Paz, é o ritmo. Como já vimos, para Paz o ritmo é uma força magnética que opera, na linguagem, o seu movimento. A operância do ritmo é o que determina se algo é verso, e portanto, um poema ou “mera” prosa.

Para o autor mexicano, prosa confunde-se com o prosaico; ela é o discurso instrumentalizado, contrariando o perpétuo fluxo de vir-a-ser da linguagem. Como uma represa instalada no curso de um rio para gerar energia, o ritmo “natural” da linguagem, na prosa, é encadeado rumo a algum objetivo, como por exemplo, o convencimento em um discurso argumentativo. No verso/poema, por outro lado, o ritmo segue seus desígnios próprios. De acordo com Paz:

O ritmo é inseparável da frase; não é feito de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e sentido se dão simultaneamente numa unidade indizível e compacta: a prosa poética, o verso. O metrô, por sua vez, é medida abstrata e independente da imagem. [...] Em si mesmo o metro é medida despida de sentido. Em contrapartida, o ritmo nunca se dá sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto. Todo ritmo verbal já contém em si a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa.⁸⁰

Por essa via, Paz escapa da aporia que vincula o verso a ser apenas prosa metrificada. O verso confunde-se, então, com o conceito de frase poética, do elemento mínimo de um poema, podendo ser ele metrificado ou não. Assim, os poemas em prosa de Baudelaire,

⁷⁹AGAMBEN, Giorgio. Ideia da prosa

⁸⁰PAZ, 2012, p. X.

por exemplo, por estarem altamente carregados com uma tensão rítmica e prenhe de imagens, caracterizam-se como, precisamente, poemas, apesar de seus “versos” não serem metrificadas.

1.6. “*What makes a poem, a poem?*”: uma leitura de Bernstein

Há um vídeo⁸¹ no *Youtube* intitulado “*What makes a poem, a poem?*”⁸², no qual podemos assistir a uma performance realizada pelo poeta, professor e crítico estadunidense Charles Bernstein. A performance tem início com Bernstein marcando uma contagem regressiva no cronômetro de seu relógio de pulso. Em seguida, ele faz a leitura de um poema cujo primeiro verso se pergunta justamente “O que faz de um poema, um poema?”⁸³. Os versos seguintes respondem com uma lista de negativas: “não é a rima, não é o amor, não é a morte, não é a vida...”⁸⁴. Depois de uma exaustiva enumeração do que um poema não é feito, o apito do cronômetro toca, anunciando o fim da performance e o verso final, o qual responde à pergunta: “*It’s the timing*”⁸⁵.

Ora, *timing* é uma dessas palavras/conceitos avessos a uma tradução direta. Traduzi-la literalmente seria impossível, já que em português não se acrescenta o gerúndio a substantivos, transformando-os em verbo e, portanto, a palavra “temporando” ou “tempando”, além de gramaticalmente incorreta, não diria nada. Poderíamos traduzir apenas por “tempo”, e teríamos uma resposta adequada para o que faz de um poema, um poema. É essa a tradução realizada pelo *Google Translator*. No entanto, algo se perderia ao se optar por um substantivo abstrato, e isso seria justamente o andamento, a extensão e continuação temporal do “ser sendo”, que a ideia de “*timing*” em inglês proporciona. O que, com efeito, o vocábulo “*timing*” comunica? Uma rápida pesquisa em dicionários online oferece-nos as seguintes definições:

1 *the choice, judgment, or control of when something should be done.*

2 *a particular point or period of time when something happens.*

⁸¹Esse vídeo foi-me apresentado pela primeira vez por meio da pesquisa de Jéssica di Chiara acerca da poeta carioca Marília Garcia.

⁸²BERNSTEIN, Charles. *What Makes a Poem a Poem?*. 60-Second Lecture, Philadelphia, University of Pennsylvania, April 21, 2004. Publicado pelo canal @pennsound. 1 vídeo (1 min).

⁸³*Ibid.*, tradução nossa.

⁸⁴*Ibid.*, tradução nossa.

⁸⁵*Ibid.*, tradução nossa.

A primeira opção se assemelha ao significado do substantivo *kairós*, em grego, que quer dizer, justamente, o tempo oportuno, o momento certo de se fazer algo ou de acontecer algo. O “tempo de Deus”, teologicamente falando. Em português, no entanto, apenas por meio de alguma locução conseguiríamos transmitir esse significado. Já a segunda opção, a qual complementa a primeira, significa um período ou ponto no tempo em que algo acontece. Obviamente, esse segundo significado é transmitido pela palavra “tempo” em português.⁸⁶ Porém, apenas como sentido derivado alcançamos essa significação, e voltaríamos ao nosso dilema inicial da perda do sentido imanente de duração da palavra “*timing*”.

Poderíamos traduzir, desse modo, “*timing*” por algo como “temporização” ou “temporizando” ou, ainda, “temporâneo” – todas sendo palavras aceitas pelo corretor do editor de texto – e assim conseguiríamos abarcar, com algum grau de fidelidade, os dois sentidos propostos pelo dicionário online.

A ferramenta de tradução do *Google* nos oferece ainda outra opção para traduzir a palavra “*timing*”: cronometragem. “Crono-metragem”, a medição do tempo, a medida do tempo. Em sua performance, ao utilizar um *cronômetro* em contagem regressiva para indicar a medida da duração do poema, Bernstein não faz nada além de explicitar algo que está implícito no poema, e na verdade em qualquer poema, o fato de que sua matéria-prima é o próprio tempo.

Dito isso, ao falar que o que faz de um poema, um poema, é o “*timing*”, Bernstein, poderíamos entender, quer dizer tempo, mas o tempo enquanto medida de si próprio, *mis-en-temps*, a temporização temporizando-se. O que faz de um poema, um poema é, conseqüentemente, sua forma particular de estar/ser no tempo, o que faz de um poema, um poema é, assim, seu *ritmo*.

CAPÍTULO II: SER E RITMO

2.1. Maresia: uma leitura de Octavio Paz

Apesar de não ser um poeta particularmente “marítimo”, encontramos no livro *Libertad bajo palabra*, do escritor mexicano Octavio Paz, o seguinte poema acerca do

⁸⁶“Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu”. BÍBLIA. Tradução de Local: Editora, XXXX. Ecles. 3, 1. p. X

mar:

Frente al mar

1

Llueve en el mar:
al mar lo que es del mar
y que se seque la heredad.

2

En un instante se esculpe
y en otro se desmorona
en la que emerge, redonda.

3

Las olas se retiran
—ancas, espaldas, nucas—
pero vuelven las olas
—pechos, bocas, espumas—.

4

Muere de sed en el mar.
Se retuerce, sin nadie,
en su lecho de rocas.
Muere de sed de aire⁸⁷

Divididos em quatro estrofes de 5, 4, e 3 versos, como pequenos haicais interligados pelo fluxo de consciência do poeta, este medita diante do que, a princípio, nos aparece como uma intumescida paisagem com sabores do sublime kantiano, na qual o mar revolto pela chuva que nele cai se contorce e retorce em ondas e vagas violentamente metamorfoseantes. Ancas, espaldas, seios: a poética analógica surrealista da qual Paz é herdeiro, que vê na natureza um duplo do humano, não consegue fixar as águas intempestivas em nenhuma imagem. De repente, a descoberta: o próprio movimento é a sua forma. Movimento: deslocamento no espaço, mas também no tempo. Ora, como vimos na introdução, o ritmo é justamente o desdobramento de uma forma em seu devir temporal. O verso “sua forma é seu movimento” diz respeito, então, ao ritmo. Benveniste, em seu célebre ensaio acerca do ritmo, lembra-nos o antigo mito filológico de que a etimologia dessa palavra – do grego *ῥυθμός* – derivaria da palavra *ῥεῖν*, fluir, e sua gênese estaria associada à observância da regularidade do movimento das marés. Em suas palavras:

⁸⁷PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. p. 112.

No grego mesmo, onde ῥυθμός designa, com efeito, o ritmo; de onde deriva sua noção, e o que significa ela propriamente? E a resposta é dada de modo idêntico por todos os dicionários, ῥυθμός é o abstrato de ῥεῖν, “fluir”, o sentido da palavra, diz Boisacq, tendo sido emprestado aos movimentos regulares das ondas. É isso que nós ensinamos há mais de um século, desde o início da gramática comparada, e que repetimos ainda. E o que, com efeito, há de mais simples e mais satisfatório? O homem aprendeu da natureza o princípio das coisas, o movimento das ondas fez nascer no seu espírito a idéia de ritmo, e essa descoberta primordial é inscrita no próprio termo.⁸⁸

Segundo Benveniste⁸⁹, apesar de etimologicamente correta – o vocábulo ritmo deriva de fato do verbo fluir –, “o mar não flui”. Assim sendo, o mito da observância das ondas como origem da própria noção e da ideia de ritmo no espírito humano é, justamente, um mito. Meschonnic, no entanto, lembra-nos que o “mito do ritmo vive, como o homem em Hölderlin, poeticamente”. O poema de Paz, talvez sem que este o soubesse, reafirma e reatualiza essa mitologia.

2.2. Benveniste e a etimologia do vocábulo “ritmo”

Seria impossível uma pesquisa acerca do ritmo que não levasse em consideração o ensaio acima citado, do linguista francês Émile Benveniste. De fato, no século XX, nenhum estudo sobre o ritmo foi mais influente do que esse breve ensaio. De acordo com Pascal Pichon:

Sua contribuição é crucial para nós por pelo menos duas razões. Primeiramente, nós devemos a ele a redescoberta do antigo conceito de *rhutmos* e a clarificação da sua diferença com o que os modernos chamam de ritmo, mas ele também desenvolveu uma teoria da linguagem que discreta mas resolutamente rompeu com o estruturalismo e abriu um caminho inteiramente novo para antropologia. Com Benveniste, toda a questão do ritmo foi transformada de uma maneira que envolveu tanto uma crítica ampla do Platonismo quanto motivou uma concepção revolucionária de linguagem, pensada precisamente como uma atividade “rhuthmica” a qual o homem pode acessar subjetivamente.⁹⁰

Para Pichon, esse pequeno ensaio revolucionou os estudos do ritmo no século XX, tanto por combater o atavismo da visão platônica desse conceito, quanto por fundamentar uma teoria da linguagem. Este trabalho, partindo da exegese desse texto, começa a aprofundar-se na tarefa de definir o conceito de ritmo, tanto numa perspectiva

⁸⁸BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1991. p. X

⁸⁹*Ibid.*, p. X.

⁹⁰MICHON, Pascal. Émile Benveniste and the Notion of Rhythm. *Rhuthmos*, [s.l.], 8 February 2021. Disponível em: <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2695>. Acesso em: 12/08/2023. Tradução nossa.

ontológica, no sentido de uma definição da ideia geral de ritmo, quanto numa perspectiva etiológica, no sentido do ritmo como causa do fenômeno poético.

Presente em seu livro *Problemas gerais da linguística I*, o ensaio “A noção de 'ritmo' na sua expressão linguística” aborda como a ideia de ritmo, entendida como “essa vasta unificação do homem e da natureza sob uma consideração do tempo, de intervalos e repetições semelhantes”, se desenvolveu nos idiomas ocidentais modernos, desde seu étimo, do grego *ῥυθμός*, oriundo de *ῥεῖν*, “fluir”, até sua fixação como ideia generalizada na cultura pelo pensamento de Platão.

Ausente nos poemas homéricos, encontraremos o sentido remoto de *ῥυθμός*, segundo Benveniste, sobretudo na filosofia jônica antiga, mais especificamente no pensamento atomista de Leucipo e Demócrito. Acerca de Demócrito, nós temos, de acordo com o linguista francês, noção da “significação exata” que este dá ao vocábulo ritmo graças aos comentários de Aristóteles. No pensamento do filósofo atomista, as “relações fundamentais” entre os corpos podem ser de três distinções: *rysmos* (ritmo), *diatige* (contato) e *tropé* (reviravolta). Na doxografia de Aristóteles, *tropé* é *thesis*, posição; *diatige* é *tásis*, ordem; e, finalmente, *rysmos* é *skema*, forma. Desta maneira, o livro de Demócrito chama-se *Perí tôn diapheróton rysmon*, traduzido como *Sobre a variedade das formas (dos átomos)*, e, nele, o filósofo explica que os átomos do ar e da água, por exemplo, diferenciam-se pela forma, *rysmos*, na qual se constituem.

Em seguida, Benveniste⁹¹ oferece-nos uma lista exaustiva de exemplos, da filosofia jônica, da prosa ática, da lírica e da tragédia, nas quais *rythmos* e sua variação dialetal *rysmos* aparecem com o sentido de forma e suas derivações. Com base nessa lista, Benveniste chega a três conclusões. A primeira é a de que *rythmós* não significa exatamente ritmo – nossa moderna noção de ritmo – desde sua origem até o período ático. A segunda é a de que o vocábulo e suas variações nunca são usados para explicar o movimento das ondas, como requeria a etimologia fantasiosa do século XVIII, já abordada neste trabalho. Finalmente, a terceira é a de que o sentido constante da palavra em seu emprego arcaico é o de “forma distintiva, figura proporcionada, disposição, nas mais variadas formas, aliás”.

Ritmo é, portanto, forma. Em grego, Benveniste⁹² relembra, há outras formas de dizer forma, mais célebres. *Eidos*, *mórphos*, *skema* etc. Seria *rythmós* apenas mais uma

⁹¹BENVENISTE, 1991.

⁹²BENVENISTE, 1991.

dessas maneiras, um sinônimo natural, intercambiável, sem maiores consequências? Não parece ser esse o caso. Recorrendo à etimologia, Benveniste⁹³ traça a diferenciação com base no prefixo *rein*, fluir, do qual deriva o vocábulo *rythmos*.⁹⁴ Se *skema* indica uma forma fixa, sólida, imóvel “posta de algum modo como um objeto”, *rythmos*, ao contrário:

[...] segundo os contextos onde aparece, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica: convém ao *pattern* de um elemento fluido, a uma letra arbitrariamente modelada, a um peplo que se arruma como se quer, à disposição particular do caráter ou do humor. É a forma improvisada, momentânea, modificável.⁹⁵

Ritmo é forma, mas uma forma fluida, instável, um arranjo momentâneo de uma substância avessa a emolduramentos. Ora, uma vez que, desde o *panta rhei* de Heráclito, “toda a filosofia jônica” pensava a realidade a partir do verbo fluir:

pode-se compreender então que *rythmós*, significando literalmente “maneira particular de fluir”, tenha sido o termo mais próprio para descrever “disposições” ou “configurações” sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança.(...) A escolha de um derivado de *rhein* (fluir) para exprimir essa modalidade específica da “forma” das coisas é característica da filosofia que a inspira; é uma representação do universo no qual as configurações particulares do movediço se definem com “fluições”. Há uma ligação profunda entre o sentido próprio do termo *rythmós* e a doutrina da qual ele revela uma das noções mais originais.⁹⁶

A palavra *rythmós* e seu emprego com o sentido de forma “evanescente”, “temporária”, está assim intrinsecamente ligada a uma visão de mundo advinda da filosofia heraclítica e seu legado na cultura helênica de seu tempo, dos atomistas à tragédia ateniense. Em algum momento, esse sentido é expandido e a noção de ritmo, tal como a concebemos hoje, toma forma. “Foi Platão”, diz-nos Benveniste⁹⁷, “quem precisou a noção de ritmo, delimitando numa acepção nova o valor tradicional de *rythmos*”. Em seguida, ele cita o exemplo de três diálogos nos quais essa nova noção aparece. Em *Filebo*, em *Banquete* e em *Leis*, *rythmós* aparece associado à harmonia, à matemática e à música. Seu sentido ainda é o de forma, sim, mas uma forma associada a um metro, a uma medida regulada pela aritmética e realizada pelo corpo humano.

⁹³*Ibid.*

⁹⁴De acordo com Benveniste, se o radical da palavra indica o abstrato do verbo fluir, seu sufixo em -thmós “indica não o cumprimento da noção mas a modalidade particular do seu cumprimento, tal como se apresenta aos olhos”. BENVENISTE, 1991, p. 363.

⁹⁵BENVENISTE, 1991, p. 363.

⁹⁶*Ibid.*, p. 363

⁹⁷*Ibid.*, p. 364

Vê-se como essa definição decorre do sentido tradicional, e também como o modifica. Platão emprega ainda *rythmós* no sentido de “forma distintiva, disposição, proporção”. Inova, aplicando-o à forma do movimento que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento. A circunstância decisiva está, aí, na noção de um *rythmós* corporal associado ao métron e submetido à lei dos números; essa “forma” é, a partir de então, determinada por uma “medida” e sujeita a uma ordem. Eis o novo sentido de *rythmós*: a “disposição” (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma sequência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a “harmonia” resulta da alternância do agudo e do grave.⁹⁸

Platão empresta um novo sentido à palavra *rythmós*, derivado e complementar da noção antiga, “heraclítica”. À ideia de ritmo como forma “nuvemovente” e fluída, este acrescenta a concepção de uma forma temporal regulamentada, em seu devir, pela matemática e por uma certa ordem, além de estar associado ao corpo e ao contraste entre o rápido e o lento, o breve e o longo.

2.3. O problema da forma

Com a leitura de Benveniste, possuímos, então, dois sentidos englobados pelo conceito de ritmo. Primeiro, temos o sentido original do ritmo, como forma inconstante e temporária, atrelado ao verbo fluir. Segundo, temos o sentido do ritmo como forma que varia de acordo com uma medida e um *metrón*. Como vimos, os dois sentidos estão essencialmente vinculados a uma ideia de tempo, ou, em outras palavras, ambos os conceitos se constituem da concepção de uma forma variável temporalmente, isto é, no tempo. Ao conceito estanque da ideia de forma, a ideia de ritmo acrescenta um devir que se desenha no tempo e, portanto, assume um contorno, uma forma temporal e temporária.

Por essa razão, Gumbrecht⁹⁹, em um artigo intitulado *Rhythm and Meaning*, o qual desenvolve a investigação benvenistiana, afirma que ritmo é “a realização da forma sobre a (complicadora) condição da temporalidade”. Toda forma que persiste no tempo possui ou detém ritmo.

Ora, como já foi dito neste trabalho, dentro dos estudos do ritmo, não há, no século XX, texto mais influente do que o ensaio de Émile Benveniste, e com efeito, os autores a serem trabalhados, de uma maneira ou de outra, leram-no e foram por ele influenciados. A pesquisa volta-se, agora, para a obra desses autores que, apesar de

⁹⁸*Ibid.*

⁹⁹GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Rhythm and Meaning*. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (ed.). *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 170-182.

advirem de tradições distintas do pensamento, utilizam-se, todos, das reflexões de Benveniste para desenvolver suas próprias concepções acerca do conceito de ritmo.

O primeiro autor a ser trabalhado é o alemão Hans Gumbrecht. Dois textos de sua “fenomenologia às avessas” interessam-nos. São eles o já citado *Rhythm and Meaning*, e o fundamental “Como se aproximar da poesia como um modo de atenção’?”.

O primeiro desses ensaios, *Rhythm and Meaning*, foi escrito para ser apresentado num colóquio organizado pelo próprio Gumbrecht, em meados dos anos oitenta do século passado, na cidade de Dubrovnik na então Iugoslávia. Intitulado “Materialidades da comunicação”, esse colóquio tinha por intuito a tarefa “edípica” de ultrapassar, em termos, a hermenêutica, entendida aqui como o excesso da produção de sentido e interpretação nas *Geisteswissenschaft*, as “ciências” humanas. “Materialidades da comunicação”, segundo Gumbrecht, “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”.¹⁰⁰ As “materialidades” são fenômenos como os *media*, que produzem sentido por via de sua constituição formal e não por um conteúdo intrínseco, porém derivado. Obviamente, apesar do caráter não-hermenêutico das materialidades, a atribuição de sentido sempre ocorre quando se trata da comunicação humana. Gumbrecht fala de um nó, um acorde tenso entre as materialidades e a dimensão interpretativa da comunicação. Dentro desse contexto, que, em muitos aspectos, antecipa sua ideia de produção de presença, Gumbrecht trata a poesia como *locus* privilegiado onde se dá essa tensão entre o conceito de ritmo, uma materialidade, e as dimensões da significação (*meaning*).

A grande primeira pergunta do ensaio é: como pode um “objeto temporal num sentido específico”¹⁰¹, um fenômeno que tem extensão no tempo, “assumir forma”? Antes, no entanto, de adentrar nessa senda, é preciso perguntar-se, o que é, para Gumbrecht, propriamente uma forma?

Nesse artigo, Gumbrecht faz-se valer do conceito de forma do sociólogo e teórico dos sistemas Niklas Luhmann. Para Luhmann, forma é a simultaneidade entre autorreferência e referência externa de um fenômeno.¹⁰² Um fenômeno é circunscrito

¹⁰⁰GUMBRECHT, 1994, p. 174

¹⁰¹GUMBRECHT, 1994, p. 174

¹⁰²“Form is unarticulated self-reference. In that this self-reference stands still, it can show that a problem is solved. It refers to the context in which the problem was raised and at the same time to itself. It presents self-diferentiation and self-identity through each other”. LUHMANN, Niklas. *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Gumbrecht an Pfeiffer. *Materialities of Communication*. Stanford, 1986. p. 620-672.

tanto pelo contexto que o circunscreve quanto pela própria circunscrição inerente a seus limites ontológicos. Um fenômeno ou objeto só pode ser compreendido pelo horizonte no qual ele se insere. Um triângulo é um triângulo, pois o desenho de suas três linhas se auto-refere na medida em que seu contorno traça um limite do que lhe é próprio e do que lhe é alheio.

A questão complica-se quando levamos em consideração a “complicadora” questão da temporalidade e passamos a analisar fenômenos que se desdobram no tempo, como por exemplo uma sequência de sons que compõem uma enunciação (*utterance*). “Uma vez que”, diz Gumbrecht, “sons que constituem uma enunciação tem diferentes formas entre eles, não é óbvio que a totalidade de sons numa enunciação, baseado no pano de fundo de outras enunciações como sua paisagem ou seu horizonte, possam ser experienciados como formados”. O problema é como objetos complexos podem ser percebidos como forma, uma vez que as partes que o constituem não perduram no tempo, mas, sim, são sucedidas temporalmente umas pelas outras. Essa questão, segundo Gumbrecht, diz respeito a todos os objetos chamados pelo filósofo Edmund Husserl de “objetos temporais em um sentido específico”.

“Objetos temporais em sentido específico”, segundo Husserl, “não são somente unidades de tempo, mas [...], também, contêm extensão temporal em si mesmos”. O problema torna-se como esses objetos temporais podem assumir forma, simultaneidade de autorreferência e referência externa, sem serem destruídos pelas diferenças específicas das unidades formais dos elementos que os constituem. A resposta para a pergunta reside justamente nos fenômenos denominados, neste trabalho, como ritmo e sua relação com os conceitos husserlianos de retenção e protensão.

2.4. Gumbrecht e o ritmo: a questão da temporalidade

Definir o conceito husserliano de tempo não é o objetivo deste trabalho. Algumas considerações acerca dele, no entanto, são pertinentes. O tempo em Husserl tem um estatuto formal. Ele é experienciado como forma. Assim, por exemplo, o agora só pode ser compreendido como agora em função tanto de seu limite essencial quanto do horizonte no qual se insere, mas com o qual não se confunde, passado e futuro. Passado, presente e futuro: esses são os modos como o tempo aparece para a consciência. Não se deve achar, no entanto, que, por sua interdependência, os três modos de aparência do tempo são essencialmente indistintos. O tempo não é uma sucessão de agoras. Em verdade, a percepção do agora se dá ao mesmo tempo que a

percepção do futuro e do passado; se só se percebesse o agora, então não se teria como perceber o fluxo temporal de todo, e de fato não se poderia nem mesmo localizar o agora como agora. O passado é um agora que não é mais e o futuro é um agora que virá. Como, porém, o agora tem como substância o fato de ser o momento presente, nem antes, nem depois, passado e futuro são essencialmente distintos do agora e, antes, caracterizam-se pelo fato de não serem agora e, sim, por um “já foi” e um “irá ser”. O agora é o fio cortante, *the cutting edge*, do tempo. É a partir dele que se consegue localizar um objeto no tempo, embora ele não seja percebido sem o seu imediatamente antes e o seu imediatamente depois. Ao passado que ancora o agora na consciência chama-se retenção, e ao futuro que o suspende chama-se protensão.

Retenção é a presentificação na memória daquilo que já esteve mas não está mais em nosso presente, imediatamente acessível à percepção. Por sua vez, a protensão é a antecipação ou expectativa daquilo que virá à consciência. Ela é a consciência de algo que ainda não é. Ora, justamente em função da retenção e da protensão, da visada a partir do presente da consciência tanto para o passado quanto para o futuro, desenhando assim um horizonte temporal, podemos perceber “objetos temporais num sentido específico” como formados. Por sua vez, de acordo com Gumbrecht, se na configuração desse desenho temporal há uma repetição arbitrária de uma forma ao longo de um determinado período de tempo, estamos diante do fenômeno do ritmo.

Em “Como se aproximar da poesia ‘como um modo de atenção?’”, Gumbrecht utiliza o exemplo a seguir para ilustrar a noção de ritmo. Ao observarmos um círculo, estamos diante de uma forma e notamos tanto sua interioridade (autorreferência) quanto o resto do mundo “que não será circunscrito pelo círculo (referência externa)”.

Se você agora imaginar que a linha que delinea o círculo começa a se expandir e contrair, então o espaço interno que é circunscrito começa a se alterar e não é mais idêntico a si mesmo. Em outras palavras, um círculo movente não parece ter a estabilidade que associamos com o conceito de “forma”.¹⁰³

No entanto,

se os movimentos de expansão e contração do círculo, depois de um tempo, recomeçam e tornam a repetir a mesma sequência de movimentos iniciais uma e outra vez, então diremos que esse movimento tem um “ritmo” e por meio de sua repetição o círculo movente recupera uma identidade que identificamos por “forma dinâmica”. O ritmo é, portanto, uma *forma dinâmica*. Da mesma

¹⁰³GUMBRECHT, 2016a, p. 173

maneira que a forma geométrica do círculo marca no espaço um espaço, uma “zona” que se diferencia do espaço que o circunscribe, a repetição que inaugura o ritmo forma um outro tempo frente ao tempo referencial externo.¹⁰⁴

O ritmo relaciona-se a uma percepção temporal. Ele é a identificação de padrões no fluxo linear do tempo que escoo do passado para o futuro, e que, em função dessas repetições, subsume uma forma distinta.

Voltando ao ensaio original, Gumbrecht utiliza da poesia para exemplificar como o ritmo aufere forma a um objeto temporal em sentido específico. “No caso das línguas faladas”, ele diz:

[...] o ritmo jaz na repetição de (arbitrárias) sequências de qualidades sonoras (sound qualities). Nas línguas europeias essas são ou sequências de sílabas acentuadas e não acentuadas, ou sequências de sílabas longas e curtas. O que nós chamamos de “pé métrico” em poetologia são unidades mínimas de forma dadas à linguagem como “objetos temporais em sentido específico”. [...] Sendo esse o caso, eu presumo que o pé métrico como forma é um caso especial da involuntária reminiscência e da involuntária antecipação que Husserl designou com os termos retenção/protensão.¹⁰⁵

Num poema, portanto, encontramos, na unidade mínima do verso, o pé, um “objeto temporal num sentido específico”, pois, em sua constituição formal, projeta-se tanto para o passado quanto para o futuro.

Qualquer poema rimado tem um exemplo perfeito do fenômeno da retenção/protensão na rima, porque, ao final do verso, o som prolonga-se no passado como memória do dito (retenção), e estende-se ao futuro como expectativa da consonância da sílaba já dita com aquela a ser pronunciada (protensão).

Por esse motivo, Gumbrecht argumenta que uma das funções do ritmo na poesia é sua capacidade de melhoria da memória (*memory-enhacing function*). Ora, se a rememoração de um discurso não rítmico é feita de maneira “politética”, trazendo à tona cada palavra, som e sequência de som individualmente, no discurso rítmico, essa rememoração realiza-se de maneira “monotética”, ou seja, transformando algo “multifilar” (*multistranded*) em algo “monofilar” (*single-stranded*). Como diz Gumbrecht:

O padrão rítmico que dá ao enunciado escrito ou falado sua forma específica é então capaz, metonimicamente falando, de rerepresentar uma complexidade que é primariamente desdobrada no tempo. O

¹⁰⁴GUMBRECHT, 2016a, p.174

¹⁰⁵GUMBRECHT, 1994, p. 174.

ritmo lembrado apresenta uma estrutura para a reprodução da lembrança de uma sequência de discurso que drasticamente reduz o número de sílabas, palavras e sentenças de onde várias subunidades a serem reproduzidas podem ser selecionadas.¹⁰⁶

Em outras palavras, o padrão rítmico presente na forma de um verso facilita a convocação de sua enunciação pela memória em função de sua própria estrutura formal. É mais fácil, por exemplo, “preencher” as diferentes subunidades constituintes de um alexandrino, (apesar de, como vimos, métrica não ser equivalente a ritmo), do que lembrar de um período ou frase que ignora a preocupação com a formatação rítmica.

Além de melhoria da memória, Gumbrecht atribuiu mais duas funções à “linguagem ritmicamente vinculada” (ao poema): a função afetiva e a função coordenadora. A primeira diz respeito aos afetos pela poesia mobilizados (que *in extremis*, de acordo com Gumbrecht, podem estimular um estado de transe). A segunda concerne à coordenação do corpo de acordo com as nuances da fala. Os desdobramentos conceituais dessas duas funções não interessam, no entanto, a este trabalho.

2.5. Meschonnic e o estruturalismo

Este capítulo tem por intenção destrinchar o pensamento do linguista francês Henri Meschonnic. Ao fazê-lo, entende-se que ficará clara a relação traçada entre ritmo, poesia e o poema.

John E. Joseph, um dos autores responsáveis pela seleção e tradução dos textos de Henri Meschonnic para o idioma anglo-saxão, chama atenção para o lugar extraordinário que esse poeta, tradutor e linguista francês ocupa na tradição do pensamento contemporâneo. Assim como seu antecessor, Émile Benveniste, Meschonnic encontra-se num entre-espaço em relação ao estruturalismo e sua crítica. Ainda que ele se movimenta num horizonte conceitual estruturalista, todo seu esforço intelectual concentrou-se em superá-lo. Nas palavras de Joseph:

Henri Meschonnic (1932-2009) ocupa uma posição única no pensamento moderno. Ele lutou durante sua carreira para reformar o entendimento da linguagem, e tudo aquilo que depende disto, o que quer dizer: todo o entendimento [...]. Apesar de não ser um pós-estruturalista, como o termo pode ser aplicado a um Deleuze ou a um Derrida, ele lutou, sim, contra a linguística geral e estrutural, a semiótica e a estilística. Para ele, a palavra ‘estruturalismo’ encapsulava tudo aquilo contra o qual ele se levantava. O que ele

¹⁰⁶GUMBRECHT, 1994, p. 175.

visava, no entanto, não era tanto um desmonte do estruturalismo, mas, antes, sua vasta consolidação e expansão.¹⁰⁷

Devemos encarar o texto de Meschonnic como uma tentativa de superar os dilemas e contradições expostos por essa corrente do pensamento sem perder de vista as problemáticas levantadas por essa mesma tradição. Essa contextualização coloca-o numa posição de ponta de lança em relação a muitos dos principais debates contemporâneos que atravessam as ciências ditas humanas, entre os quais podemos citar as questões relacionadas à arte, à linguagem e à presença.

Essas questões, embora apareçam atravessando toda sua obra, figuram sobremaneira em sua *magnum opus*, *Critique du Rythme*. Nesse livro, Meschonnic desenvolve o conceito de ritmo como a pedra de toque para encarar as problemáticas enfrentadas pelo pensamento hodierno, refém do que ele vai denominar de discurso da semiótica. Esse discurso, baseado no conceito de signo, estaria atravancado tanto nas disciplinas acadêmicas contemporâneas, como na *Weltanschauung* geral da civilização ocidental e seria, para Meschonnic, uma das grandes causas do mal-estar generalizado que assola nossa cultura. De acordo com Pajevic¹⁰⁸, “em ordem para dar um relato sistemático das ideias chaves de Meschonnic sobre Poética, temos de iniciar com sua crítica ao signo”. O signo, segundo ele, é “a dominante concepção contemporânea de linguagem e, portanto, de mundo”. Em contraposição ao signo, Meschonnic irá propor o conceito de ritmo.

Para entender o intuito de Meschonnic, no entanto, é preciso retornar ao final dos anos 60 do século passado, quando décadas de recepção do pensamento do linguista suíço Ferdinand de Saussure consolidaram a linguística estruturalista e a semiótica como lugar de paradigma e ciências mestres das humanidades na França. De acordo com Patrice Maniglier, o estruturalismo:

[...] não era nem um método nem uma doutrina, mas um campo problemático, e sua unidade deve ser buscada na maneira pela qual vários empreendimentos teóricos se encontraram, cada vez por razões singulares e em certos aspectos heterogêneas, confrontados com problemas filosóficos análogos. [...] Não era um método comum, mas um problema comum, que foi construído de maneiras diferentes.¹⁰⁹

¹⁰⁷JOSEPH, John E. Introdução. In: PAJEVIC, Marko (coord.). *The Henri Meschonnic Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. p. 1, tradução nossa.

¹⁰⁸PAJEVIC, Marko (coord.). *The Henri Meschonnic Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. p. 15, tradução nossa.

¹⁰⁹MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006. p. 15, tradução nossa.

A partilha de uma mesma problemática congregava sob uma mesma legenda toda sorte de pensadores distintos e dos mais diversos campos. Maniglier define essa problemática como a “*détermination du signe*”, ou seja, o problema do valor necessariamente relacional e não intrínseco do signo linguístico. Em outras palavras, estamos falando da descoberta saussuriana de que um signo só tem sentido ao se relacionar com outros signos numa rede descontínua. “A significação”, diz Maniglier, “não é uma relação de representação de um signo a uma coisa do mundo exterior, mas o efeito da substituíbilidade dos signos uns pelos outros no interior de um sistema”.¹¹⁰ Para o estruturalismo, então, o sentido é sempre um efeito de posição e de permutação de signos inseridos na rede de um sistema de símbolos, um sistema “simbólico”. Também para Deleuze¹¹¹, a grande descoberta e inovação do estruturalismo é a dimensão simbólica da realidade:

Ora, o primeiro critério do estruturalismo é a descoberta e o reconhecimento de uma terceira ordem, de um terceiro reino: o do simbólico. É a recusa de confundir o simbólico com o imaginário, bem como com o real, que constitui a primeira dimensão do estruturalismo. Ainda aí, tudo começou pela linguística: para além da palavra em sua realidade e em suas partes sonoras, para além das imagens e dos conceitos associados às palavras, o lingüista estruturalista descobre um elemento de natureza completamente diferente, objeto estrutural.¹¹²

Dito isso:

[...] se os elementos simbólicos não têm designação extrínseca nem significação intrínseca, mas somente um sentido de posição, devemos afirmar em princípio que o sentido resulta sempre da combinação de elementos que não são eles próprios significantes. Como diz Lévi-Strauss, e sua discussão com Paul Ricoeur, o sentido é sempre um resultado, um efeito: não somente um efeito como produto, mas um efeito de óptica, um efeito de linguagem, um efeito de posição.¹¹³

O sentido é efeito de um sistema, de uma *estrutura* que comporta uma rede de elementos descontínuos e diferenciais que se determinam um ao outro a partir do momento que eles entram em relação. Por essa razão, pela centralidade da questão do sentido, “o problema semiológico”, e, portanto, a essência do estruturalismo, é, para Maniglier, não apenas um problema linguístico, mas, antes, um problema filosófico e mais propriamente ontológico. Como veremos, essa afirmação é plena de consequências.

¹¹⁰*Ibid.*, p. 11, tradução nossa.

¹¹¹DELEUZE, Gilles. *A Ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005. p. 114.

¹¹²*Ibid.*, p. 115.

¹¹³DELEUZE, 2005, p. 116.

Voltemos a Meschonnic. Nesse contexto de primazia do estruturalismo, ele lançou seu seminal livro *Pour la poétique*, juntamente com uma tradução de cinco livros da Bíblia. Neste livro, Meschonnic propõe a disciplina da "Poética" como chave para se entender as ciências do espírito. Em 1975, com o lançamento de *Le signe et le poème*, sua ideia da "Poética" como uma crítica à "teoria da linguagem" começa a tomar forma. Essa crítica culminará, em 1981, no monumental *Critique du Rythme*, livro no qual Meschonnic irá dispor o grosso de sua teoria acerca do poema, da arte e da linguagem no geral.

Como nota Joseph, a ambiguidade do título, "crítica do ritmo", resolve-se quando atentamos para o fato de que a crítica proposta não é uma crítica *ao* ritmo, mas sim uma crítica exercida *pelo* ritmo, isto é, pelo conceito de ritmo. Nas palavras de Joseph:

E "*Critique du Rythme*" é, acima de tudo, a exposição de Meschonnic de como o ritmo fornece uma crítica massiva da análise literária e da linguagem - começando pelo seu irracional manuseio do, ou mesmo falha de manusear, o próprio conceito de ritmo.¹¹⁴

Ora, como já foi dito, essa crítica tem como alvo justamente todo o sistema de pensamento moderno calcado no signo, tudo aquilo que ele irá dominar de discurso da semiótica. Em que consiste esse discurso?

Segundo Pajevic¹¹⁵, semiótica são todas as teorias baseadas no signo. Apesar da semiótica moderna ter início com Ferdinand Saussure, não é contra o linguista de Genebra que Meschonnic se subleva e, em verdade, ele mesmo se considerava uma espécie de continuador do legado e da descoberta saussuriana. De acordo com Maria Sílvia Cintra Martins, Meschonnic:

[...] fala muito de signo, sempre em seu combate, o que pode deixar os menos avisados na suposição de que seria a epistemologia saussureana o alvo de sua crítica. Não: é a vulgata saussureana que está em questão e, na verdade, algo que a transcende e, historicamente, localiza-se em tempos bem mais remotos: aquilo que Meschonnic denomina teologização e o domínio do teológico político, que, entre outros aspectos, gira ou se funda em torno de antagonismos essencialistas, como corpo/alma, selvagem/civilizado, significante/significado.¹¹⁶

A crítica ao signo aponta para duas direções históricas: uma pré-Saussure, que em última instância remonta ao pensamento platônico acerca da linguagem, e outra

¹¹⁴JOSEPH, 2019, p. 10, tradução nossa.

¹¹⁵PAJEVIC, 2019.

¹¹⁶MARTINS, Maria Sílvia Cintra (org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2022. p. 197.

pós-Saussure, que alcança a consolidação do estruturalismo e da semiótica como ciências mestres no pensamento francês de meados do século XX. Ao próprio Saussure, no entanto, remetemos-nos para melhor exemplificar em que, em verdade, consiste o cerne do paradigma do signo.

Na concepção saussuriana clássica, o signo consiste na unidade mínima de expressão da linguagem. Essa unidade mínima possui duas dimensões: o significante e o significado. Ao contrário do que uma leitura apressada nos pode oferecer, para Saussure, significante e significado não dizem respeito a uma coisa e sua representação, mas sim a um conceito (significado) e a uma imagem acústica (significante). Como já foi visto, esses signos só fazem sentido quando combinados numa rede ou sistema e, no caso do signo linguístico, essa rede é a linguagem. Como também já foi aludido, com base nessa concepção de linguagem essencialmente negativa e descontínua estrutura-se o estruturalismo.

Voltamos agora àquela afirmação de que o problema do signo e, portanto, do discurso semiótico é, além de um problema de linguagem e de uma teoria da linguagem, um problema ontológico. Na visão de mundo ocidental baseada na metafísica, o pensamento do signo tenderia tradicionalmente a uma ênfase conceitual no significado em detrimento do significante. Para Meschonnic, essa concepção, além de equivocada, eclipsaria a chamada dimensão semântica da linguagem, aquela dimensão que leva em consideração o *discurso* como elemento fundamental e escapa da dualidade e da descontinuidade do signo em favor de um pensamento acerca do contínuo, da arte, do sujeito e da presença. Antes de entrar na proposta (e aposta) teórica de Meschonnic para resolver essa questão, precisamos fazer uma rápida digressão na conceituação daquele que em muitos sentidos é seu predecessor direto. Trata-se, evidentemente, do pensamento de Émile Benveniste.

2.6. O semântico e o semiótico

Se aqui falamos de Benveniste como predecessor direto de Meschonnic, o mesmo pode ser dito de sua relação com Saussure. Benveniste foi um linguista francês que tentou ampliar o projeto linguístico saussuriano, não sendo propriamente um pós-estruturalista, mas alguém que tentou levar o estruturalismo adiante. Uma das principais ideias de Benveniste é a de que a linguagem possui uma dupla função de significância. Em suas palavras: “A língua combina dois modos distintos de significância, que denominamos

modo SEMIÓTICO por um lado, e modo SEMÂNTICO por outro”.¹¹⁷ Chegamos, finalmente, a uma das ideias que fundamentam este capítulo. A divisão da linguagem em duas dimensões distintas: o semiótico e o semântico. De acordo com Benveniste, “o semiótico designa o modo de significação que é próprio do signo linguístico e que o constitui como unidade”.¹¹⁸ Ele é o modo de significação que circunscreve a linguagem (estrutura) como formada por signos individuais, cada um constituído pelo par significante/significado. Associados numa rede descontínua, cada signo assume uma identidade quanto mais constelado a outros signos este é. Nas palavras de Benveniste:

Tomado nele mesmo, o signo é puramente idêntico a si mesmo, pura alteridade em relação a qualquer outro, base significante da língua, material necessário da enunciação. Existe quando é reconhecido como significante pelo conjunto dos membros da comunidade linguística, e evoca para cada um, a grosso modo, as mesmas associações e as mesmas oposições. Tal é o domínio e o critério do semiótico.¹¹⁹

Em contraposição a esse regime de significância, haveria um segundo, o dito semântico, referente à totalidade do discurso, e não a signos individuais descontínuos.

Ora, como diz Pajevic, “reconhecer as palavras, (ou seja, os signos) simplesmente não é o suficiente o bastante para entender o que é expressado por elas”.¹²⁰ A semântica é “o sentido globalmente concebido”, pois este é engendrado não por signos individuais ensimesmados, mas sim pela totalidade do discurso, o qual pode ser caracterizado como tudo aquilo que é produzido por uma enunciação. “A enunciação”, diz Benveniste, “é este colocar em funcionamento a língua, por um ato individual de utilização”.¹²¹ Esse ato de enunciação produtor do discurso é a fala, entendida aqui no sentido saussuriano de endereçamento a um outro, a uma outra subjetividade. O discurso é, então, “a linguagem no que ela é apropriada pela pessoa falante, e na condição da intersubjetividade”.¹²²

A diferença entre os regimes de significância semiótico e semântico diz respeito à diferença entre uma concepção descontínua da língua e a uma relação contínua. A passagem do descontínuo ao contínuo não é, segundo Benveniste, resolvida de forma

¹¹⁷BENVENISTE, Émile. Problemas de linguística geral II. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989. p. 64.

¹¹⁸BENVENISTE, 1989, p. 64.

¹¹⁹*Ibid.*, p. 65.

¹²⁰PAJEVIC, 2019, p. 17.

¹²¹ BENVENISTE, 1989, p. 82.

¹²²A relação de comunicação entre subjetividades diz-se intersubjetividade, esse conceito que Kojève extrai da dialética hegeliana do senhor e do escravo, e que tem a ver com a ideia de que a consciência só é de si quando perpassa pelo reconhecimento de outra consciência. A relação entre esses três pensadores, no entanto, não será abordada por este trabalho.

satisfatória na obra de Saussure, apesar de este estar ciente do problema e ter proposto o conceito de fala. Benveniste afirma que, ao contrário, ao definir a linguagem como um sistema de signos, Saussure criou um “grave problema”:

Na realidade, o mundo do signo é fechado. Do signo à frase não há transição nem por sintagmatização nem por nenhum outro modo. Um hiato os separa. É preciso admitir que a língua comporta dois domínios distintos, cada um dos quais exige seu próprio aparelho conceitual. Para o que denominamos semiótico, a teoria saussuriana do signo linguístico servirá de base à pesquisa. O domínio semântico, ao contrário, deve ser reconhecido como separado. Ele precisará de um aparelho novo de conceitos e de definições.¹²³

Ora, de muitas maneiras podemos ver a obra de Meschonnic como uma resposta à convocação de Benveniste de que o regime semântico exige “um aparelho novo de conceitos e definições”.¹²⁴ Pajevic resume essa relação entre o legado benvenistiano e a proposta de Meschonnic:

A linguagem certamente é descontínua no sentido que não há uma continuidade interna entre um significante e um significado, e que ela é feita de uma série de signos, mas isso não é tudo: depois de um certo nível de entendimento ela também é contínua. Isso não é para apagar o signo; ele sempre permanece, mas uma dimensão adicional entra em jogo. O desejo de fazer essa continuidade inteligível jaz no coração da teoria de Meschonnic. Ela é a condição necessária para entender o que tem lugar na arte e na literatura.¹²⁵

A obra de Meschonnic pode ser lida como a empreitada de fornecer uma ferramenta conceitual capaz de operar na dimensão semântica da linguagem, pois a semiótica “como nós a conhecemos não pode nos dar um testemunho completo do que a linguagem ou a arte faz”.¹²⁶ É essa a sua “crítica do ritmo”. O conceito de ritmo é a grande inovação teórica proposta por Meschonnic. “Signo, não o signo, mas o ritmo”, é o nome de um dos capítulos de *Critique du Rythme*, o qual encapsula tudo aquilo que nos propomos falar neste trabalho. O ritmo como o grande operador semântico em movimento, capaz de fornecer-nos uma imagem viva da linguagem, do sujeito e da arte/poesia.

¹²³BENVENISTE, 1989, p. 64.

¹²⁴

¹²⁵ PAJEVIC, 2019, p. 18, tradução nossa.

¹²⁶PAJEVIC, 2019, p. 15, tradução nossa.

2.7. Meschonnic e o ritmo: seguir o contínuo

Mais uma vez, a inspiração de Meschonnic é Benveniste. Mais especificamente, o já trabalhado “A noção de ritmo em sua expressão linguística”. Ora, se nesse ensaio Benveniste persegue o étimo da palavra para esboçar um conceito, Meschonnic por sua vez, retoma essa etimologia para, resgatando o sentido de ritmo pré-platônico, transformá-lo não apenas em uma questão de “forma linguística”, mas no próprio processo de significância, da produção de sentido. Ele “aplica a linguística arqueológica de Benveniste a uma teoria total da linguagem e da sociedade”.¹²⁷ Destarte, o conceito de ritmo aparece como o alicerce que sustentará todo o pensamento meschonicquiano acerca da linguagem, porque o ritmo:

engloba, com o enunciado, o infra-nocional, o infra-linguístico. O ritmo não é um signo. Ele mostra que o discurso não é feito apenas de signos. Que a teoria da linguagem margeia ao mesmo tempo a teoria da comunicação. Porque a linguagem inclui a comunicação, os signos, mas também as ações, as criações, as relações entre os corpos, o oculto-mostrado do inconsciente, tudo aquilo que não chega ao signo e que faz com que vamos de esboço a esboço.¹²⁸

Para Meschonnic, ritmo é aquilo que caracteriza cada discurso no seu momento de enunciação, no seu nível mais globalizante. O ritmo

é uma organização (disposição, configuração) de um conjunto [ensemble]. Se o ritmo é na linguagem, num discurso, ele é uma organização (disposição, configuração) do discurso. E como o discurso não é separável do seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. *O ritmo é a organização do sentido no discurso*. Se ele é a organização do discurso ele não é mais um nível distinto, justaposto. O sentido se faz no e por todos os elementos do discurso. A hierarquia do significado não é mais que uma variável, entre os discursos, as situações. O ritmo num discurso pode ter mais sentido que o sentido das palavras, ou um outro sentido.¹²⁹

Para o autor francês, o ritmo é uma configuração do discurso dotada de sentido. Ele é uma disposição ou ajuntamento de elementos formais constituintes da chamada fala (*parole*). Com base nisso, Meschonnic vai construir uma teoria do ritmo que também é uma teoria da linguagem e que tem em sua denominada Poética (*Poétique*) algo muito maior que apenas o conjunto de regras para se fazer um bom poema; linguagem, cultura, arte e até mesmo política estão englobadas nessa teoria.

¹²⁷PAJEVIC, 2019, p. 17, tradução nossa.

¹²⁸MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982. p. X, tradução nossa.

¹²⁹ MESCHONNIC, 1982, p. X.

Ora, isso acontece porque, como já podemos inferir, o conceito de poema no sistema de Meschonnic é muito mais amplo do que apenas o produto de uma arte. Como enfatiza Pajevic¹³⁰, o poema meschoniquiano é uma atividade (*energeia*), ligada ao ato de transformação e de subjetificação do sujeito. Em verdade, Meschonnic definirá o poema como “a invenção de uma forma de vida por uma forma da linguagem, e de uma forma de linguagem por uma forma de vida”.¹³¹ Essa afirmação implica que um poema não pode ser concebido como uma mera questão formal. Um poema não é definido pela antinomia verso/prosa ou ainda linguagem poética/linguagem ordinária. Ele é, antes, um ato da fala, ou, melhor dizendo, o ato da fala, um ato de *transformação* ou, ainda, nas palavras de Pajevic:

Um poema é invenção, a transformação da vida e da linguagem, resultando da interação entre linguagem e vida. [...] Tal processo - eu repito, porque um poema não é uma forma literária mas um processo de transformação - naturalmente não pode ser definido formalmente. Meschonnic chama a poesia de uma forma de pensamento, a relação máxima entre vida e linguagem. Essa também é a diferença entre o fato geral da subjetividade na linguagem criada quando o falante diz “Eu” e uma ideia mais carregada de subjetividade na arte e na literatura.¹³²

A poesia é uma “atividade da linguagem” que expõe o sujeito em sua historicidade, em seu momento próprio de enunciação e, portanto, em seu discurso. Sendo o ritmo a organização do sentido no discurso, e aquilo que o caracteriza no momento mesmo da fala, o ritmo é o conceito fundamental para um entendimento da dimensão semântica da linguagem, aquela que leva em conta a questão da presença. Ritmo, contínuo, discurso, enunciação, todos esses conceitos em Meschonnic são para Pajevic:

[...] caminhos para se aproximar da mais profunda questão que não podemos alcançar - a inteligibilidade da presença. [...] Essa poética do contínuo é sobre desenvolver conceitos para se aproximar da arte e da literatura, mas não pode ser um questão de tomar e dominar a inteligibilidade da presença, uma vez que isso nos retornaria para o modo de conhecimento científico (no qual a semiótica e o signo de duas partes residem) que envolva uma análise e uma conclusão final. O ponto sobre a presença é sua abertura e seu fluxo, seu caráter não-final e vivo, precisamente negado no modo de conhecimento e de adquirir conhecimento, que estamos acostumados.¹³³

¹³⁰PAJEVIC, 2019.

¹³¹MESCHONNIC, Henri. *Dans le bois de la langue*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2008. p. 17, tradução nossa.

¹³²PAJEVIC, 2019, p. 25, tradução nossa.

¹³³PAJEVIC, 2019, p. 25, tradução nossa.

Assim, se “o modo de conhecimento” com o qual estamos acostumados nos aliena da dimensão presentificante da vida, o ritmo como operador semântico que organiza o discurso e o sujeito na linguagem é, ao contrário, uma preciosa chave que nos garante o acesso a uma nova forma de interpretar e de se relacionar com o mundo; ignorando o dualismo do signo, essa forma conjuga, ao mesmo tempo, e sem antinomias, linguagem e vida, sujeito e sociedade, arte e presença. Dito tudo isso, este trabalho agora realizará um corte seco e voltar-se-á à poesia de João Cabral de Melo Neto, a fim de expandir o horizonte dessa discussão ao trazer à tona um poema de sua autoria, o qual realiza uma intempestiva e surpreendente contribuição à poética meschoniquiana.

2.8. O discurso do Capibaribe: uma leitura de João Cabral de Melo Neto

Muito já foi dito acerca do antilirismo de João Cabral de Melo Neto. Membro da chamada “geração de 45”, o “poeta engenheiro” destaca-se na história da poesia brasileira tanto por sua aversão a sentimentalismos, como pelo seu rigor técnico e cuidado artesanal com a matéria da palavra. A poética cabralina é de um barroco duro e sólido, como uma catedral esculpida numa rocha. Sua poesia versa ora sobre mazelas e questões sociais, ora sobre assuntos herméticos metalinguísticos, e com frequência conjuga ambos. O poema a ser trabalhado aqui pode ser encaixado naqueles de ordem metalinguística e, pode-se considerar, ao torcer a linguagem para falar da linguagem, revela uma dimensão nova e profunda desta. Trata-se do poema *Rios sem discurso*, presente no livro de 1966, *A educação pela pedra*:

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água porque ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o rio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia

lhe impondo interina outra linguagem
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.¹³⁴

Dividido em duas estrofes, cada qual com doze versos, toda a maquinaria do poema assenta-se numa metáfora: a analogia entre o fluxo do rio e o fluxo da linguagem, metáfora presente já no título do poema por meio do jogo de palavras entre curso/discurso – entre o *curso* de um rio como seu *discurso*, seu fluir. O primeiro verso, no entanto, relata um corte, o corte das águas, configurando efetivamente a primeira estrofe como a apresentação de um rio sem discurso, isso é, um rio sem curso, um rio seco, sem movimento, privado de seu dizer-rio, imóvel, reduzido a “[...] poços de água/[...] águas paráliticas”. Em seguida, a metáfora é exaurida e levada às últimas consequências: as águas “em situação de poço” equivalem a uma palavra “em situação dicionária”, ou seja, a uma palavra morta, estanque “e mais: porque assim estancada, muda,/ e muda porque com nenhuma comunica”. Isoladas, carentes de movimento, as águas já não dizem nada e corta-se “a sintaxe desse rio/o fio de água porque ele discorria”.

A segunda estrofe, por outro lado, representa a dificuldade de um rio em tal situação de seca de estabelecer seu caudal novamente. Duas soluções distintas são propostas para que isso ocorra: a primeira consiste na “grandiloquência de uma cheia”, cujas águas torrenciais imporiam uma outra “interina linguagem” ao discurso do rio. A segunda trata do processo de reatar a “água em fios”, até que os poços, separados, “se enfrasem”, e por meio de “frases curtas”, “frase a frase”, restaurem a “sentença-rio do discurso único/em que se tem voz a seca ele combate”.

Ora, não é o intuito deste trabalho apresentar o poema de João Cabral como uma ilustração das ideias meschoniquianas. Antes, procura-se o engendramento de um encontro entre o poema e as ideias, os quais, postos em diálogo, contribuirão para o alargamento do pensamento sobre o objeto em questão: a linguagem. Dito isso, pretendemos expor, aqui, que o poema cabralino, assim como as ideias de Meschonnic, propõem, ambos, uma superação das teorias do signo por meio da formulação do conceito de ritmo e da intervenção poética na linguagem. A analogia entre sistema e poema foi- nos sugerida, primeiramente, pela escolha por parte do poeta do objeto

¹³⁴MELO NETO, 1999, p. 350-351.

retratado, um rio, precisamente o alvo da etimologia benevestiana, já referida neste trabalho, que deriva a palavra *rythmos* do verbo *rhein*, fluir, o predicado essencial comumente atribuído aos rios. O rio flui análogo à linguagem que, em sua dimensão semântica, é configurada pelo discurso e este, pelo ritmo. É curioso como as terminologias são as mesmas: se, para Meschonnic via Benveniste, o processo de significação dá-se por meio do *discurso*, da atividade própria da dimensão semântica da linguagem, assume-se que, em João Cabral, um rio pleno possui um *discurso*, seu modo particular de fluir, seu dizer, sua fala.

Em contrapartida, se o rio em seu discurso é visto como a dimensão semântica da linguagem em seu pleno devir, o rio sem discurso é a dimensão semiótica da linguagem em seu engessamento mortificante. As águas, ensimesmadas em poças que não configuram um fio d'água, são como os signos, os quais, isolados, são pura negatividade e nada comunicam. Aqui, talvez valha um leve desvio no concatenar do argumento para ressaltar mais um aspecto formal do poema. Ora, como ressaltam Aguiar F. e Aguiar L., “se na primeira estrofe temos um predomínio dos verbos no participio, que denotam uma condição desprovida de ação, na segunda estrofe os verbos conjugados no presente transmitem uma noção de movimento”.¹³⁵ Na primeira estrofe está representada formalmente a imobilidade do rio sem discurso, ao passo que, na segunda estrofe, está jogada a questão da restauração do fluxo das águas.

Voltemos à questão central. Vimos, então, a equivalência dos termos meschoniquianos e cabralinos; além disso, vimos como João Cabral apresenta, na forma de imagens poéticas, a problemática central da obra de Meschonnic, a saber, a impossibilidade de a teoria semiótica dar conta da verdadeira essência da linguagem, e de tudo que dela deriva, em última instância, a experiência humana mesma. Dessa maneira, podemos inferir que a atual situação cultural da modernidade ocidental vive um momento de seca; o predomínio da teoria semiológica enclausura nosso entendimento nos poços de águas paradas (no signo) e priva-nos de um acesso real àquilo que, neste trabalho, denominamos de “presença”. Esta é apenas um rio em seu estado de perpétuo fluir d'água que o caracteriza como sendo um rio, em primeiro lugar.

¹³⁵AGUIAR, Fabrício César de; AGUIAR, Larissa Walter Tavares de. A construção poética de João Cabral de Melo Neto: um estudo do poema “Rios sem discurso”. *Revista Mediação*, Pires do Rio, v. 10, n. 1, p. 46-58, 2015. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/view/4001>. Acesso em 24/06/2023

Para Meschonnic a “saída” é clara: por meio da instauração de uma *Poética*, isto é, de uma disciplina que movimente o conceito de ritmo e que entenda o que caracteriza o discurso como o que caracteriza um poema, ultrapassaríamos a dualidade do signo, a qual, por seu caráter dual, ignora a linguagem em seu aspecto contínuo.

Já em João Cabral, encontramos uma certa dificuldade em visualizar uma superação do “dilema da seca”. Por um lado, essa superação não só existe, como nos é apresentada sob duas formas: a “grandiloquência de uma cheia” e a restauração “fio a fio”. Não é claro, no entanto, em que consistiria essa cheia, uma experiência tão radicalmente outra, que despojaria o rio de sua identidade, de seu discurso-rio, e lhe imporiam outra “interina linguagem”. Talvez estejamos falando de uma revolução nos termos benjaminianos.

Quanto à segunda abordagem, já nos é dado antever no que ela consistiria, se traduzirmos os termos de João Cabral por termos meschoniquianos. Ora, reconstituir o fio d’água, “frase a frase”, até que o “enfrasamento” dessas poças configure um novo fluir pode ser lido como a atividade própria do poeta (entendido aqui nos termos alargados de Meschonnic), o qual, no manejo das palavras, das poças ou dos signos, constrói, laboriosa e arquetonicamente, (seguindo as prerrogativas cabralinas), poemas, novas “formas de vida por formas de linguagem, e formas de linguagem por formas de vida”, como aposta de uma garantia de um novo porvir que seja, quiçá, diferente da seca daquele “modo de conhecimento a que estamos acostumados”.

CAPÍTULO III - Presença

3.1. Para além da metafísica

Embora haja um certo abuso do método, o recurso à etimologização adotado por Heidegger em sua filosofia baseia-se em princípios sólidos. Os fenômenos que nos são mais próximos, exatamente em função de sua proximidade, acabam por nos aparecer como os mais estranhos, e por isso seria necessário um retorno à origem do nome das coisas para revelar o espanto (*thauma*) quando de sua primeira nomeação, espanto esse que a usura do tempo haveria de levar ao esquecimento. Muito antes de uma filosofia da gênese, subjaz a esse método principalmente o *insight* nietzschiano¹³⁶ presente em “Verdade e mentira no sentido extra-moral” de que toda palavra, por mais concreto que seja seu significado, é uma metáfora cuja origem poética foi esquecida. Assim, no *modus operandi* de Heidegger, ao retornamos à *Ursprung* histórica de uma palavra, identificamos a experiência originária que serviu de lastro para sua criação e podemos com isso ter acesso privilegiado ao momento de abertura do *Dasein* para o fenômeno identificado por aquele vocábulo. É como se, ao re-traçarmos o percurso histórico do nascimento de uma palavra, pudéssemos ter, de alguma forma, acesso àquela potência atribuída por Heráclito ao “deus, cujo oráculo está em Delfos”, que “não indica, nem esconde, porém assinala”.¹³⁷

A palavra a ser enfrentada a partir de agora talvez seja das mais próximas e, por isso, das mais inquietantes, da filosofia ocidental. Trata-se do termo *metafísica*. Convém explicar o que queremos denominar com esse nome. Em primeiro lugar, trata-se basicamente do ramo da filosofia encarregado de estudar algo “além” ou “para além” da *physis*.¹³⁸ Se entendermos a *physis* a um só tempo como o mundo *aparecente* e as leis e processos que o regem, o “para além da *physis*” é justamente “para além de nossa experiência concreta”, mas, de alguma forma, ainda determinante dessa experiência

¹³⁶NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

¹³⁷HERÁCLITO de Éfeso. *Fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.

¹³⁸Apesar de a etimologia oferecer-nos uma explicação fortuita do campo hermeneútico a que a disciplina se acerca, é conhecido que a real explicação do termo, cunhado pelo editor de Aristóteles, Andrônico de Rodes, não diz respeito a algo que está “além da”, mas sim algo que “vem depois de”, uma ambiguidade presente no prefixo “meta” em grego. Assim a metafísica não seria exatamente aquilo que está além da física, mas sim aquilo que deveria ser estudado após o estudo da física, isto é, o tratado Física, escrito pelo mesmo Aristóteles. Essa pequena anedota é reveladora tanto da potência quanto das ciladas do método etimologizante do qual Heidegger é entusiasta.

e/ou precedente a ela. A metafísica é o estudo da essência mesma do "real", por trás de todo movimento aparente. Nesse sentido, o vocábulo figura, por exemplo, no *Dicionário Priberam de língua portuguesa*, como a “doutrina da essência das coisas”, e o “conhecimento das causas primárias”.¹³⁹ Não obstante, denominaremos, neste trabalho, de metafísica algo mais que “apenas” a disciplina filosófica responsável por estudar o princípio por trás da “realidade”. Na esteira do pensamento de Gumbrecht, metafísica tem aqui também o sentido de:

...uma atitude, quer cotidiana, quer académica, que atribui ao sentido dos fenómenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre “ir além” (ou “ficar aquém”) daquilo que é “físico”.¹⁴⁰

Logo, ela é uma *Weltanschauung*¹⁴¹ agravada no modo de ser ocidental, especialmente nas Ciências Humanas (de acordo com Gumbrecht), cuja intenção é sempre “penetrar” ou “alcançar” significados mais profundos e estruturais nos fenômenos que nos apresentam “cotidianamente”, valendo-se para isso da interpretação e da atribuição de sentido. Ora, apesar de querer ressaltar esse aspecto “cotidiano” da visão metafísica do mundo e seu entranhamento nas nossas atitudes mais banais, é muito claro que em Gumbrecht essa visão é herdada de um discurso, uma tradição de pensamento, de fato, a própria tradição do pensamento ocidental. A metafísica confunde-se com a própria escrita da filosofia, pois ela é a própria história da filosofia do ocidente, com todos seus monumentos e ruínas, é a grande divisa que dita a experiência ocidental do mundo.

A metafísica é o paradigma que, ao longo de dois mil e quinhentos anos, se foi constituindo como a estrutura subjacente ao pensamento do Ocidente. Seu advento constitui um fenômeno denominado, na historiografia, história das mentalidades¹⁴² ou, em outras palavras, o estudo de superestruturas ideológicas e culturais perenes por longos períodos de tempo. A metafísica como “mentalidade” é uma dessas superestruturas. Grosso modo, ela tem um início que remonta, em última instância, aos gregos e à filosofia pré-socrática. Entretanto, Gumbrecht identifica um ponto de inflexão no período histórico autorreferencial chamado convencionalmente de

¹³⁹METAFÍSICA. In: DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/metaf%C3%ADsica>. Acesso em: 14/10/2023.

¹⁴⁰GUMBRECHT, 2010, p. 14.

¹⁴¹Não nos parece gratuito aproximar o que Gumbrecht chama de metafísica daquilo que, neste trabalho, foi chamado (via Meschonnic) de visão semiótica do mundo. Com efeito, acreditamos tratar-se de um mesmo fenômeno que tem sua origem confundida com a própria origem do pensamento ocidental, como veremos ao longo deste trabalho.

¹⁴²GUMBRECHT, 2010, p. 56.

modernidade.

Tal qual metafísica, modernidade é um conceito de uma complexidade e abrangência tamanha e uma descrição exaustiva de sua história seria tema de uma infinidade de teses, trabalhos e hipóteses. Podemos dizer:

Ora, definir o conceito de Modernidade é uma dessas tarefas hercúleas cuja realização, dada a vastidão da bibliografia sobre o assunto, só seria possível ao cabo de algumas reencarnações, uma vez que a história do conceito de Modernidade se confunde com a própria história da Modernidade. Ainda que possamos remeter sua origem ao vocabulário escolástico medieval, somente no século XVIII o termo “*modernitas*” e seus derivados, moderno, modernidade etc., passaram a ter o significado que nos é familiar: os “tempos modernos” passaram a ser não somente os “tempos de hoje”, o “agora”, mas sim um tempo – uma era – radical e qualitativamente diferente dos tempos que vieram antes. Grosso modo, o processo em jogo por trás dessa mudança de paradigma seria aquilo que muito posteriormente o sociólogo Max Weber identificaria como o “racionalismo europeu”, isto é, a emergência de uma cultura profana baseada num *desencantamento do mundo* que permitiria ao homem um domínio técnico sobre a natureza jamais visto. Da convergência desses fatores novas formatações sociais emergiram, substituindo, ou pelo menos alterando substancialmente, os modos de vida tradicionais.¹⁴³

A modernidade é o tempo de agora, os tempos de hoje, assim como a classificação qualitativa de um tempo radicalmente novo, distinto das épocas passadas, caracterizado pelo processo de secularização das relações humanas e pela autocompreensão de ser a época histórica que se entende como época histórica. Esse processo de secularização, no início um esforço do pensamento, logo transbordaria e, convertendo-se em técnica e tecnologia, penetraria em todos os aspectos do tecido social, das instituições à cultura, determinando uma nova forma de estar-no-mundo que tem a consciência crítica como seu princípio norteador. Há toda uma tradição historiográfica – da qual Gumbrecht certamente faz parte – que se confunde com a própria forma como a modernidade enxerga a si mesma, que entende a emergência desse tempo qualitativamente outro como resultado da experiência histórica da consolidação da metafísica. Em outras palavras, a formação de uma “cultura profana” acompanha o desenvolvimento do pensamento metafísico nas sociedades europeias. Ele tem início quando os primeiros filósofos pré-socráticos ousaram perguntar sobre o ser do ente, passa pela afirmação do cogito cartesiano, e vai desaguar no século XVIII, no Iluminismo e seu projeto de sociedade baseado no conhecimento total acerca do mundo. Com o Iluminismo,

¹⁴³JALLES, Bruno de Souza Pacheco. *A dupla face da poesia: os conceitos de analogia e ironia em Octavio Paz*. São Paulo: Editora Dialética, 2023. p. 28.

chegamos, segundo Gumbrecht, no ápice do assim chamado “edifício da Modernidade”¹⁴⁴ e da cultura moderna que culmina na “visão metafísica do mundo”. Gumbrecht define essa “visão” da seguinte maneira:

De modo muito esquemático, essa nova visão moderna, em que a cultura ocidental começa, ao longo de séculos, a redefinir a relação entre a humanidade e o mundo pode ser descrita como uma interseção de dois eixos. Um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e incorpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano. O eixo vertical será, portanto, o ato de interpretar o mundo, por meio do qual o sujeito penetra na superfície do mundo para extrair dele conhecimento e verdade, um sentido subjacente. Proponho que essa visão de mundo seja chamada de “campo hermenêutico”.¹⁴⁵

A formação desse “campo hermenêutico” é a própria história da filosofia ocidental; ela consiste na elaboração de um modelo de e para o conhecimento (consequentemente, uma forma de ser, estar e subjugar o mundo¹⁴⁶) que opõe, de um lado, o sujeito cognoscente e, do outro, o objeto a ser conhecido. A metafísica é um modelo *ontoepistemológico*, que, pouco a pouco, impõe-se sobre a realidade, cindido-a em dois pólos diametralmente opostos.

Para ilustrar a passagem de uma mentalidade pré-metafísica a uma propriamente metafísica, Gumbrecht utiliza dois fenômenos históricos de exemplo. O primeiro fenômeno resgatado por ele é a mudança ocorrida no sacramento cristão da eucaristia ao longo dos séculos. Durante a Idade Média, antes da consolidação do “campo hermenêutico”, a missa católica possuía um estatuto diferente do que ela apresenta hoje em dia. Segundo Gumbrecht:

A celebração da missa, naquele tempo, não era apenas uma comemoração da Última Ceia de Cristo com os seus discípulos: era um ritual por meio do qual a “verdadeira” última Ceia e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se “realmente” e de novo presentes. A palavra “presente” aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornaram

¹⁴⁴“O Iluminismo foi uma época em que a atividade humana na produção de conhecimento se transformou em condição para a aceitabilidade do conhecimento; então, a atividade humana, como vontade de transformar ativamente o mundo com base nessa revisão crítica do conhecimento, começou a dar forma à esfera da política. Foi mais um passo – sob muitas perspectivas, o passo decisivo – no desdobramento das implicações do campo hermenêutico, que agora começava realmente a assemelhar-se ao que hoje chamamos “visão de mundo metafísica” Pode-se mesmo afirmar que o Iluminismo foi o ápice de visão de mundo metafísica, que estava no ponto mais alto de seu desenvolvimento e ainda não começara a sofrer a interferência de problemas e crises intrínsecas”. GUMBRECHT, 2010, p. 57.

¹⁴⁵*Ibid.*

¹⁴⁶De todas as formas possíveis de recontar essa história, nos parece que nenhuma outra teve mais êxito em retratar o vínculo entre o desenvolvimento da razão/pensamento ocidental e o domínio da natureza do que a concebida pela dupla Adorno e Horkheimer em seu clássico *Dialética do esclarecimento*.

tangíveis, como substâncias, nas formas de pão e de vinho. O que dá forma e justificação a esse entendimento pré-moderno da relação entre o corpo de Cristo e o pão, e entre o sangue de Cristo e o vinho, é o conceito aristotélico de signo – que não está fundado na distinção, que conhecemos tão bem, como parte do campo hermenêutico, entre um significante material de superfície e um sentido imaterial profundo. O signo aristotélico reúne, ao invés, uma substância (isto é, aquilo que está presente porque exige um espaço) e uma forma (isto é, aquilo que torna perceptível uma substância), aspectos que incluem um conceito de “sentido” que é estranho para nós.¹⁴⁷

A celebração da missa durante a Idade Média relacionava-se a uma presentificação do corpo de Cristo. Era, portanto, um ato mágico destinado a tornar presente algo ausente. Associado ao conceito aristotélico de signo, o sacramento possuía uma materialidade tangível e corpórea:

A dicotomia entre “material” e “imaterial” não se mantém no conceito aristotélico de signo. Não há um sentido “imaterial” desconectado de um “significante material”. Por isso a expressão *latina hoc est enim corpus meum* (pois esse é o meu corpo), por meio do qual a transubstanciação – ou seja, a transformação da substância do pão na substância do corpo de Cristo no sacramento da eucaristia –, assim como os gestos dêiticos que a acompanhavam, eram perfeitamente plausíveis na cultura medieval.¹⁴⁸

Entretanto, com o surgimento da teologia protestante, essa prática é problematizada:

Foi precisamente a presença do corpo de Cristo e do sangue de Cristo como substâncias que se tornou problemático na teologia protestante (ou seja, do início da Era Moderna). Com intensos debates teológicos, por várias décadas a teologia do protestantismo redefiniu a presença do corpo e do sangue de Cristo como sendo uma evocação do corpo e do sangue de Cristo “sentidos”. Assim, cada vez mais o “é” na expressão “esse é o meu corpo” passou a ser entendido como “significa” ou “quer dizer” o meu corpo. A partir daí, o sentido do corpo de Cristo e do sangue de Cristo evocaram o evento da última Ceia – mas sem pretender torná-la de novo presente. (...) Só nessa altura se começou a transformar numa “distância histórica” inultrapassável a distância temporal que separava cada missa e a última Ceia, o ponto de referência: aqui começamos a entender que existe uma relação entre a concepção emergente, especificamente moderna, da significação e a dimensão da historicidade – conquista da modernidade. Para a compreensão moderna, pelo menos em potência, os signos ficam a alguma distância temporal e espacial das substâncias que evocam.¹⁴⁹

¹⁴⁷GUMBRECHT, 2010, p. 51.

¹⁴⁸*Ibid.*, p.51.

¹⁴⁹*Ibid.*, p. 52.

Até então um ato mágico capaz de presentificar o próprio sangue e o corpo de Cristo, a eucaristia torna-se, no início da modernidade, um gesto dêitico, apto apenas para indicar ou significar o que antes era uma evocação material. Segundo Gumbrecht, na concepção moderna, a significação implica uma auto-consciência da distância entre significado e significante em função do historicismo, em outras palavras, a consciência de se saber um tempo qualitativamente diferente do tempo passado. Entre significado e significante abre-se um abismo, a consciência de si, necessariamente a consciência de ser algo outro, algo diferente do objeto a ser conhecido. Pão e vinho deixam de ser uma invocação corpórea e passam a ser, na teologia moderna, “meras metáforas”, signos do corpo e sangue de Cristo.

O outro exemplo dado por Gumbrecht para ilustrar a passagem de uma concepção pré- para uma pós- metafísica encontra-se na história do teatro. Mais especificamente, na passagem do teatro medieval para o teatro dito moderno. Segundo ele, a emergência do conceito de “personagem”, de uma persona inscrita no corpo/performance do ator, ocorre em detrimento de sua presença física e seria um sintoma dessa mudança de paradigma:

Assim, os corpos dos atores foram afastados (em teoria, pelo menos) do alcance dos espectadores. Em outras palavras, no início da modernidade, quando começa a ser decifrado o sentido que está em jogo, tudo que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação.¹⁵⁰

Nessas duas ilustrações, está em jogo uma transformação histórica no modo de se estar-no-mundo: de um modo mediado pelo corpo e pela materialidade para um modo calcado cada vez mais no intelecto e no sentido. De acordo com Gumbrecht, a emergência dessa nova sensibilidade é fruto da consolidação, na modernidade, da visão de mundo metafísica que consiste nesse abandono gradual da corporeidade em favor da produção de sentido. Para a visão de mundo metafísica, o abismo aberto entre sujeito e objeto é o mesmo entre significante e significado, e consiste na consciência da historicidade, arbitrariedade, e fragilidade do elo que, no signo, liga o referencial ao referenciado. Retomando a discussão do capítulo dois, podemos igualar a visão de mundo metafísica de Gumbrecht com o modo semiótico de significação de Benveniste/Meschonnic. Com efeito, ambos os termos referem-se à consolidação de

¹⁵⁰GUMBRECHT, 2010, p. 53.

uma tendência do pensamento ocidental que é o próprio percurso da filosofia, da época socrática até os dias de hoje.

Friedrich Nietzsche foi um dos pioneiros, entre os filósofos da tradição, a tomar consciência dessa relação entre a história da filosofia e a conjuntura “espiritual” da sociedade ocidental. De fato, boa parte de seu projeto intelectual empenhou-se em criticar aquilo que ele vai identificar como o niilismo engrenhado no âmago dessa civilização. Por niilismo, entende-se aqui a situação de absoluta crise de valores morais e dos significados tradicionais nas culturas de matriz cristã-ocidental que começa a se desenrolar no século XIX, ou seja, no período em que Gumbrecht constata os primeiros abalos no “edifício conceitual da modernidade”.¹⁵¹ Essa crise seria, para Nietzsche, consequência direta da “morte de Deus”, isto é, do processo de secularização e profanação civilizacional, o qual está intimamente ligado com o progresso do pensamento e da técnica nas sociedades do Ocidente. Por meio de seu método genealógico, Nietzsche recompõe a origem – a *Ursprung* – do niilismo, remontando-a à consolidação da metafísica e da interpretação cristã-platônica do mundo. Assim, o niilismo, apesar de seu estatuto moderno, tem suas raízes no surgimento do pensamento metafísico e desenvolve-se dele, conforme se constitui o que Gumbrecht chama de “campo hermenêutico”. Paralelamente ao desenvolvimento desse campo e do aparato técnico-racional – aquilo a que à maneira de Adorno podemos denominar de razão instrumental –, dá-se também a progressiva ampliação dos meios tecnológicos e das formas de controle e de dominação tanto da natureza quanto do homem pelo homem. De acordo com nossa leitura, essa ampliação atingirá seu ápice com a implementação, na modernidade, de um sistema-mundo capitalista neoliberal.

Desde Nietzsche, portanto, niilismo, metafísica e modernidade são palavras aparentadas ou, melhor dizendo, fenômenos históricos derivados. Basicamente, o niilismo imperante na modernidade seria fruto do desenvolvimento da metafísica cujo sintoma final seria a “morte de Deus”. Esse deicídio e a derrocada dos valores morais e significados profundos que dele adveio acarretaria a profunda crise “espiritual” e existencial no ser humano moderno. Ora, essa “crise”, qualquer seja o nome que quisermos dar a ela, é o grande assunto implícito nesta tese. Nossa hipótese é a de que há um grande “mal-estar na cultura”, diagnosticado por um número de autores, cuja raiz profunda se assenta no fenômeno histórico referenciado nos parágrafos anteriores. Esse

¹⁵¹GUMBRECHT, 2010, p. 54

fenômeno caracteriza-se por uma crescente e desmedida alienação do ser humano de si mesmo, do mundo e de seu destino. Ele é um esquecimento paulatino do corpo, da materialidade e da vida mesmo; um esquecimento da presença.

Assim, quer nos refiramos ao pensamento de Meschonnic, quer ao de Gumbrecht, e mesmo ao de Octavio Paz, fica claro que as “conquistas” civilizacionais da cultura ocidental vieram com um alto preço a ser pago. O quinhão para se conquistar a modernidade foi a própria perda do mundo. Pouco importa referir-se a esse custo como um desvio, ou percurso necessário da marcha da história. Por quaisquer razões, é fato, o desenvolvimento do aparato racional e hermenêutico ocidental culmina com o advento desse modo-de-ser próprio do capitalismo moderno, tardio e predatório, que diminui e massacra a existência humana cotidiana e que, em última instância e sem nenhum exagero, ameaça a própria continuação da vida como a conhecemos.

“Mas onde mora o perigo cresce também o que salva”. Não são objetivos deste trabalho nem o proselitismo apocalíptico, nem a nostalgia conservadora. Se sempre nos podemos lembrar dos célebres versos de Hölderlin, é porque, em outras palavras, embora caminhemos a passos largos rumo ao abismo e à catástrofe do sistema capitalista-técnico-cientificista da razão instrumental, também se apresenta diante de nós uma janela de oportunidade, um *kairós*, um tempo oportuno para se imaginar e vivenciar outras potencialidades e possibilidades de habitar o mundo.

Parece-nos que a poesia e a arte em sentido amplo são duas dessas aberturas. Não é como se a arte fosse “salvar o mundo”, nem como se a estetização da vida e da existência fosse o suficiente para dar conta dos desafios que se abrem diante de nós. Antes, trata-se de uma aposta: a de que a poesia nos coloca diante do espanto com a linguagem e abre a possibilidade de nos perguntarmos as perguntas fundamentais acerca da existência e do ser mais uma vez.

Este trabalho volta-se, agora, para uma pergunta que, já há cerca de dois séculos, incide sobre o pensamento filosófico sobre a arte e o fenômeno estético no geral. Pode a poesia nos ajudar a ir além da metafísica? Pode a poesia nos devolver (se é que um dia tivemos) a presença?

3.2. “A morada do Ser”

Vimos como na modernidade a consolidação da visão metafísica na cultura incide no niilismo e aliena-nos do acesso à presença. Vimos também como a metafísica constituiu-se a partir do desenvolvimento da história da filosofia ocidental, com o

estabelecimento do “campo hermenêutico”, um aparato técnico-teórico-racional que, ao longo dos séculos, foi responsável pela mudança no paradigma da relação do ser humano com o mundo, paradoxalmente aumentando nossa capacidade de ingerir na natureza conforme nos afastava desta. Neste momento, apresenta-se para nós a seguinte pergunta: como e por que ocorreu essa transformação? Por que ao longo de 2500 anos houve um paulatino, porém evidente, abandono do mundo em favor das quimeras engendradas pela racionalidade instrumental?

Poucos autores, parece-nos, foram mais longe nessa interrogação do que Heidegger. Não é temerário dizer que ele foi um dos grandes herdeiros da empreitada nietzschiana de superação da metafísica no século XX, e que esse é um grande mote de toda sua obra, confundindo-se com o todo de sua filosofia. Com efeito, de acordo com George Steiner¹⁵², filosofia e metafísica são conceitos aparentados em Heidegger. Não apenas porque uma é um subcampo disciplinar da outra, mas porque, para o pensador alemão, a filosofia é fundamentalmente um perguntar-se sobre o ser dos entes e, desse modo, ela é propriamente metafísica. Nas palavras de Heidegger: “A filosofia procura o que é o ente enquanto é. A filosofia está a caminho do ser-do-ente, quer dizer, a caminho do ente sob o ponto de vista do Ser”.¹⁵³ A tarefa da filosofia deve ser a busca do Ser, *das Sein*, aquele mistério profundo que conjuga todo ente, *das Seiende*, e toda existência no inefável e absoluto fato de que ela é. De acordo com Steiner:

É tarefa específica e inconfundível da filosofia, nesse particular e em todos os tempos, no que se refere à sua origem grega, concentrar-se no fato incessantemente espantoso de que todas as coisas são; de que existe um atributo universal e totalmente determinantes das coisas, que é o atributo da existência. Esse espanto e a meditação que ele acarreta -o que Heidegger designará por “o pensamento do Ser”, “o esforço de pensar Ser”- colocam a filosofia no caminho da questão de que o que é isso que é, de que o que é que habita em todas as coisas existentes, de o que é que constitui a qualidade do ser.¹⁵⁴

Nota-se aqui a referência à “origem grega”, a saber, ao pensamento filosófico desenvolvido na Grécia antiga. Para Heidegger, como fora para Nietzsche, essa alusão ao mundo clássico é fundamental. Ele pautará toda discussão em torno da metafísica, uma vez que, segundo o autor alemão, a questão é posta pela primeira vez nessa época. “Sócrates e Platão”, diz Steiner, “foram os primeiros a colocar a questão da existência

¹⁵²STEINER, George. *As ideias de Heidegger*. Tradução de Alvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

¹⁵³HEIDEGGER, Martin. ano da obra, página da obra. *apud* STEINER, George, 1983, p. 30.

¹⁵⁴STEINER, 1983, p. 30.

num plano analítico-racional”¹⁵⁵, ou seja, a filosofia propriamente dita e a metafísica têm seu início com eles. Paradoxalmente, no entanto, essa origem da filosofia já marca seu declínio. Pensadores anteriores, como Anaximandro, Heráclito e Parmênides, não precisavam ser filósofos por serem pensadores, “homens colhidos no espanto (*thaumazein*) radical de existir”.¹⁵⁶ Seu pensamento era um dizer alinhado ao *Lógos* e comportava uma experiência do saber mais “primeva” e por isso mais “autêntica”. Como veremos, a esse modo “primário e meditativo” do conhecimento Heidegger vai se referir como um ideal de filosofia e um paradigma para um pensar além da metafísica.

Em contrapartida a esses primeiros pensadores, Sócrates, Platão e, posteriormente, Aristóteles, para o bem e para o mal, vão instituir os fundamentos sobre os quais se assentará a metafísica e, por isso, serão considerados os primeiros filósofos. Seu legado é duplo:

A noção platônica engendra a totalidade da metafísica ocidental até a época de Nietzsche. O conceito aristotélico com sua investigação concomitante de “causas primeiras” e “princípios dinâmicos”, lançou os fundamentos de nossa ciência e tecnologia.¹⁵⁷

Para Heidegger, no entanto, “nenhum desses dois legados, o idealista-metafísico e (ou) o científico-tecnológico, satisfaz a condição original e autêntica e a tarefa do pensamento que é experimentar, pensar através da natureza da existência, o Ser do ente”.¹⁵⁸ Em função disso,

[a] partir de *Sein und Zeit*, Heidegger concebe como seu empreendimento essencial “derrubar” as tradições metafísicas e científicas que governaram o argumento e a história ocidentais desde Platão e Aristóteles.¹⁵⁹

Em outras palavras, há uma herança dupla no pensamento filosófico ocidental: uma de origem platônica, a qual faz referência às Ideias, matrizes eternas que tudo conjugam, e a outra de origem aristotélica, a qual diz respeito aos princípios que regem o movimento do universo. Ambas precisam ser superadas, pois nenhuma das duas foi capaz de dar conta da grande pergunta. De fato, elas mesmas, de certo modo, encobriram e levaram ao esquecimento o grande problema fundamental. Assim, *a história do pensamento ocidental é a história de um esquecimento*, o esquecimento da pergunta originária:

¹⁵⁵STEINER, 1983, p. 30.

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁷*Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 31

¹⁵⁹*Ibid.*, p. 31

Heidegger insiste incansavelmente em que essas duas grandes correntes de idealização e análise não promanam de uma percepção genuína do Ser mas de um esquecimento do Ser, de que uma aceitação axiomática do mistério existencial central. Mais do que isso: Heidegger procurará provar que o que provocou, o que, de fato, tornou inevitável o estudo repetidamente barbaresco, alienado e precário do moderno homem tecnológico e escravizado ao consumo de massa, foi a autoridade contínua do modo metafísico-científico de ver o mundo, um modo que serve, quase como definição do Ocidente.¹⁶⁰

Há, portanto, uma correlação direta entre o surgimento da metafísica, o esquecimento do Ser e a crise sistemática no ocidente. Crise essa que não seria meramente “moral”, ou “espiritual”, mas, também e antes de tudo, “existencial”, em razão de ela por em xeque a própria existência do ocidente em seu sentido mais literal. “Para Heidegger”, diz Steiner, “existe uma continuidade fatal entre o idioma afirmativo, predicativo, definidor e classificatório da metafísica ocidental e aquela vontade de domínio racional-tecnológico a que chama niilismo”.¹⁶¹ O niilismo é uma vontade de poder, uma hipertrofia do sujeito que se debruça vorazmente sobre o objeto em sua ânsia de dominá-lo. Por isso, de acordo com o pensador alemão, o paradigma metafísico-científico apresenta um risco iminente não só ao ocidente, mas ao mundo como um todo. Como vimos, para a metafísica, o sujeito, confundido com o “ego” (principalmente após o desenvolvimento cartesiano), autocentrado e fundamentado em si próprio, é necessariamente “exploratório” e “explorador” em relação ao objeto:

Como conhecedor e usuário, o ego é predatório. Para Heidegger, pelo contrário, a pessoa humana e a consciência que ela tem de si mesma não são o centro, os assessores da existência. O homem é apenas um ouvinte e respondente privilegiado da existência. A relação vital com a “alteridade” não é, como para o racionalismo cartesiano e positivista, a de “preensão” e uso pragmático. É uma relação de audição. Estamos tentando “escutar a voz do Ser”. É, ou deve ser, uma relação de responsabilidade, custódia e “responsividade” extremas.¹⁶²

Não é que Heidegger esteja advogando um “ludismo filosófico”, ou seja, uma forma de irracionalismo primitivo. Ele, porém, certamente aponta para uma insuficiência do pensamento filosófico da tradição em se abrir para a alteridade, seja ela o outro, o mundo, o objeto ou a natureza. Essa incapacidade é a grande ameaça da metafísica.

Em contrapartida, Heidegger irá propor algo radical para a filosofia, algo que foi conjugado pelos primeiros pensadores e foi esquecido: escutar a voz do Ser. “Não é

¹⁶⁰STEINER, 1983, p. 31.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 48.

¹⁶²*Ibid.*, p. 33.

fazendo”, diz Steiner, “ou transmitindo resumos do que Aristóteles, ou Hume ou Fichte disseram que entraremos em correspondência com o ser do ente”.¹⁶³ Steiner segue:

Isso não significa que Heidegger não cite e nem considere seus predecessores, desde Platão. Fá-lo continuamente. Mas fá-lo “traduzindo” seus pronunciamentos [...]. Ele “resgatará dos metafísicos” aquelas passagens em que a questão da existência, do “Ser no ente”, é abordada, ou sugestivamente circunscrita, ou está, de uma forma frequentemente inconsciente, implícita. Devemos dismantelar e colocar de lado as reformulações históricas e condescendentes que constituem a história da filosofia. Devemos “abrir os ouvidos, ficar livre para tudo o que nos falar, dentro e fora da tradição, como o Ser do ente”. Escutando, tornando-nos receptivos e co-rrespondentes às intimações e apelos do problema do ente, poderemos realizar ou, pelo menos, ficar mais próximas da réplica autêntica (*Ent-sprechung*) e da luz que provém do espanto.¹⁶⁴

Fazer filosofia significa um trabalho de “entrar em sintonia com”. Ela é um estado de disponibilidade, no sentido de uma abertura para que a pergunta se faça. A pergunta sendo um perguntar-se que se pergunta pelo perguntar-se. Não se trata, no entanto, de fazer multiplicar tautologias baratas – apesar de a espiralidade do argumento as facilitar –, nem tampouco de cair num misticismo emudecedor e opaco. Antes, o indagar fundamental da filosofia nos coloca frente-a-frente com o espanto original do que é o ato mesmo de indagar-se. Diante do mistério do Ser, a luz do espanto. Nas palavras de Steiner:

Caracterizar a filosofia como uma “co-rrespondência com”, um “acordo ou afinação com” as questões apresentadas não significa envolver-se em emocionalismo romântico ou misticismo. Pelo contrário, diz Heidegger, é tornar as proposições filosóficas precisas mas, precisas de modo especial. Não pode haver precisão revigorante nem responsabilidade quando pergunta e resposta não se relacionam, quando não brotam de um centro ontológico comum (o fato da existência). O vínculo comum é o espanto [...]. Assim, o espanto é uma disposição (a palavra alemã e Stimmung, que também significa “afinação” na qual e para a qual o Ser do ente se revela e se expõe).¹⁶⁵

“Estar afinado com o Ser do ente”. Fica impossível não lembrar do samba de Paulo César Pinheiro.¹⁶⁶ “Ouvir a voz do Ser”, entrar em “correspondência”, “receptividade”, “disposição”, todos esses adágios já foram por nós vistos como a tarefa

¹⁶³STEINER, 1983, p. X.

¹⁶⁴*Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁵*Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁶“Luz que provém do espanto” se aproxima perigosamente de “a luz que chega de repente”, que está “no meio da noite e no claro do dia”, e com efeito, “chega a nos angustiar”. Ver PODER da criação. Compositor: Paulo César Pinheiro. Intérprete: João Nogueira. In: *Boca do Povo*. [S.l.]: Universal Music Ltda., 1980.

do poeta mesmo, que, atento e “afinado” ao ritmo da “natureza”¹⁶⁷, a emula em seu poema. Aqui, Heidegger faz menção a essa mesma atitude como algo próprio da filosofia. O trabalho filosófico deve ser desta maneira: antes de tudo um trabalho de disposição, um “co-responder”. A metáfora da escuta não é gratuita, tanto por fazer referência a um sentido do corpo quanto por descrever essa ação paradoxal de se colocar ativamente num estado receptivo. Antes de compreender, é preciso escutar. Mas escutar o quê? Ora, escutar a voz do Ser, aquilo que o Ser diz, escutar a escuta, escutar o *Lógos*. Estamos novamente mergulhados em águas heraclíticas.

Aproxima-se, pela primeira vez, neste trabalho, a tarefa do filósofo e a do poeta. Lembremos, todavia, da exortação dos românticos alemães. O divórcio entre filosofia e poesia (melhor dizendo, o parricídio, visto que toda filosofia precisou separar-se violentamente da poesia para se afirmar enquanto tal), o qual caracteriza a civilização ocidental, é algo desastroso. Juntá-las novamente (e para Heidegger, certamente, estamos falando em termos da ordem de um certo retorno) torna-se tarefa primordial para a desarticulação da metafísica e da mão de ferro com que ela subjuga o pensar filosófico. Ora, estaríamos diante da proposta de uma filosofia poética? Ou de uma poesia filosófica? Para além de qualquer resposta, há, evidentemente, um ensejo, uma tentativa de aproximação. Com efeito, o parentesco entre essas duas formas é atestado por Steiner quando ele conclui que para Heidegger: “A filosofia é uma “forma característica de linguagem”, uma forma que interliga pensamento e poesia porque, ‘A serviço da linguagem, pensar e poetar intervém por ela e por ela se sacrificam’”.¹⁶⁸ Há um vínculo, podemos concluir, entre linguagem, pensamento e poesia. Filosofia e poesia são duas formas de linguagem que por ela “intervém e por ela se sacrificam”. Em termos menos dramáticos, através dessas duas formas a linguagem “fala”, ou seja, ela devém aquilo que ela é propriamente. Poesia e filosofia são, ou deveriam ser, um deixar a linguagem falar por si própria. O *Dasein* não fala a linguagem, a linguagem fala o *Dasein*. Como veremos com mais detalhes, essa ideia é fundamental para se pensar um pensar além da metafísica.

¹⁶⁷A emulação da natureza não deve ser entendida como a imitação figurativa de um modelo paradigmático e sim como a mimetização da “rede de correspondências que conjuga o todo”. Ver JALLES, Bruno. Da semelhança à analogia: uma aproximação entre Walter Benjamin e Octavio Paz. *Cadernos Walter Benjamin*, n. 31, p. 62-72, jul. a dez. de 2023. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad31/texto_04_31.pdf. Acesso em: XX/XX/XXXX.

¹⁶⁸STEINER, 1983, p. 34.

Não ficou claro ainda o que significa o “esquecimento do Ser”, tampouco porque ele é tão prejudicial para o pensar filosófico. Continuemos, pelo menos por enquanto, a nos enveredar pelo pensamento de Heidegger. De acordo com Steiner, mesmo se levarmos em conta a *Kehre*, isto é, a chamada viragem do pensamento de Heidegger a partir dos anos 1930, ainda assim, a questão essencial de sua filosofia manteve-se a mesma. “O único assombro”, diz Steiner¹⁶⁹, “que iria presidir à vida de Heidegger manifestou-se desde cedo e de forma inescapável: *Por que existem essentes, existentes, coisas que são, em vez de nada?*”.

Estamos de volta à questão do Ser, mais especificamente, à questão do porquê do Ser, esse fato um tanto inefável e absolutamente espantoso de que há o existir ao invés de não haver *nada*. Não é uma pergunta sobre algum essente em específico ou sobre um fenômeno ou objeto qualquer. É, sim, uma indagação sobre o que é que é; aquilo que conjuga todos os seres nesse mesmo ato de existir.

Trata-se de uma pergunta fundamental. É, na verdade, tão fundamental que uma indagação desse nível guarda consigo um potencial desestabilizador enorme. Nas palavras de Steiner:

Indagar por que existe ser em vez de nada é indagar sobre o princípio e fundamento primordial de todas as coisas [...]. Mas é também, e explicitamente, pôr em questão a natureza do próprio questionador. [Isto] conduzirá [à] noção heideggeriana de desespero, daquilo no homem que “existe”), e comporta um questionamento constante da linguagem que nos habilita a- ou nos inibe de - formular a questão em primeiro lugar. Assim, o mundo, o questionador humano e a fala em que ele indaga , são a tríplice constante na investigação incessante, circular e interiorizante de Heidegger: “Por que existe? Por que não existe nada?”.¹⁷⁰

A vertiginosa pergunta sobre o Ser desdobra-se, então, em três indagações também fundamentais. O mundo, a linguagem e o próprio indagador são postos em jogo no perguntar-se pelo Ser dos entes. Em função disso, a filosofia é, também, um questionamento dos valores vigentes, os quais, especialmente por serem dados, são tomados como naturais pelo ser humano em sua banalidade cotidiana. O cotidiano abafa o *Lógos* que diz o Ser. Foi por isso que, em última instância, se deu seu esquecimento. “Aos outros homens, encobre-se tanto o que fazem acordados como esquecem o que fazem dormindo”¹⁷¹ diz Heráclito. A despeito disso, a latência da questão do Ser está

¹⁶⁹STEINER, 1983, p. 37

¹⁷⁰*Ibid.*, p. 37.

¹⁷¹ HERÁCLITO, 2012.

sempre colocada na linguagem. Uma vez que o que caracteriza o ser do humano é sua inserção na linguagem; em consequência disso, a indagação sobre o Ser tem o potencial de sempre poder vir de encontro ao *Dasein* através da filosofia, isto é, do questionamento ontológico, que fura o véu da cotidianidade e o desperta para a questão fundamental. “Em cada sentença que proferimos”, diz Steiner¹⁷², “o ser é afirmado”. A experiência do Ser, por mais inefável que pareça, é, ao mesmo tempo, inquietantemente familiar, pois ela sustenta o próprio fundamento da linguagem e do falar. As coisas *são* na linguagem. Por isso, na lida diária do *Dasein* com o falar, o Ser dispõe-se para ele. “A linguagem é a morada do Ser”, dirá Heidegger posteriormente. A próxima citação de Steiner é extensa, mas extremamente pertinente:

Talvez não possamos fornecer para o termo “ser” uma análise sintática ou paráfrase adequada, uma definição exaustiva e inambígua. Mas o ser vive essencialmente na e através da linguagem. Se não compreendêssemos o significado de “ser”, se a palavra fosse “apenas uma palavra” - como os críticos de Heidegger poderão argumentar - não haveria quaisquer proposições significativas, nem gramática, nem predicções. Já não haveria quem pudesse falar. Mas “ser um homem significa ser um ente que fala.” O homem diz “sim” e “não” simplesmente porque, em sua essência profunda, é um falante, o falante. Isto é a sua grandeza e, ao mesmo tempo, a sua miséria. É o que o distingue das pedras, das plantas, dos animais, mas também dos deuses.¹⁷³ Mesmo que tivéssemos mil olhos e mil ouvidos, mil mãos e mil outros sentidos e órgãos, se a nossa essência não incluísse o poder da linguagem, todos os entes estariam fechados para nós, o ente que nós mesmos somos, não menos do que o ente que não somos. Para Heidegger, ser é “falar ser” ou, mais frequentemente, questioná-lo. E é precisamente por causa da compreensão de que “ser”, simultaneamente, um significado indeterminado e um significado esmagadoramente presente que a nossa investigação sobre “a coisa em si” (o idioma de Heidegger, neste ponto, é quase kantiano) deve ser conduzida.¹⁷⁴

Ser é algo da mais absoluta banalidade, como também algo do mais assombroso espanto. “O ser não se revela, não pode revelar-se – é-nos dito – fora do ente que ilumina e em que se aloja”. Fora do ente, mas pelo ente, o Ser nos é dito. Logo, Heidegger argumenta que não apreendemos o sentido do Ser por meio da cópula. Nem tampouco conjugando-o na primeira pessoa do singular, como faz Descartes. Nem na segunda. É pela terceira pessoa – o *é* – que “conceitualizamos para nós mesmos o infinitivo Ser”.

¹⁷²STEINER, 1983, p. 37

¹⁷³A moderna pesquisa filosófica e até mesmo a biologia contemporânea parecem colocar em xeque essa afirmação. Desde a virada ontológica na antropologia, o ser humano não parece mais estar condenado a uma eterna câmara de eco. Outros seres e outras cosmologias participam da experiência do Ser.

¹⁷⁴STEINER, 1983, p. 48.

“O Ser é ser”. Como vimos, isso não é mera tautologia, por mais opaca que a afirmação pareça. Com efeito, o Ser é ser. No entanto, ser não pode ser algo, se não ele não seria Ser, mas, sim, um ente. “Esse Ser não é – não em si nem de si mesmo. Eis o paradoxo central e a fonte de meditação de Heidegger”. Entramos agora no nó do argumento. A relação entre Ser e não-ser. Como podemos apreender o caráter negativo do Ser? O argumento é longo, mas necessário. Diz Steiner:

Não poderia haver experiência do Ser, tal como possuímos manifestamente, a menos que o Ser estivesse oculto em seres, em entes que abrangem o homem e o mundo. É precisamente esse caráter negativo do Ser, o fato de que o Ser não é uma entidade em si mesma (não é a *Ding an sich* kantiana), que gera os poderes de manifestações em entes.¹⁷⁵

Os entes se apresentam à nossa frente como presentes. O Ser deles, porém, escapa-nos, e, nisso, nós os apreendemos. Em outras palavras, paradoxalmente, essa negatividade nos permite experienciar os entes. Para compreender melhor esse caráter negativo do Ser, recorreremos a Gumbrecht.

Ao comentar sobre o infame diálogo *De uma conversa sobre a linguagem entre um japonês e um pensador*, Gumbrecht destaca o conceito heideggeriano de “simultaneidade”, dividindo-o em três diferentes “reivindicações”. Essas simultaneidades seriam efeitos/afetos não-metafísicos da presença. A primeira reivindicação de simultaneidade diz respeito justamente ao que ele denomina de “duplicidade”, a “co-presença do Ser (*Sein*) e do entre/dos entes (*Seiendes*)”. De acordo com Gumbrecht¹⁷⁶, *Seiendes* refere-se à “nossa experiência primária do mundo”. Ela é “uma experiência na qual o mundo aparece sempre como já estruturado e, dessa forma, significativo (ou interpretado)”. Em co-pertença a essa experiência, dá-se o *Sein* que, por sua vez (nesse ponto, entra a segunda reivindicação de simultaneidade), é a ausência de qualquer forma. A experiência do simultâneo ocorre porque dentro da experiência do Ser não há formas, tudo aparece indistinto. Por isso – e aqui reside uma grande reviravolta –, o pensador heideggeriano irá aproximar o conceito de Ser (*Sein*) com o conceito zen-budista do nada. A indistinção das formas é o nada ou o vazio. “O nada nadifica”, diz um outro infame adágio heideggeriano. Em inglês é ainda pior, “*the nothing nothings*”. Dentro desse contexto do Ser como nada, encontramos a terceira

¹⁷⁵STEINER, 1983, p. 62.

¹⁷⁶GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016b. p. 62.

experiência de simultaneidade, a saber, a experiência da não distinção entre o que está presente e o que está ausente. Nas palavras de Gumbrecht,

[...] o significado completo do conceito de “nada” (“nada”/Sein, como devemos agora acrescentar) não é apenas não distinção, não conceitualidade e não formalidade. O conceito de Sein também contém a indistinção de presença e ausência. Sein não é a pura ausência de linhas divisórias, isto é, a ausência de formas e, portanto, de sentido. Sein inclui, ademais, a não distinção da presença e ausência, e porque esse é o caso, a experiência do Ser - ao menos no pensamento de Heidegger - deve ser mais do que apenas a aparição da possibilidade de uma forma emergindo de uma ausência de forma. Ela também deve ser uma epifania - o que significa que deve ser, junto a aparição de uma possibilidade de forma, a aparição da possibilidade da presença. (que, por conseguinte, deve incluir a possibilidade da ausência).¹⁷⁷

O argumento, como vemos, é um tanto circular e complexo. Se recorrermos ao texto heideggeriano propriamente dito, conseguimos, curiosamente, alguma clarificação. Na tradução de Márcia de Sá Schuback, ele aparece assim

P: Tratava-se ainda e ainda se trata de fazer aparecer o ser dos entes. Mas, sem dúvida alguma, já não de acordo com a metafísica e sim de maneira a deixar aparecer o próprio ser. O próprio ser significa: o vigor vigente (*Anwesen des Anwesenden*), i.e., da duplicidade de ambos a partir da unicidade. É o que reinvidica o homem para seu vigor.¹⁷⁸

Se traduzimos *Anwesen des Anwesenden*, para a *presença dos presentes*, como o faz Gumbrecht no inglês, conseguimos acompanhar melhor o argumento. “O próprio ser significa: a presença dos presentes”. A possibilidade da presença (e, portanto, da presença do ente) pressupõe a possibilidade da ausência, e essa simultaneidade, a qual, como vimos, se manifesta em três “maneiras”, é o que caracteriza o Ser.

Para explicar melhor o fenômeno da simultaneidade vamos usar de exemplo o célebre-quase-clichê haikai de Bashô:

O velho lago
mergulha o sapo,
murmúrio d’água¹⁷⁹

Ora, não à toa o trazemos nesse momento em que tentamos nos aproximar do nada. Como se sabe, Bashô é famoso por usar ter imbuído o formato haikai com o espírito do

¹⁷⁷GUMBRECHT, 2016b, p. 63.

¹⁷⁸HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Schuback de Sá. São Paulo: Editora Vozes, 2003. p. 104.

¹⁷⁹Furu ike ya/kawazu tobikomu/mizu no oto. Tradução nossa.

pensamento Zen-budista. Não apenas no “conteúdo”, mas na própria forma do haikai. Vamos examiná-la. O haikai consiste num pequeno poema em três versos de 5-7-5 sílabas. A princípio, o único requisito formal de um haikai é essa condensação: ele prescinde das rimas e do golpe dos acentos (seu golpe é de outra monta). Essa brevidade, diz Octavio Paz, obriga o poeta “a significar muito dizendo o mínimo”. Sobre o aspecto da forma, o haikai divide-se em duas partes. Uma, situa o poema num *locus* espaço-temporal, um “entardecer, uma árvore ou uma pedra, a lua ou um rouxinol”. Já a segunda parte consiste num elemento ativo que causa um distúrbio, um choque na percepção (eis o golpe). O haikai é *concreto*, afirma Paz, em sua prosaica enunciação de um instante. Precisamente isto, o haikai tenta encapsular: o instante.

Temos o velho lago; um espelho d’água diáfano; sua plenitude plácida é a própria plenitude indistinta do Ser. De repente, um aparecimento: o salto do sapo, movimento que “perturba” a estase. O ente surge sendo. Depois, nada. Novamente. Ser do ente. O poema, entretanto, não se atém em representar “mimeticamente” o sapo, nem o lago, nem as águas levemente perturbadas pelo corpo do anfíbio submergindo. Construindo uma imagem com os opostos, ele apresenta o “puro” fenômeno, o salto do sapo no lago. Ou melhor dizendo o-salto-do-sapo-no-lago. Segundo Haroldo de Campos¹⁸⁰, o eixo do poema encontra-se no verbo *tobikomu*, uma aglutinação dos verbos pular “*tobu*” e “*komeru*” entrar (isso leva Campos a traduzir com a palavra-valise *salt’omba*). Um verbo como eixo central dá uma dimensão dinâmica ao poema, digna de uma cena cinematográfica (ele poderia ser facilmente convertido em uma cena de um filme de Tarkovski). A imagem é uma imagem em movimento, ou, ainda, uma imagem do movimento. É um efeito, o efeito da presença *da presença* e, por consequência, um efeito de presença *da ausência*. Esse efeito propriamente chega-nos como um percepto. Essa percepção, no entanto, é instantânea e momentânea. Ela acontece num lampejo, o lampejo mesmo do movimento que é o lampejo do próprio haikai. A esse vislumbre extemporâneo plasmado no poema, Octavio Paz denomina iluminação poética:

E esta iluminação consiste em voltar ao silêncio do qual partiu o poema, só que agora carregado de significação. A maneira da água que se expande em círculos concêntricos, nossa consciência deve expandir-se em ondas sucessivas de associações.¹⁸¹

¹⁸⁰CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967.

¹⁸¹PAZ, Octavio. Introdução. In: SAVARY, Olga. *O livro dos haikais*. São Paulo: Massao Ohno: Roswitha Kempf, 1980. p. 20.

Essa iluminação súbita a que sucede a compreensão, chama-se, no Zen-budismo, *Satori*,¹⁸² despertar. De acordo com Paz:

O haikai de Bashô nos abre as portas de satori: sentido e falta de sentido, vida e morte, coexistem. Não é tanto a anulação dos contrários nem sua fusão como uma suspensão do ânimo. Instante da exclamação ou do sorriso: a poesia já não se distingue da vida, a realidade reabsorve a significação. A vida não é longa nem curta, mas é como o relâmpago de Bashô. Esse relâmpago não nos avisa de nossa mortalidade; sua mesma intensidade de luz, semelhante a intensidade verbal do poema, nos diz que o homem não é unicamente escravo do tempo e da morte mas que, dentro de si, leva outro tempo. E a visão instantânea desse outro tempo chama-se poesia - crítica da linguagem e da realidade, crítica do tempo. A subversão do sentido produz uma reversão do tempo: o instante do haikai é incomensurável.¹⁸³

A poética do haikai é um trovar que é um trovoar. É um lume que se acende e nos mostra algo, a própria dinâmica do aparecer. O haikai é uma fenomenologia, se entendemos o vocábulo fenômeno por sua etimologia profunda que remete a algo que vem a luz. Como não poderia deixar de ser, esse jogo de luz, conseqüentemente, projeta uma sombra. Ser e não-ser. Luz e sombra, porém, coexistem harmonicamente no sentido heraclítico, *i.e.*, uma harmonia baseada no amor, mas também na guerra. Uma harmonia baseada no tensionamento. O divergente que concorda; o arco e a lira.

O leitor atento vai notar uma proximidade entre a poética do haikai e a poética do próprio Octavio Paz. “Crítica da realidade”, “indicador de um temporalidade diferente”, “crítica da linguagem”, todas essas formulações são preocupações pazianas. Para Paz, o haikai confunde-se com a própria noção de poesia. Ele é um poema *in extremis*. Assim, é bastante compreensível que essa breve introdução do poeta mexicano ao livro de haikais traduzidos para o português por Olga Savary termine com uma exortação do que é a própria poesia. “A linguagem”, diz Paz¹⁸⁴, “tende a dar sentido a tudo o que vemos e uma das missões do poeta é fazer a crítica do sentido. E fazê-la com as palavras, instrumentos e veículos do sentido”

“A poesia enquanto crítica do sentido”, essa afirmação de Paz ressoa forte neste trabalho. Se pensarmos a metafísica como uma voraz produção de sentido, a poesia como crítica oferece uma outra relação com o mundo. A isso, Gumbrecht chama de

¹⁸²Na iconografia budista, o *Satori* costuma ser representado como a lua cheia, seu lume brilhando por entre as nuvens de maia, o véu ilusório da realidade impermanente. Para uma “crítica” e releitura dessa iconografia, ver o poema “América do sol”, presente em JALLES, Bruno. *Ressaca*. Campinas: Oficinas Terrestres, 2023.

¹⁸³PAZ, Octavio. Introdução. In: SAVARY, Olga. *O livro dos haikais*. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980. p. 20.

¹⁸⁴PAZ, 1980, p. X.

produção de presença. A poesia como crítica do sentido é produção de presença. Paradoxalmente, trabalhando com a palavra, com aquilo que é “instrumento” e “veículo” do sentido, a poesia toca a matéria dessa mesma palavra, e plasma no poema, um objeto que resiste ao sentido e ao significado.

No poema, esse artefato que promana da poesia, a linguagem cessa de ser mero objeto de uso cotidiano e é alçada a outro estatuto. Com efeito, como nos mostrou a leitura atenta do haikai de Bashô, a poesia, ao ser um deixar a linguagem falar por si, permite-nos experienciar o Ser, abrigado no seio da mesma. Pela linguagem, aproximamos-nos do fato de que as coisas são. Sendo o Ser a mesma coisa que o nada, ele não se manifesta na linguagem como pura positividade. É apenas pela negatividade essencial do Ser, ou seja, pelo fato de que o Ser não é ente nenhum, mas pura “é-idade”, que o Ser dos entes chega até nós. Por esse motivo, retomando a citação de Steiner acerca do que é o Ser, vemos que:

Há muito mais diante de nós do que o olho, ou a mão, ou o cérebro analítico capta e percebe. Para aprendê-lo, devemos pensar dialeticamente, devemos entender como o negativo, o oculto, o “Não aí” pode engendrar o manifesto e o positivo. [...] A esse processo de ocultação que produz abertura, tal como o veículo químico, invisível na câmara escura, produz a fotografia, Heidegger dará o nome grego para a “verdade”, *alétheia* (“o descoberto”).¹⁸⁵

Para apreender o Ser é preciso apreender o não-ser. Assim, a experiência do Ser faz-se num limiar, um verdadeiro *chiaroscuro*. O desocultamento do Ser, ao tornar manifesto o que está presente por meio de uma ausência, é o que Heidegger chama de *alétheia*; o não-encoberto. Como vimos, se a linguagem é a morada do Ser, é precisamente nela onde se dá essa experiência da verdade como desocultamento. Por ser uma forma de linguagem, a poesia tem algo a ver com a verdade, com a *alétheia*. Como, e em que medida isso ocorre, é o tema da próxima sessão.

3.3. A presença na obra de arte

Agora, nosso objetivo é debruçar sobre dois ensaios de Heidegger que versam sobre a relação entre poesia, verdade e ser. São eles *A origem da obra de arte* e seu complemento, “Hölderlin e a essência da poesia”. Resultado de três conferências ministradas em 1936, porém só publicado em 1950, *A origem da obra de arte* é uma

¹⁸⁵STEINER, 1983, p. 62.

meditação na qual se relacionam a “dádiva misteriosa do Ser e da verdade¹⁸⁶” e o conceito de obra de arte.

Segundo o próprio Heidegger¹⁸⁷, “origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é”. Ora, até mesmo Pizer¹⁸⁸, o qual geralmente argumenta a favor de uma teoria da origem radical em Heidegger, enxerga, nessas primeiras linhas do ensaio, um compromisso heideggeriano com a *Ursprungsphilosophie*, isto é, com aquela filosofia conservadora de matriz alemã que enxerga a origem como um princípio heurístico determinante. Com efeito, lemos no texto que “a origem de algo é a proveniência (*Herkunft*) da sua essência”.¹⁸⁹¹⁹⁰

A busca desse ensaio é uma busca pela essência, pelo que seria a verdadeira natureza da obra de arte. Embora afirme, nessas primeiras linhas, o princípio normativo da origem, Heidegger logo relativizará o monofilamento causal dessa mesma normatividade ao propor que, ao mesmo tempo, o artista é a origem da obra de arte e a obra de arte é origem do artista. Tudo isso mediado por um terceiro elemento que seria a arte ela mesma. Como vemos, a questão da origem no pensamento heideggeriano, mesmo quando ela parece já de antemão resolvida, apresenta uma complexa pluralidade.

Afirmar a filiação emaranhada entre o artista, a arte e a obra de arte não é o bastante para determinar a origem, ou a essência da obra de arte. De fato, a busca proposta pelo ensaio logo revela seu caráter vertiginoso quando, de uma “simples” indagação sobre a proveniência do fenômeno, desdobra-se uma investigação acerca de ideias fundamentais e necessárias até mesmo para formular uma pergunta, por exemplo, sobre os conceitos de coisa e de ente. O ensaio ocupa-se de uma longa digressão pela história dos conceitos básicos da metafísica, suas transformações, traduções e, principalmente, traições ao longo do tempo. Logo notamos, no entanto, que os conceitos tradicionais da metafísica não são suficientes para dar conta do “mistério” da obra de

¹⁸⁶DA COSTA, Maria da Conceição. Introdução. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição da Costa. Série Biblioteca de Filosofia Contemporânea, número 12. Lisboa: Edições 70, 2019. p. 2.

¹⁸⁷

¹⁸⁸PIZER, 1995, p. 98.

¹⁸⁹HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição da Costa. Série Biblioteca de Filosofia Contemporânea, número 12. Lisboa: Edições 70, 2019. p. 4.

¹⁹⁰Não obstante, Pizer destaca a importância do pensamento de Heidegger para se pensar uma origem radical. Ver PIZER, John. *Towards a theory of radical origin: essays on modern german thought*. Lincoln. University of Nebraska Press, 1995.

arte; eles só nos levam a aporias já conhecidas pelo debate estético. Sem embargo, há uma passagem bastante interessante nessa primeira parte do ensaio, na qual se diz:

A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, *αλλος αγορευειν*. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. A coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz em grego *σύμβολειν*. A obra é símbolo.¹⁹¹

Ora, alegoria e símbolo são conceitos tradicionais da Estética, os quais, hora um, hora outro, respondem a resposta do ser da obra de arte. Na velha discussão para determinar se a verdadeira natureza da obra de arte é símbolo ou alegoria, Heidegger se posiciona a favor das duas. Melhor dizendo, ele aponta para o fato de que alegoria e símbolo são os dois movimentos que, engalfinhados dialeticamente, estão presentes na constituição da obra de arte.

Talvez por ainda encerrar o debate estético numa dualidade metafísica entre o material e o imaterial (em outras palavras, entre o carácter de coisa e o carácter simbólico/alegórico), alegoria e símbolo não são conceitos retomados por Heidegger ao longo do ensaio. Antes, vemos um paulatino abandono dos conceitos tradicionais da estética (como, por exemplo, o par matéria e forma) em favor da observação “fenomenológica” de três “experiências estéticas”¹⁹² distintas. Trata-se das célebres análises sobre um quadro de Van Gogh, sobre o poema “A fonte romana” de Rilke e, finalmente, da descrição do templo greco-romano em *Paestum*. Com base nessas três obras, Heidegger discorrerá não só sobre o estatuto da obra de arte, como também sua relação com a arte no geral, com o ser e com a verdade.

Benedito Nunes¹⁹³ afirma que para Heidegger a origem da obra de arte tem a ver com a verdade como *alétheia*. Como foi visto, *alétheia* é uma experiência de verdade que não diz respeito a uma questão de “adequação” e “correspondência” entre o dito e a coisa. A verdade como *alétheia* é, em primeiro lugar, o desocultamento do ocultamento

¹⁹¹HEIDEGGER, 2019, p. 12.

¹⁹²Como relembra Gumbrecht, Heidegger sempre diz “obra de arte” ao invés de experiência estética. Gumbrecht atribui a isso o fato de que “experiência estética” possui um forte caráter psicologizante. Para fugir disso, como veremos, Gumbrecht tematiza o que seria a experiência estética em seus próprios termos.e.

¹⁹³NUNES, Benedito. Da arte como poesia. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015. p. 344.

do Ser. A verdade é o acontecimento do Ser. Outrossim, é importante notar, como o faz Gumbrecht, que o Ser não é algo “conceitual”, nem espiritual. “Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas”.¹⁹⁴ Ora, como veremos, essa dimensão “coisal” entrelaça a verdade como acontecimento do Ser com o conceito de obra de arte.

Na verdade, o Ser tem caráter de coisa na medida em que ele se realiza na obra de arte:

A obra de arte”, diz Heidegger, “ não é obra por ser, em primeiro lugar, confeccionada ou feita, mas porque realiza o ser num ente. Realizar (er-wicken) significa aqui pôr em obra, na qual o vigor imperante que surge, a *phýsis*, chega a aparecer no que aparece.¹⁹⁵

A obra de arte é o pôr em obra da verdade que aparece no aparecer. “Fazendo aparecer o ser como ente”, diz Benedito Nunes, “a *téchne* põe a verdade (*alétheia*) em obra.¹⁹⁶ *Téchne* é a palavra grega para arte. Por sua vez, “a arte é, pois, um devir e um acontecer da verdade”.¹⁹⁷ A arte, ou o fazer artístico, é plasmar a verdade como *alétheia* numa “obra”. Sendo a experiência da *alétheia*, a obra de arte não pode apontar nem para o desvelamento do Ser nem para a sua ocultação, mas sim para o desvelamento da sua ocultação.

“Na obra de arte, põe-se em obra a verdade do ente”.¹⁹⁸ Por exemplo, o par de sapatos da camponesa, retratado no quadro de Van Gogh, acede na obra o Ser do seu ente. Não é, entretanto, como se no quadro estivesse representado fielmente um par de sapatos; a verdade não diz respeito ao paradigma da representação e da imitação. O ente que aparece é o aparecer do ente: “a abertura do ente no seu ser: o acontecimento da verdade”.¹⁹⁹ Logo, a obra de arte apesar de ser uma coisa, extrapola sua coisidade banal por manifestar em si o próprio Ser do ente. Ao contrário do utensílio (*Zeug*)²⁰⁰, que também é uma coisa, a obra de arte não exaure sua coisidade na serventia. Sua materialidade como coisa é resguardada. De acordo com Benedito Nunes:

Desde a sua técnica nascente no trabalho artesanal, que elabora materiais diversos, tratados de certa maneira, a obra surge ao mesmo tempo que a verdade operante nela instaurada. Exercida sobre

¹⁹⁴GUMBRECHT, 2010, p. 99.

¹⁹⁵HEIDEGGER, Martin. Introdução à metafísica. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969. p. 122.

¹⁹⁶NUNES, 2015, p. 345.

¹⁹⁷HEIDEGGER, 2019, p. 57.

¹⁹⁸*Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁹

²⁰⁰A tradução portuguesa que consultamos traduz *Zeug* por “apetrecho”. Optamos por utilizar “utensílio” sempre que possível por tratar-se de uma tradução mais consolidada na recepção brasileira da obra heideggeriana.

materiais não propriamente usados como meios nem consumidos para um fim, a arte produz e mantém, na obscura materialidade que também os liga à terra, as cores como cores, os sons como sons, a pedra como pedra e a palavra como palavra. Daí Heidegger diz que a arte produz e mantém “a própria terra no aberto de um mundo”.²⁰¹

A arte tem a ver com o trabalho artesanal na medida em que ela é um trabalhar a matéria numa obra. Sons, cores, texturas: a materialidade da matéria não se subsume na obra de arte, ela nos encontra “ligada à terra a partir da abertura de um mundo”.²⁰²

Ora, fica claro que para progredir em nossa investigação precisamos esclarecer os conceitos de Mundo e o de Terra no pensamento heideggeriano, pois toda a meditação em torno da obra de arte e sua relação com a verdade orbita em torno desse par conceitual. Terra e Mundo dizem respeito ao aparecer da verdade. Nas palavras do próprio Heidegger: “O mundo é a abertura que se abre dos vastos caminhos de decisões simples e decisivas no destino de um povo histórico. A terra é o *ressair* forçado a nada do que constantemente se fecha e, dessa forma, dá guarida”.²⁰³ Mundo e terra são movimentos de abertura e fechamento. O que, no entanto, eles dizem a respeito da verdade e do Ser?

Segundo Gumbrecht, mundo e terra são as dimensões do Ser na obra de arte. Não obstante, Gumbrecht considera que o Ser se refere “às coisas do mundo independentemente da (ou anteriormente à) sua interpretação e da sua estruturação por meio de uma rede qualquer de conceitos histórica ou culturalmente específicos”.²⁰⁴ O Ser, de certa forma, antecede ao sentido atribuído às coisas e à possibilidade de identificarmos as coisas como as coisas que elas são. Ainda segundo Gumbrecht, o Ser:

na arquitetura da filosofia de Heidegger, toma o lugar da verdade (ou, para ser mais preciso, toma o lugar do conteúdo da verdade) que havia sido ocupado desde o tempo de Platão e do platonismo inicial, pelas ideias (ou por outras formas de configurações conceituais), e que o Ser não é algo conceitual.²⁰⁵

O Ser não pode ser o conceito das coisas, pois não é um sentido. Antes, porque tem substância e ocupa lugar no espaço, ele *pertence* à dimensão das coisas. A verdade,

²⁰¹NUNES, 2015, p. 346.

²⁰²

²⁰³HEIDEGGER, 2019, p. 38.

²⁰⁴GUMBRECHT, 2010, p. 95.

²⁰⁵*Ibid.*, 2010, p. 93.

como já vimos, não é a adequação de um conceito mental a uma coisa material, mas sim o acontecimento do próprio Ser, como “conteúdo” da verdade. O que está em jogo, portanto, não é algo *meta-físico*, ou seja, algo além da *phýsis*, além das coisas que nos aparecem; o Ser é a substância da verdade, e a verdade é o acontecimento dessa substância, a qual, paradoxalmente, ainda não é coisa, mas no seu acontecer possibilita que as coisas sejam. O acontecimento do Ser é, destarte, um movimento duplo; ele é um oferecer e um retirar. Ao se oferecer como Ser, ele retira-se para que as coisas (o ente) sejam. Revelação e ocultamento. O Ser revela-se ao ocultar-se no seu revelar o ente. A obra de arte é o ente no qual esse movimento duplo se plasma. Instaurados na obra estão a terra e o mundo.

Em determinado momento do texto, Heidegger ocupa-se em descrever um antigo templo grego à beira de um penhasco:

Ali de pé repousa o edifício sobre o chão de rocha. Este repouso da obra faz sobressair do rochedo o obscuro do seu suporte maciço e, todavia, não forçado a nada. Ali de pé, a obra arquitetônica resiste à tempestade que se abate com toda a violência, sendo ela quem mostra a própria tempestade na sua força. O brilho e a luz da sua pedra, que sobressaem graças apenas à mercê do Sol, são o que põe em evidência a claridade do dia, a imensidade do céu e a treva da noite. O seu seguro erguer-se torna assim visível o espaço invisível do ar. A imperturbabilidade da obra contrasta com a ondulação das vagas do mar e faz ressaltar, a partir da quietude que é a sua, como ele está bravo. A árvore, a erva, a águia e o touro, a serpente e a cigarra adquirem uma saliência da sua forma e desse modo aparecem como o que são.²⁰⁶

A obra templo não representa nada; ela faz aparecer, em razão da constituição de sua construção, os elementos ao redor do penhasco. Da força da tempestade soprando contra as pedras do edifício ao resplandecer dos animais em sua forma viva, sua presença permite vir à luz as “primitivas qualidades materiais”²⁰⁷ dos entes”. A isso, Heidegger denomina Terra. “Ela abre”, diz o filósofo, “ao mesmo tempo a clareira daquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar”.²⁰⁸ Na Terra, a coisidade das coisas assenta-se, e vem ao nosso encontro. Assim, a terra é o elemento material na obra de arte – a cor, a pedra, a textura –, que nunca pode ser totalmente subsumida no mundo de significados.

²⁰⁶HEIDEGGER, 2019, p. 32.

²⁰⁷GUMBRECHT, 2010, p. 100.

²⁰⁸ HEIDEGGER, 2019, p. 32.

Ao mesmo tempo que o templo encerra, pelo brutalismo de sua edificação, o caráter de coisa dos entes, ele também é a morada de um deus. Nos limites de seu recinto, um deus habita e revela-se:

Graças ao templo, o deus advém no templo. Esse advento de deus é em si mesmo o estender-se o demarcar-se do recinto como sagrado. O templo e seu recinto não se perdem, todavia no indefinido. É a obra templo que primeiramente ajusta e ao mesmo tempo congrega em torno de si a unidade das vias e das relações, nas quais nascimento e morte, infelicidade e prosperidade, vitória e derrota, resistência e ruína, ganham para o ser humano a forma de seu destino. A amplitude dominante destas relações abertas é o mundo deste povo histórico.²⁰⁹

Se entendermos a presença do deus como a possibilidade de atribuir sentido e significado às coisas, como a possibilidade de instauração de um mundo – sendo, o mundo, a amplidão onde essas relações tomam espaço –, o templo é, então, a abertura desse mundo. Nesse sentido, o mundo é, para Heidegger, a estrutura de significados e relações em que habita o ser humano. O mundo não é um objeto, ele é, primeiramente, uma ambiência, um meio, um *tópos* onde se estabelece a rede de relações e significados onde se habita. “O mundo”, diz Heidegger, “é o sempre inobjectual a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiveram lançados no Ser”.²¹⁰ A esse estar lançado no Ser Heidegger denomina facticidade. O mundo é, conseqüentemente, o aberto onde se dá a facticidade do *Dasein*, e o *Dasein* é sempre Ser-no-mundo.

Dasein, o Ser-aí, como lembra Gumbrecht, “é o ser-no-mundo, isto é, a existência humana que está sempre já em contato – funcional e espacial – com o mundo.”²¹¹ Aqui, começa a desvelar-se a relação entre a obra de arte e o acontecimento da verdade como *alétheia*. A obra de arte, o templo, abre um mundo, e o mundo é esse aberto onde acontecem as possibilidades do *Dasein*. “A obra”, diz Heidegger²¹², “enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo”. Pela obra, o mundo mundifica, isto é, possibilita que as coisas adquiram um “sentido” para o *Dasein*. Por sua vez, o mundo “repõe-se” sobre a terra. Em verdade, no aberto do mundo, a matéria na obra ressaí e, então, no templo, por exemplo, “a rocha passa a jazer e a estar móvel”, e os “metais passam a resplandecer, as cores ganham a luminosidade, o som adquire a ressonância, a linguagem obtém o dizer”.²¹³ A obra retira-se à medida

²⁰⁹HEIDEGGER, 2019, p. 38.

²¹⁰*Ibid.*, p. 34.

²¹¹GUMBRECHT, 2010, p. 100.

²¹²

²¹³HEIDEGGER, 2019, p. 36.

que a matéria ressaí. Como foi dito, esse ressaír e retirar-se é a terra.

Nas palavras do próprio Heidegger:

Para onde a obra se retira e o que faz ela ressaír, neste retirar-se, eis o que chamamos Terra. Ela é o que ressaí e dá guarida. A Terra é o infatigável e incansável que esta aí para nada. Na e sobre a Terra, o homem histórico funda o seu habitar no mundo. Na medida em que a obra instala um mundo, produz a terra. O produzir deve aqui pensar-se em sentido rigoroso. A obra move a própria terra para o aberto de um mundo e nele a mantém. *A obra deixa que a terra seja terra.*²¹⁴

A obra instaura um mundo e o mundo produz a terra. *Pro-duzir*: o mundo instalado pela obra traz-para-a-frente a terra sob a qual a própria obra se assenta. Assim desta maneira a terra adentra o mundo enquanto terra: “‘Mundo e terra’, diz Heidegger, ‘são essencialmente diferentes um do outro e, todavia, inseparáveis. O mundo funda-se na terra e a terra irrompe através do mundo’”.²¹⁵

Apesar de “inseparáveis”, essa relação não deve ser pensada como uma mera dicotomia, um contraste entre opostos. Heidegger, em primeiro lugar, fala de um combate (*Streit*) entre terra e mundo. Mais uma vez, a inspiração é heraclítica, pois por combate o filósofo quer definir um tipo de relação de oposição, e simultaneamente de grande implicação, na qual cada combatente “leva o outro para além de si próprio”. A obra, ao instalar um mundo e produzir a terra, instiga esse combate. “O ser-obra da obra consiste no disputar do combate entre mundo e terra”. O que caracteriza a obra de arte é o pôr-se-em obra desse embate, que, no entanto, não termina nem com algum vencedor, nem em uma “concordia insípida”. O combate mantém-se e manifesta-se na própria materialidade da obra. Benedito Nunes resume essa relação da seguinte maneira:

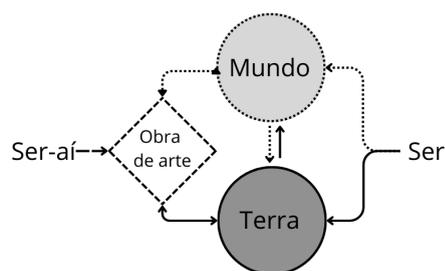
Heidegger entende que a forma assinala o afloramento da terra no embate que opõe ao mundo, sendo a terra o elemento irreduzível, o mistério velado que sobressai da matéria, em que também se retrai dessa mesma matéria que, elaborada, mas não propriamente usada, transparece no ente produzido. Essa aparência significativa é a verdade aberta, e o produto, indistinto; a coisa criada, tem a impositiva presença de um ente configurado numa forma sensível.²¹⁶

A *presença* do ente obra de arte em sua forma sensível, produzida pela arte, “transparece” por meio do embate entre mundo e terra, a verdade enquanto *alétheia*. A relação entre obra de arte, terra e mundo, Ser e ser-aí, pode ser expressa no seguinte diagrama:

²¹⁴HEIDEGGER, 2019, p. 36

²¹⁵*Ibid.*, p. 38.

²¹⁶NUNES, 2015, p. 346.



Fonte: Elaboração própria.

Representado no diagrama está o Ser-aí, tendo acesso, por meio da obra de arte, ao combate entre terra e mundo, que são a própria dinâmica do Ser em seu movimento de desvelamento. Com efeito, a verdade como *alétheia*, desvelamento, aparece plasmada no ser obra da obra de arte, pois ela é um embate entre terra e mundo.

Então, terra e mundo dizem respeito a uma constituição do Ser. Heidegger fala de um acontecer paralelo ao embate entre mundo e terra, a saber, o movimento de ocultação e clareira do Ser no ente. Não devemos intuir, todavia, que clareira e ocultação correspondem a mundo e terra. A relação é mais complexa. De acordo com o filósofo, em todo ente que vem ao encontro do *Dasein*, há, em seu “seio”, um aberto, uma clareira que não é “envolvida pelo ente, mas é antes o próprio meio coruscante que engloba como o nada, que mal conhecemos, todo o ente”.²¹⁷ Essa clareira é o aberto que permite ao ente vir a nosso encontro. Entretanto,

todo o ente que vem ao nosso encontro e que nos acompanha mantém esta estranha oposição da presença na medida em que ao mesmo tempo se retém sempre numa ocultação. A clareira em que este ente assume é em si simultaneamente ocultação.²¹⁸

Se retomarmos as explicações de Steiner e de Gumbrecht, as palavras crípticas de Heidegger ganham clareza. O Ser revela-se no ente, mas não em sua totalidade, pois quando um ente é revelado, necessariamente, outro se ausenta. Como já foi dito neste trabalho, presença e ausência estão num constante jogo de aparição e desaparecimento. Esse movimento dialético que se chama verdade é introduzido na obra pelo combate entre terra e mundo. A verdade, diz Heidegger, “[...] advém como o combate entre clareira e ocultação, na reciprocidade adversa entre mundo e terra. A verdade quer introduzir-se

²¹⁷HEIDEGGER, 2019, p. 36.

²¹⁸*Ibid.*, p. 43.

na obra como combate entre mundo e terra”.²¹⁹ O combate entre mundo e terra “reflete” o jogo de ocultação/desvelamento da verdade. Se, como defende Gumbrecht, a verdade tem como conteúdo o Ser, e o Ser é, precisamente, essa dialética que se revela e se oculta, a obra de arte, por ser o combate entre terra e mundo, é o acontecimento da verdade instaurado numa obra. Sendo um acontecimento, a obra de arte é sempre histórica, ela depende de circunstâncias e coordenadas específicas para ocorrer. É por precisar de um contexto que Heidegger considera algumas épocas, como a Grécia Antiga, por exemplo, mais artísticas do que outras.

Vejamos o poema *Boitempo* de Carlos Drummond de Andrade, presente no livro homônimo.

Boitempo

Entardece na roça de modo diferente.
A sombra vem nos cascos,
no mugido da vaca
separada da cria.
O gado é que anoitece
e na luz que a vidraça
da casa fazendeira
derrama no curral
surge multiplicada
sua estátua de sal,
escultura da noite.
Os chifres delimitam
O sono privativo
de cada rês e tecem
de curva em curva
a ilha do sono universal.
No gado é que dormimos
e nele que acordamos.
Amanhece na roça
de modo diferente.
A luz chega no leite,
morno esguicho das tetas,
e o dia é um pasto azul
que o gado reconquista.²²⁰

O poema retrata duas cenas que se sucedem: o entardecer e o amanhecer na roça. Amanhecer e entardecer são fenômenos que correspondem a um ciclo cósmico e dizem respeito ao tempo. Como está indicado no próprio título do poema, o tempo aqui retratado, diferentemente daquele da física clássica newtoniana, uniforme e vazio, é um tempo pleno e qualitativo, já assinalado pelo prefixo “boi” no neologismo “boitempo”, e

²¹⁹HEIDEGGER, 2019, p. 51.

²²⁰DRUMMOND, Carlos. *Boitempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 63.

descrito, ao longo do poema, como se fundando na experiência temporal do gado *vacuno*. O boi não é apenas um animal singular, ele faz parte de um ciclo de vida, de uma economia agrária e de uma cultura rural cheia de significados. Nesse sentido, o boi é uma obra, texto carregado de sentidos que o poeta traduz no verso. Ele abre um *mundo*. A partir dele, organiza-se a vida ao redor, cria -se relações, define-se ritmos e tarefas do dia a dia.

Os elementos que compõe esses fenômenos mundanos só nos aparecem a partir de e em contraste com o corpo físico do boi; apenas por meio do corpo do gado, adormecendo no curral feito diáfano pela luz do luar que os banha, essa mesma luz do luar resplandece como luz; o leite morno “esguicho da teta”, ao mesmo tempo que guarda em si uma experiência bem concreta da vida na roça, aquela de tomar o leite diurno direto da vaca, também faz aparecer em sua materialidade o leite e a própria vaca. Finalmente, o próprio raiar do dia, com toda sua glória, é “um pasto azul/que o gado reconquista”. No boi está atrelado e revela-se a *terra*. Na figura do boi está instaurado o combate entre terra e mundo. Metalinguisticamente, os versos de Drummond, ao movimentarem e plasmarem imagens em torno da experiência do gado em sua vivência na roça, instauram esse mesmo combate no seio do poema como obra de arte. Por meio do poema, são *desvelados* e vem ao nosso encontro o mundo/terra guardado e produzido pela imagem do boi. Assim, a verdade do ente nos é revelada na medida em que está manifesto no poema o mundo/terra onde repousa o ser-boi do boi.

Para entender melhor a relação entre verdade e poesia, voltamo-nos agora para o ensaio *Hölderlin e a essência da poesia*, que, de acordo com Benedito Nunes, serve como complemento para *A origem da obra de arte*. Nesse ensaio, Heidegger oferece-nos uma definição do que seria a poesia dentro de seu sistema de pensamento. Veremos que as meditações heideggerianas acerca da poesia e do fazer poético vem ao encontro de tudo que já foi trabalhado até aqui. A brevidade do ensaio, associada à clareza dos versos analisados, nos ajuda bastante a penetrar nos sentidos muitas vezes obnubilados das palavras de Heidegger. O texto inicia-se citando cinco “sentenças norteadoras”; versos, adágios e formulações de Hölderlin, que irão servir de material para Heidegger apresentar suas ideias acerca da poesia e como ela está entrelaçada com conceitos fundamentais como “homem”, linguagem e história. Como uma das “sentenças norteadoras”, Heidegger utiliza os seguintes versos de Hölderlin: “Muito

aprendeu o homem/ dos Celestiais, muito nomeou/ desde que somos um colóquio e podemos ouvir um dos outros”.²²¹

Nesses versos estão sentenciados dois fatos essenciais. O primeiro: a humanidade nomeia os deuses, e assim sendo, ela é o ente que, por meio da linguagem, dá nome à efetividade das coisas. O segundo: a humanidade é um colóquio, ou seja, uma conversa na qual estão inseridos todos os falantes, e é dessa conversa, que se *ouve*, que se dá o dom da linguagem aos “homens”. Por podermos ouvir, podemos falar. Nas palavras de Heidegger, “o poder de ouvir não é apenas uma consequência do falar uns com os outros. O oposto é bem antes o caso: poder ouvir é pressuposto pelo falar. [...] Poder falar e poder ouvir são igualmente originários”.²²² Assim, a humanidade se caracteriza tanto por ser a comunidade dos ouvintes quanto a dos falantes. A linguagem surge daí ou, nas palavras do próprio autor: “Nós somos uma conversa. O ser do homem se funda na língua, mas esta acontece, antes de tudo e propriamente, na conversa”²²³. A língua acontece na conversa, e a conversa funda o “homem”. Com base nesse fundamento, da inserção da humanidade na linguagem, tem início a história. “Ambos”, diz Heidegger, “têm a mesma idade — ser uma conversa e ser histórico; cada um implica o outro, e ambos são o mesmo”²²⁴. Em outras palavras, porque a linguagem é a morada do Ser, a 'é-idade' da humanidade, isto é, sua história, sua *Geschichte*, seu desenrolar no tempo, dá-se precisamente no momento em que o ser humano se insere na linguagem. Assim, a humanidade são os ouvintes/falantes que, por meio da conversa, inserem-se na linguagem e, portanto, na história. Ora, como já foi visto neste trabalho por meio da crítica do samba de Paulo César Pinheiro, a poesia vai se inserir nessa relação a partir do momento em que ela é o poetar originário da linguagem. “A poesia é a fundação do ser pela palavra”.

A poesia é o abrir de uma clareira onde se dá o Ser-aí do *Dasein*. A próxima citação é longa, porém necessária:

Inicialmente resultou que o âmbito da efetividade da poesia é a língua. A essência da poesia precisa, portanto, ser concebida a partir da essência da língua. Em seguida, porém, tornou-se claro que a poesia é o nomear fundante do ser e da essência de todas as coisas, não um discurso aleatório, mas aquele por meio do qual tudo aquilo que

²²¹HÖLDERLIN, ano, página *apud* HEIDEGGER, 2013, p. 43.

²²²HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013. p. 45

²²³*Ibid.*

²²⁴*Ibid.*

conversamos em língua cotidiana e sobre que debatemos adentra o aberto pela primeira vez. Donde a poesia jamais toma a língua como um material já disponível à mão que pode ser trabalhado; melhor dizendo, a poesia torna a língua possível pela primeira vez. A poesia é a língua originária de um povo histórico, portanto a essência da língua deve ser reciprocamente compreendida a partir da essência da poesia.²²⁵

“Nomear fundante”, “Língua originária”, a poesia é a origem da linguagem e, em última instância, origem da própria história. Ao comentar o sentido de origem no ensaio aqui discutido, Pizer afirma:

Origem, na leitura que Heidegger faz de Hölderlin, não significa simplesmente subsumir as oposições binárias de história diacrônica a presença transcendente, revelação e ocultação, bravura e timidez, esquecimento e lembrança. Ao invés disso, ele aponta para o seu entrelaçamento. O Ser como presença é Ser-no-Mundo, Ser na sua história.²²⁶

A origem, nesse ensaio, deve ser pensada com base no conceito de origem radical visto no primeiro capítulo. Ela é uma categoria absolutamente histórica, referente à emergência do fenômeno em seu devir. De acordo com Pizer, o tempo original para Heidegger não deve ser igualado a um domínio além da temporalidade, mas sim tomado como um princípio fundamental para estabelecer o *Dasein* como um Ser-no-mundo historicamente constituído, pois Ser-aí é sempre Ser-no-mundo. De alguma maneira poderíamos dizer que a *Ursprung* do homem é sua historicidade, sua facticidade. Da mesma forma, poesia é origem porque é um fenômeno histórico, que se dá na história.

Neste trabalho, vimos como a poesia funda a palavra comum, e como as palavras do poeta tornam-se as palavras do povo e, conseqüentemente, como a história de um povo necessariamente histórico pode-se dar. Pode-se afirmar que o pensamento de Heidegger acerca da poesia está completamente afinado com o imperativo mallarmeano do poeta como quem dá “um sentido mais puro às palavras da tribo”. Em verdade, ele confecciona as palavras da tribo, sejam elas puras ou não. O sentido puro deve ser lido, aqui, como referência a um “sentido” mais próximo da presença.

Evidentemente, para Heidegger, a poesia não se confunde com um belo dizer, um “*high speech*”, associado à lírica burguesa e romântica. Por isso, Heidegger irá diferenciar a poesia de Literatura. Em termos heideggerianos, a poesia é ontológica, ao passo que a Literatura é ôntica. Nas palavras do filósofo:

²²⁵HEIDEGGER, 2013, p. 53.

²²⁶PIZER, 1995, p. 142.

A poesia não é um efeito acessório do estar-aí humano, não é apenas um entusiasmo passageiro e muito menos uma simples exaltação e entretenimento. A poesia é o fundamento que sustenta a história e, portanto, tampouco é apenas uma manifestação da cultura e, sobretudo, jamais uma mera “expressão” de uma “alma civilizacional”.²²⁷

Se a poesia diz respeito ao Ser, os poemas autênticos extrapolam a Literatura, porque estão em correspondência com a poesia primeva que as línguas articulam. Para Heidegger, esse é o caso da poesia de Hölderlin.

De fato, a primazia da poesia no pensamento de Heidegger é tamanha, que ela é lida, como diz Benedito Nunes, como o paradigma pelo qual toda arte almeja. Qualquer obra de arte, como acontecimento da verdade — como o desvelamento do conflito entre terra e mundo — só pode ocorrer por meio de uma operação poética originária. Isso se dá pelo fato de a matéria da poesia ser nada mais, nada menos, do que a palavra, o espaço no qual o Ser, pela linguagem, acede ao pensamento. Como diz Nunes:

Mais diferente do que qualquer outra arte, a poesia participa pela palavra que constitui a sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo do pensamento, como obra de linguagem. A poesia é o limiar da experiência artística em geral por ser, antes de tudo ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra, e, portanto, também da interseção da linguagem com o pensamento.²²⁸

Pela operação poética pode-se dar qualquer abertura de clareira para a entrada do Ser. Poesia e pensamento, ambos “obras da linguagem”, confundem-se e, desde a *Kehre*, Heidegger falará do pensamento como a “poesia original”, na qual é dito o ditado da verdade do Ser.

Ao trabalhar com a palavra, a unidade mínima da linguagem, a poesia entra em contato direto com o Ser, visto que é na linguagem onde o Ser encontra sua morada. Em última instância, a poesia/pensamento possibilita o aí do Ser-aí. Por essa razão, a poesia, “a mais inocente das ocupações” é a mais perigosa, porque ela encerra em si um bem. Esse bem é o mais precioso por dar ao humano a possibilidade de ele devir aquilo que ele é: o ente inserido completa e ontologicamente na linguagem, pois ouvindo linguagem, ele fala linguagem. O humano é o ser que fala, o fala-ser.

²²⁷ HEIDEGGER, 2013, p. 53.

²²⁸ NUNES, 2015, p. 346

3.4. Ritmo e presença

Vimos na seção anterior, a relação entre poesia e verdade, Ser e presença. No entanto, levando em consideração que o poema é um objeto temporal, ou em outras palavras, uma obra de linguagem condicionada temporalmente, é necessário dissertar, nesta tese, acerca da relação entre ritmo e Ser ou, para retomar termos gumbrechtianos, ritmo e presença.

Partindo do princípio de que, para Gumbrecht, a experiência heideggeriana do Ser é análoga àquilo que ele chama de produção de presença, podemos inferir como e em que medida a poesia é produção desta. Em outras palavras, como vimos, a poesia como dizer originário do ditado do Ser produz a chamada presença, o ente diante de nós. Inserido na linguagem, o ente vem a nosso encontro por meio de uma operação poética originária que encerra um acontecimento. Por essa razão, ela precisa de um contexto histórico, de um mundo onde seja possível fazer as relações necessárias para ela acontecer, e de uma terra, de uma materialidade sobre a qual se funda um mundo. Por outro lado, se a experiência do Ser é a experiência de seu desvelamento, isto é, seu acontecer como *alétheia*, Gumbrecht²²⁹ lembra-nos a respeito de este desvelar não acontecer por “iniciativa do *Dasein*”; o Ser é que vem, ou não, ao nosso encontro.

Elaboremos um exemplo, derivado de outro, um tanto banal, utilizado pelo próprio Gumbrecht, útil para escaparmos do misticismo fácil que atribui “agência” ao Ser: como é possível observar, a “experiência estética”, isto é, aquele gozo das sensações associado, na maioria das vezes, ao contato com uma obra de arte, não acontece apenas pela mera exposição a tal obra. Assim nada garante que ao ouvirmos um concerto ao vivo de uma sinfonia, por exemplo, vamos sentir um arrepio na espinha quando a orquestra entoar uma grande frase melódica. Para ocorrerem esses “momentos de intensidade” (como diz Gumbrecht), é necessário um estágio de atenção particular do *Dasein*, que misture passividade e atividade, escuta e imaginação. Heidegger chama essa disposição anímica de *Gelassenheit*, um termo proveniente da tradição mística germânica e que pode ser traduzido como “serenidade”.

Associado a *Gelassenheit*, está também o conceito heideggeriano de *Stimmung*, humor, atmosfera, e que Gumbrecht define como um “um status específico de antecipação [...] ou de ‘aura’, que precedem momentos da verdade e do Ser

²²⁹GUMBRECHT, 2016, p. 101.

desvelado”.²³⁰ *Gelassenheit* e *Stimmung* são, portanto, elementos que produzem presença. Ora, retomando e torcendo a teoria gumbrechtiana acerca do ritmo, podemos falar do ritmo constitutivo da poesia, como um exercício de *Gelassenheit/Stimmung*. Lembremos das três funções atribuídas por Gumbrecht ao ritmo: tanto a função afetiva, quanto a de memória e a coordenadora podem ser lidas a partir da *Gelassenheit*. Mais interessante, porém, do que entender a serenidade como a faculdade que permite o exercício das três funções do ritmo, é pensar o ritmo como *Stimmung*, como essa zona que abre a possibilidade de os entes virem ao nosso encontro. Se o ritmo é uma forma dinâmica, ou uma forma em seu aspecto temporal, ele inaugura uma *Stimmung*, uma atmosfera, a qual permite que o Ser aceda temporalmente ao *Dasein*. Com efeito, é isso que Gumbrecht afirma no já citado ensaio “Como se aproximar da poesia como um modo de atenção?”:

Então, dizendo ainda de forma metafórica podemos dizer que o fluxo do tempo interrompido e congelado funciona de fato como uma zona, mais precisamente como uma janela, através da qual momentos e coisas do passado (e em princípio, também do futuro) podem se tornar presentes e como que “tangíveis” para nós. Esse mecanismo explica por que feitiços, breves dizeres usados para evocar coisas e situações do passado, são quase exclusivamente lançados em linguagem prosódica (rítmica). Pois essa linguagem interrompe a progressão do tempo cotidiano e torna possível que objetos e fenômenos do passado (e do futuro) se presentifiquem.²³¹

O poema interrompe o fluxo cotidiano do tempo linear e inaugura um tempo no qual o Ser do ente acontece. Essa ideia subjaz em muitas outras ideias já vistas neste trabalho. Curiosamente, encontramos na obra de um filósofo pouco aludido neste trabalho um *insight* que, além de coadunar e complementar as ideias efetivadas nesta tese, traz conclusões bem próximas. O filósofo em questão é o italiano Giorgio Agamben.

Paralelamente, seguindo os passos de Benveniste sem mencioná-lo, também para Agamben, o ritmo é forma. Em *O homem sem conteúdo*, seu seminal livro de “estética”²³², Agamben desenha uma rica teoria do ritmo. Ora, é verdade que a noção agambeniana de ritmo encontra-se contextualizada dentro de uma discussão maior acerca do estatuto moderno da obra de arte. Agamben propõe-se a analisar, precisamente, o ritmo próprio dos objetos artísticos, objetos pro-duzidos pelo ser

²³⁰GUMBRECHT, 2016, p. 103.

²³¹*Ibid.*, p. 93.

²³²Apenas de forma metafórica podemos classificar essa obra como pertencente à disciplina da “estética”, pois, para Agamben, a estética é um discurso acerca da obra de arte, ao qual ele, especificamente, se coloca em oposição.

humano. Segundo o filósofo italiano, “a palavra ritmo não é estranha à tradição do pensamento ocidental”.²³³ Ela aparece no livro II da Física de Aristóteles em sua forma privativa, *arrythmós*, termo pelo qual o sofista Antifonte designaria a natureza, *phýsis*, a fim de caracterizá-la como o “informe e privado de estrutura, a matéria inarticulada submetida a toda forma e mutação”.²³⁴ Em contrapartida, *rythmós* seria “o que vem a se unir a esse substrato imutável e, unindo-se, o compõe e forma, lhe confere estrutura”.²³⁵

De acordo com Agamben, Antifonte e os demais filósofos pré-socráticos, ao buscarem o princípio organizador de um determinado conjunto, estabeleciam como tal um elemento ou uma série de elementos. Aristóteles refuta esse tipo de filosofia ao denunciar seu caráter aporético, pois, ao determinar um elemento como sendo a causa de um conjunto, estipula-se a existência desse elemento em adição ao conjunto. Isso torna necessário explicar sua origem, que, por sua vez, também precisará ser explicada, e assim por diante, retrocedendo ao infinito na recaída naquela “busca interminável de um elemento último e irreduzível além do qual não se pode ir”.²³⁶

Aristóteles identifica como a “outra coisa”, que faz o “todo ser maior do que a soma das suas partes”, não um elemento externo, mas a própria disposição e organização desses elementos, ou seja, sua forma, seu *eidos*. Por isso, Aristóteles refuta Antifonte e caracteriza a natureza como sendo, justamente, forma, *morphós*, e, portanto, *rythmós*.

Assim, Agamben, por outra via, chega à mesma conclusão de Benveniste de que *rythmós* seria, para o pensamento grego, análogo à noção de “forma, estrutura, esquema”. A menção à palavra “estrutura” e sua relação com o texto benvenistiano evoca-nos a moderna crítica estruturalista. Agamben, a princípio, encoraja essa aproximação ao identificar no estruturalismo o mesmo equívoco fundamental enxergado por Aristóteles nos filósofos pitagóricos, os quais, ao definirem os números como os elementos primordiais, confundiam a causa material com o fator de unidade do conjunto. Da mesma maneira, no estruturalismo de uma forma geral, a palavra estrutura assumiria, em determinado momento, tanto o significado do elemento estruturante de um fenômeno, quanto, em outro, aquilo que garante a quiddidade de um conjunto. Em

²³³ AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 113

²³⁴ *Ibid.*, p. 114

²³⁵ *Ibid.*, p. 114

²³⁶ *Ibid.*, p. 114

função dessa ambiguidade, diz Agamben, o estruturalismo, para afirmar-se como ciência, volta-se para a matemática e, por métodos e análises aritméticas, tenta definir e enquadrar o *quantum*, a cifra originária de um fenômeno ou objeto, contribuindo, desse modo, para a “matematização dos fatos humanos, que é um dos caracteres essenciais do nosso tempo”.²³⁷ Nas palavras de Agamben:

Ela [a crítica estruturalista] entende, conseqüentemente, estrutura não apenas como *rythmós*, mas também como o número e princípio elementar, isto é, precisamente como o contrário de uma estrutura no sentido que os gregos davam a essa palavra. A busca da estrutura na crítica e na linguística corresponde paradoxalmente ao obscurecimento e à regressão para o segundo plano da estrutura no seu significado original.²³⁸

O filósofo determina “dois pólos semânticos contraditórios” pelos quais se movimenta a palavra “estrutura” dentro do paradigma estruturalista. Primeiramente, teríamos a estrutura como “ritmo”, aquilo que faz identificarmos alguma coisa pelo que ela é. Em segundo, teríamos a estrutura como número, *áarithmós*, “elemento e quantum mínimo” de determinada coisa. Dentro desses dois extremos, o estruturalismo oscilaria sem nunca dar conta de alcançar uma síntese possível.

Agamben, no entanto, propõe que o conceito de ritmo, dentro do seu sentido originário de estrutura/forma, deve ser lido por meio da interpretação heideggeriana da palavra grega *ousia* como “presentidade”, *Anwesenheit*. Na leitura da filosofia da arte agambeniana, é “o princípio da presença, que abre e mantém a obra de arte no seu espaço original”. Como tal, não seria um elemento racional nem irracional, mas, precisamente por ser aquilo que possibilita que algo seja, possuiria “medida e *lógos* (ratio) no sentido grego daquilo que concede a cada coisa a sua estação própria na presença”.²³⁹

Somente porque atinge essa dimensão essencial, somente porque é medida nesse significado original, o ritmo pode abrir para a experiência humana uma região na qual ele se deixa perceber como *áarithmós* e *numerus*, medida calculável e exprimível em cifra.²⁴⁰

Em outras palavras, ritmo como “presentidade” seria uma dimensão temporal original, que suportaria os dois sentidos da conceituação estruturalista, mas faria

²³⁷ AGAMBEN, 2013. p.114

²³⁸ AGAMBEN, 2013, p. 115

²³⁹ BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁴⁰ AGAMBEN, 2013, p.115

referência a um sentindo mais primevo: àquilo que abre e possibilita a um determinado objeto, no caso à obra de arte, ser aquilo que ela é.

Aqui, Agamben faz menção à supracitada etimologia benvenistiana de ritmo como “fluir, correr”. Ora, o tempo, segundo a representação comum, é meramente um constante fluir, “o suceder dos instantes ao longo de uma linha infinita”. Também para a filosofia, desde Aristóteles, o tempo é uma sucessão numérica infinita e unidimensional. Essa dimensão do tempo “nos é familiar, e [...] nossos cronômetros medem com precisão cada vez maior”. É verdade, algumas filosofias e até mesmo a ciência moderna tentaram e tentam desenhar uma outra imagem do tempo, chegando ao disparate de negá-lo. Como relembra Borges, num famoso ensaio, no entanto:

negar a sucessão temporal, negar o Eu, negar o universo astronômico, são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino não é assustador por ser irreal; é assustador porque é irreversível e ferrenho. O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me devora, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo.²⁴¹

Essa experiência arrebatadora e inexorável do fluxo do tempo linear, aliás, é uma obsessão do autor argentino. Em um poema de *Elogio da sombra*, não à toa denominado Heráclito, lemos:

Heráclito

O segundo crepúsculo.
A noite que mergulha no sono.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo.
A manhã que foi a aurora.
O dia que foi a manhã.
O dia numeroso que será a tarde gasta.
O segundo crepúsculo.
Esse outro hábito do tempo, a noite.
A purificação e o esquecimento.
O primeiro crepúsculo...
A aurora sigilosa e na aurora
o soçobro do grego.
Que trama é esta
do será, do é e do foi?
Que rio é este
por onde corre o Ganges?
Que rio é este cuja fonte é inconcebível?
Que rio é este
que arrasta mitologias e espadas?
É inútil que durma.
Corre no sonho, no deserto, num porão.

²⁴¹ BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo. Companhia das letras. 2007

O rio me arrebatava e sou o rio.
De matéria perecível fui feito, de misterioso tempo.
Talvez o manancial esteja em mim.
Talvez de minha sombra
surjam, fatais e ilusórios, os dias.²⁴²

A sucessão de eventos e instantes enumeradas pelo poeta constituem um rio que flui sem cessar, mas esse rio é o próprio poeta. É a matéria de que ele é feito. E o que fazem os rios? Eles correm em direção ao mar. Seria esse mar o contrário do tempo que corre, o infinito, o eterno?²⁴³ É o que parece indicar o poema “Fluxo”, de Orides Fontela, que versa sobre o devir do rio:

Fluxo

A gênese das águas
é secreta e infinita
entre as pedras se esconde
de toda contemplação.
A gênese das águas
e em si mesma.

.....
O movimento das águas
é caminho inconsciente
mutação contínua
nunca terminada

É caminho vital
de si mesma
.....

O fim das águas
é dissolução e espelho
morte de todo o ritmo
em contemplação viva

Consciencialização
de si mesma.²⁴⁴

Encontramos nesse poema três momentos distintos: nascimento, vida e morte. Nascente, rio, mar. A gênese (*Entstehung*) é inefável. Quem já observou a nascente de um riacho no alto de uma serra sabe que as águas parecem brotar magicamente das pedras sem uma razão determinada, a não ser a do próprio fluir. Por sua vez, o rio propriamente dito “é mutação contínua/nunca terminada”: temos aqui a velha metáfora

²⁴²BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Local: Editora, XXXX. p. X.

²⁴³Segundo Paul Ricoeur, desde Santo Agostinho, é impossível falar de um tempo puramente fenomenológico. O tempo é, antes de tudo, um fenômeno anímico; a eternidade é o verdadeiro atributo divino e o real. Da mesma forma que todos os rios correm para o mar, o tempo flui para a eternidade.

²⁴⁴FONTELA, Orides. *Poesia completa*. São Paulo. Editora Hedra.2015

heraclítica, exaurida por Borges, do curso da água como eterno e constante vir-a-ser do tempo linear. Já na foz, vemos o fluxo dissolver-se no aparente infinito das águas do mar (assim como para Santo Agostinho o tempo resolve-se na eternidade). Se o deságue do rio é “morte de todo o ritmo”, o próprio rio que corre, de alguma forma, detém o ritmo. Orides segue a etimologia benvenistiana da palavra ritmo como forma de fluir das coisas.²⁴⁵

O ritmo não é equivalente ao puro fluir do tempo linear. Ao contrário, ele é como um estanque (momentâneo) nesse constante fluxo irreversível. Voltemos a Agamben. Depois de definir o tempo como esse algo que flui, ele diz:

Não obstante, o ritmo – assim como nós o representamos comumente – parece introduzir nesse eterno fluxo uma dilaceração e uma parada. [...] Há uma parada, quebra no fluxo incessante dos instantes que do porvir se perde no passado, e essa quebra e essa parada são precisamente o que dá e revela o estatuto particular, o modo da presença próprio da obra de arte ou da paisagem que temos diante dos olhos. Nós somos como que detidos, parados diante de algo, mas esse ser detido é também um ser-fora, uma ek-stasis em uma dimensão mais original.²⁴⁶

O ritmo é um recorte na linha temporal, uma *estância* delimitada que possibilita que reconheçamos a forma temporal de um determinado objeto artístico por aquilo que ele é. Esse movimento duplo de, ao mesmo tempo, presentificar e retirar é chamado, em grego, segundo Agamben, de *epoché*.

O verbo *épéche*, do qual deriva o substantivo exposto, possui um sentido ambíguo segundo o filósofo italiano. Ele significa tanto “mantenho”, “suspendo”, quanto “estendo, apresento, ofereço”. Em função dessa possibilidade de sentidos, Agamben propõe a tradução, do grego para o grego, de *epoché* por *rythmós*. O parentesco entre os dois vocábulos é atestado, aliás, num verso de Arquíloco, também citado por Benveniste, e fundamental para entender o que Agamben quer dizer. Diz o poeta de Paros: “conhece o *rythmós*, que mantém (*ékei*) os homens”. Agamben conclui:

²⁴⁵Aqui, talvez estejamos diante da famosa influência do zen-budismo na poesia de Orides. A imagem apresentada é muito clara e concreta: o “fim das águas”, ou seja, o fim do fluxo é um momento paradoxal; ele é “dissolução e espelho”; tempo de desintegração, mas também de autorreflexão. Se a gênese é incontestável, o ritmo morre em “contemplação viva”, o vai e vem das coisas, a roda de *samsara* mostra-se ilusória e esvai-se, e no seu lugar temos o vislumbre vivo da totalidade mesma do fluxo e do não-fluxo, *nirvana*. O último verso é explícito; esse momento é o momento da “consciencialização de si mesmo”, da tomada de consciência, do despertar para o todo do tempo. “Só na foz do rio”, diz Guimarães Rosa, “é que se ouvem os murmúrios de todas as fontes”. ROSA, Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

²⁴⁶AGAMBEN, 2013, p. 116

[...] o ritmo se mantém, isto é, doa e detém, épéchei. O ritmo concede aos homens tanto a demora extática em uma dimensão mais original que a queda na fuga do tempo mensurável. Ele mantém epocalmente a essência do homem, isto é, lhe doa tanto o ser quanto o nada, tanto a instância no livre espaço da obra quanto o impulso para sombra e a ruína. Ele é êxtase original que abre para o homem o espaço do seu mundo, somente a partir do qual ele pode fazer a experiência da liberdade e da alienação, da consciência histórica e do extravio no tempo, da verdade e do erro.²⁴⁷

Agamben chama atenção para o caráter existencial do ritmo e isso torna impossível não remeter a Heidegger e pensar a obra de arte como abertura do mundo onde o homem habita. Para Agamben, é como se o ritmo presente nas obras de arte desse ao ser humano um referencial, um *locus* temporal que o jogaria em um outro lugar para além do fluxo irreversível do tempo linear. Ele é a divisa que nos permite habitar propriamente (e poeticamente) no tempo. Ritmo é nada mais nada menos que a própria presença, em sua assunção temporal.

²⁴⁷AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução: Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CONCLUSÃO: TEMPO DE POESIA.

Toda pesquisa no campo das ditas humanidades, pressupõe e advoga uma perspectiva ética. Da ontologia mais abstrata à metafísica mais aérea, por mais rarefeita que seja a tese, o imperativo ético sempre incide.

De forma confessadamente *kitsch*, Meschonnic afirma que, tal qual Dante tomou na mão de Virgílio para atravessar os círculos dos infernos, ele atravessaria o “inferno do moderno” com o poema em riste. De fato, para o linguista francês, essa travessia pelo submundo, verdadeira *catabasis*, seria a própria modernidade.²⁴⁸ “A modernidade”, ele diz, “é uma batalha. Infinitamente começando de novo”.

Esta imagem, a da travessia dos infernos tendo o poema como uma espécie de talismã ou um farol que nos guia através dos caminhos íferos da modernidade, bem poderia ilustrar a dimensão ética proposta por este trabalho. Não é como se estivéssemos afirmando que o poema é uma espécie de salvação ou panaceia para o drama dos tempos modernos; antes se propõe que o poema serve como um dispositivo crítico capaz de oferecer direções nessa paisagem suspensa de todas as certezas que é a modernidade.

O poema enquanto crítica da modernidade portanto. Octavio Paz vai trabalhar essa ideia em sua genealogia da poesia moderna presente no livro *Os filhos do barro*. De acordo com o poeta mexicano, a poesia moderna teria sua origem propriamente dita com o(s) romantismo(s) e a redescoberta do princípio da analogia. Esse princípio, que viria a nortear toda a história da poesia moderna, do período romântico até a época da vanguarda, consistiria na retomada da visão do universo como um sistema de correspondências, uma totalidade conjugada como uma sucessão de signos em que um implica-se no outro por critérios de semelhanças e distanciamentos, metonímias e metáforas. Uma grande rede de parentesco e afinidades que encontramos sintetizado num famoso loa de maracatu:

²⁴⁸“This is why I hold on to the poem, like Dante holding Virgil by the hand – don’t laugh, I know, the comparison is outmoded, worthy of Hugo, who was as stupid as his century –, traversing the hell of the modern. It is however at the same time the only opportunity we have to have language and its subject hold on to one another, and perhaps this crossing itself is a name, the only one that resists, of modernity.” MESCHONNIC, Henri. *Modernity is a Battle*. In: PAJEVIC, Marko (coord.). *The Henri Meschonnic Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Na beira do mar eu vi
que o mar não recuou
no reino de Iemanjá
estrela do mar é flor

Flor e estrela do mar se espelham, uma no mar, outra na terra, ambas ocupam o mesmo *tópos* em paisagens distintas porém paralelas e conjugadas. Elas possuem o mesmo sentido e a mesma presença; a flor é como uma estrela do mar, a estrela do mar é como uma flor. Desta maneira, a analogia é a percepção da realidade como que plasmada por uma linguagem comum, do qual a linguagem humana e por extensão o poema, seriam emanções ou ecos. Por sua vez, a retomada desse princípio como origem e destino de toda poesia pelos poetas modernos seria uma espécie de crítica, ou melhor dizendo, de ruptura com o paradigma moderno da razão instrumentalizada. Paradoxalmente, sendo a modernidade antes de tudo, crítica, os poetas modernos ao reclamar o princípio analógico, estariam fazendo a crítica da crítica, e com isso estariam sendo fiéis ao próprio espírito crítico da modernidade. “E basta ao poeta”, dizia Saint-John Perse, “ser a má consciência de seu tempo.”

II

Modernidade, metafísica, discurso semiótico; ao longo deste trabalho esses conceitos foram mobilizados de forma que se tornassem intercambiáveis entre si. Evidentemente, por se tratarem de conceitos distintos, cunhados por pensadores distintos de distintas tradições, não se deve aproximá-los ou equalizá-los sem a devida cautela. Não obstante, em que pese as nuances e os subterfúgios próprios de cada autor, nos parece que os três principais pensadores desta tese, Octavio Paz, Meschonnic e Gumbrecht, referem-se a um mesmo fenômeno de base. Nesta seção do trabalho, optou-se por chamá-lo de *modernidade*, e ele consiste, basicamente, numa experiência de tempo que se estabelece na sociedade ocidental (e posteriormente na sociedade global capitalista) a partir do final do século XVIII, e radicalizado ao longo dos séculos seguintes chega até nossos tempos levantando toda sorte de questionamentos e problemáticas.

Como já escrevemos em outro lugar, essa experiência se resume basicamente à consciência de se estar consciente de viver no tempo histórico que é consciente de ser um tempo histórico. Em outras palavras, trata-se do alargamento da auto imagem crítica que as sociedades ditas modernas passaram a se identificar e a se reconhecer.

Se por um lado essa experiência de tempo tem a ver com transformações de nível estrutural na sociedade (surgimento do estado-nação, colonialismo, desenvolvimento do aparato técnico-racional, consolidação do capitalismo), as consequências para o mundo da cultura e das artes são igualmente estruturais e profundas.

Pois, como asserta Paz, a modernidade não é um movimento artístico em específico mas é antes de tudo o período histórico da crítica. Crítica que tem início com a crítica sistemática aos valores do cristianismo mas que logo torna-se uma tradição própria, a tradição da ruptura. Por esse motivo, pelo império da crítica e seu poder corrosivo e desintegrador, nenhum outro valor consegue se afirmar no solo moderno se não ela própria: a crítica. A modernidade é esta terra devastada, onde nada se conecta com nada, ou, o que talvez dê no mesmo, se conecta tudo com qualquer coisa. “A modernidade,” diz Meschonnic, em termos curiosamente muito próximos do de Paz, “é crítica. E se retorce a si mesmo em crítica à modernidade.”²⁴⁹

Portanto, a modernidade são esses tempos de uma crítica auto reflexiva tão contumaz que ela torna-se uma crítica de si mesmo. Por esse motivo tanto Paz quanto Meschonnic reforçam a questão da ruptura. Isto é, do solapamento de toda afirmação, seja ela um movimento artístico, seja um valor filosófico, aos desígnios da razão crítica. Sendo crítica, a ruptura é uma ruptura com o passado e um compromisso com o sempre novo. Este é o mito da modernidade.

Assim, a modernidade é uma ruptura com o passado, feita no presente, em nome do futuro. Por esse motivo, nem Paz, nem Meschonnic (e nem mesmo Gumbrecht), apontam ou falam de uma pós-modernidade. O que seria a pós-modernidade é apenas mais uma modernidade, talvez ainda mais crítica, mas não obstante, ainda moderna. Desta forma Meschonnic afirma:

Modernidade é vida. A faculdade do presente. O que torna as invenções de pensar, sentir, ver, ouvir, a invenção de formas de vida. Esse é por isso que pode haver um pós-modernismo, e não uma pós-modernidade. Modernidade é o que reaparece sob

²⁴⁹ MESCHONNIC, Henri. *Modernity is a Battle*. In: PAJEVIC, Marko (coord.). *The Henri Meschonnic Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. p.282

todo o entupimento(...)A modernidade é a projeção do que é ser no presente²⁵⁰

“Ser no presente”.Em seu ensaio para assumir o prêmio Nobel, Paz escreve:

Assim como tivemos filosofias do passado e do futuro, da eternidade e do nada, amanhã teremos uma filosofia do presente. A experiência poética pode ser uma de suas bases. Que sabemos do Presente? Nada ou quase nada. Mas os poetas sabem algo: o presente é o manancial das presenças²⁵¹

Ora, não à toa, esse ensaio, o derradeiro, chama-se a “A busca pelo presente.” Em sua peregrinação por entre as aventuras e desventuras da poesia moderna, Paz encontra algo: não tanto uma saída da modernidade mas a chave que abre a possibilidade de habitarmos propriamente nela; o poema enquanto lugar da presença, e logo abertura do tempo presente. Desconhecendo a obra um do outro, a descoberta de Paz justifica a imagem da *catábasis* meschonniquiana. Que haja tantas modernidades quanto há estilos, vanguardas, movimentos literários; nos termos desses autores, não há nada mais moderno que um poema.

III

A mera exposição a um poema, não é suficiente para que se dê a abertura do presente. Pelo contrário, como argumenta Gumbrecht em seu *Produção de presença*, se a “experiência estética” nunca foi um dado *a priori*, o advento da metafísica e portanto da modernidade, só fez aumentar a nossa alienação das coisas do mundo e do presente. O caudal midiático em que a modernidade está mergulhada, se por um lado, nos oferece possibilidades infinitas de onipresença e hipercomunicação, pelo outro, transforma-nos cada vez mais em sujeitos fantasmagóricos, apartados da realidade e das coisas circundantes, ensimesmados em nossas telas. Nas palavras de Gumbrecht:

As tecnologias contemporâneas de comunicação quase cumpriram o sonho de onipresença, que é o sonho de fazer a experiência vivida tornar-se independente dos locais que nossos corpos ocupam no espaço. (nesse sentido, é um sonho cartesiano.) Nossos olhos conseguem ver,

²⁵⁰MESCHONNIC, Henri. *Modernity is a Battle*. In: PAJEVIC, Marko (coord.). The Henri Meschonnic Reader. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019. p.282

²⁵¹PAZ, Octavio. A busca pelo presente. In: PAZ, Octavio. A busca do presente e outros ensaios. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017

em tempo real, como um rio situado em outro continente sobe e se transforma em cheia; como um atleta à milhares de quilômetros de distâncias corre mais depressa do que algum ser humano antes dele correu; permitimo-nos “ver” aparatos de guerra em horário nobre, sem nenhum perigo para os nossos corpos. Às vezes, sentamos à mesa do jantar com amigos e conversamos com os filhos que ficaram em casa. Estamos “disponíveis” - estar disponível é estar em modo de “mobilização geral”- para chamadas de trabalho quando saímos em um programa. Mas, se assistir uma guerra que está a um oceano e um continente de distância consegue reprimir até o pensamento do que significa uma guerra para o que estão fisicamente perto dela, se as imagens flutuantes nas telas que são nosso mundo transforma-se em barreiras que nos separam para sempre das coisas do mundo, essas mesmas telas também podem despertar novamente um medo e um desejo pela realidade substancial que perdemos.²⁵²

Para Gumbrecht, o aparato tecnológico moderno é um duplo sintoma; de um lado ele é a manifestação de um desejo de onipresença e superação dos limites corporais e espaciais humanos finalmente realizado; por outro, ele é signo daquilo que perdemos: o próprio mundo, agora transmitido nas telas. Para o pensador teuto-americano, esse segundo teor poderia guardar algo de uma ambiguidade no estatuto da tecnologia moderna.

Ora, escrito há quase vinte anos atrás, o livro de Gumbrecht ignora uma verdade fatal; a instrumentalização e o controle da vida nas telas pelos grandes conglomerados techno-industriais. Mais do que nunca, com a ascensão da extrema direita, fica evidente que não se pode dissociar técnica e política. A internet tem partido e ela não está do nosso lado; o potencial revolucionário e subversivo que muitos pressentiram nela e nas novas formas de comunicação, talvez estejam de todo perdido, na medida em que novas tecnologias de controle e vigilância surgem, dando tamanho poder as grandes corporações que muitas vezes superam e ameaçam até mesmo a soberania de estados. A perda do mundo de que fala Gumbrecht, transformou-se num sequestro; as empresas de tecnologia nos tomaram e em seu lugar nos oferecem o espaço virtual *hyperlinkado* do realismo capitalista tardio. O que pode um poema nesse cenário *cyberpunk*?

²⁵²GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010. pg 171

IV

Este trabalho começou através de uma indagação de caráter tanto filosófico quanto antropológico: qual seria a origem, nas sociedades humanas, da poesia? Entendeu-se origem no sentido que o filósofo Walter Benjamin dá ao conceito, ou seja não como um princípio heurístico de teor metafísico capaz de pré-determinar a essência de um fenômeno. Mas antes, uma categoria histórica, capaz de conjugar os fenômenos em seu devir pré- e pós- histórico, oferecendo o vislumbre de uma forma, da onde materialisticamente se intuiria uma ideia.

Munidos desse conceito de origem, encontramos na obra de Nietzsche, uma resposta precoce à questão inicial: a origem da poesia estaria no ritmo inerente à linguagem. Ao contrário do filósofo alemão, argumentamos através das ideias de Octavio Paz de que o ritmo não é uma instrumentalização da linguagem, mas justamente o seu contrário. Ele é uma capacidade inata a constituição da linguagem que a banalização e o uso cotidianos deterioram. Antes de um conteúdo instrumental, a linguagem seria no início, em função de seu ritmo constituinte, uma faculdade mimética e epistemológica, análoga ao devir das coisas. A poesia e o poema, portanto, seriam a retomada (ou ao menos tentativa) desse momento originário da linguagem, antes da queda na no banal e no cotidiano.

Em seguida, após algumas investigações acerca do fenômeno poético e suas implicações, procurou-se aprofundar na questão do ritmo, a fim de responder a questão inicial que orientou o trabalho. Para isso, mostrou-se inevitável a leitura do ensaio “A noção de ritmo na sua expressão linguística” de Émile Benveniste. Neste pequeno ensaio, Benveniste advoga que a noção de ritmo que nos é familiar hoje em dia, associada à métrica e ao movimento regular dos tempos fortes e fracos, seria uma herança platônica, e um momento já derivado dessa ideia na filosofia helênica. Em contraste, Benveniste identifica uma tradição mais antiga e alternativa no pensamento grego, de matriz heraclítica, que entende o ritmo como o ato de dar forma à algo. Não uma forma estanque, fixa, mas um ato de tomar forma, “uma maneira particular de fluir”.

A partir dessa ideia, vimos dois pensadores que seguiram o passo de Benveniste e desenvolveram seus próprios conceitos de ritmo e sua relação com a poesia.

Primeiramente, acompanhamos Gumbrecht elaborar a ideia de “forma sobre condição complicadora da temporalidade”. Ou seja, o ritmo como uma forma dinâmica, desenhada no fluxo do tempo, experienciada de maneira afim a exposição da forma no espaço. Dentro dessa ideia, o poema seria a identificação de um “padrão”, um “desenho” uma “forma” no fluxo necessariamente temporal da fala humana.

Depois, vimos como Henri Meschonnic criou toda uma teoria da linguagem a partir do *insight* benvenistianiano. Para esse linguista francês, o ritmo enquanto articulador da forma no tempo, seria mesmo a disposição ou organização do discurso em termos históricos. Em outras palavras, o ritmo seria a forma própria que a historicidade radical da experiência do “sujeito” humano é vivida historicamente. Um poema, nessa concepção, é a forma que assume um discurso articulado por um sujeito. Munido desse conceito holístico, Meschonnic se opõe ao conceito semiótico de signo. Neste trabalho, aproximamos o conceito da concepção semiótica da linguagem com o advento da metafísica.

Na terceira parte do trabalho, realizou-se um pequeno *détour* pelo conceito de presença e do ser, através sobretudo de uma concepção heideggeriana, para se chegar à seguinte conclusão (com o auxílio do pensamento do filósofo italiano Agamben): o ritmo é como a presença se dá temporalmente num objeto. Assim, o ritmo plasmado num poema é a abertura temporal da presença de um objeto que chega até nós linguisticamente, e portanto, materialmente e de maneira tangível; o poema nada mais é, se quisermos usar termos gumbrechtianos, do que um dispositivo de produção de presença.

Chegamos agora ao final, após ter argumentado que a poesia/o poema guardam a possibilidade de uma ética na modernidade. Frente à dissolução de todas as certezas, o poema parece que, de alguma maneira, ao lembrar-nos do parentesco entre a chuva e a lágrima, consegue preservar algum presente que não seja ameaçado pela catástrofe do passado, nem pela ameaça de um futuro desolador.

A poesia não salva ninguém. Mas talvez seja um dos deveres do verso nos tornar mais próximos do nosso mundo, como, paradoxalmente, fez ao cosmonauta Yuri Gagarin, a distante visada da terra como um pequeno ponto azul, num profundo porém habitável universo.

EPÍLOGO: *El laberinto de la soledad*

por Eucanaã Ferraz

Yuri viu que a Terra é azul e disse a Terra é azul.

Depois disso, ao ver que a folha era verde disse
a folha é verde, via que a água era transparente

e dizia a água é transparente via a chuva que caía
e dizia a chuva está caindo via que a noite surgia
e dizia lá vem a noite, por isso alguns amigos diziam

que Yuri era só obviedades enquanto outros
atestavam que tolo se limitava a tautologias
e inimigos juravam que Yuri era um idiota

que se comovia mais que o esperado; chorava
nos museus, teatros, diante da televisão, alguém
varrendo a manhã, cafés vazios no fim da noite,

sacos de carvão; a neve caindo, dizia é branca
a neve e chorava; se estava triste, se alegre,
essa mágoa; mas ria se via um besouro dizia

um besouro e ria; vizinhos e cunhados decretaram:
o homem estava doido; mas sua mulher assegurava
que ele apenas voltara sentimental. O astronauta

lacrimoso sentia o peito tangido de amor total
ao ver as filhas brincando de passar anel
e de melancolia ao deparar com antigas fotos

de Klushino, não aquela dos livros, estufada
de pendões e medalhas, mas sua aldeia menina
dos carpinteiros, luas e lobisomens,

de seu tio Pavel, de sua mãe, do trem
de seus primos, coisas assim, luva velhas
furadas, que servem somente para fazer chorar

Era constrangedor o modo como os olhos
de Yuri pareciam transpassar as paredes
nas reuniões de trabalho, nas solenidades

nas discussões de metas para o próximo ano
e no instante seguinte podiam se encher de água
e os dentes ficavam quase azuis de um sorriso

inexplicável; um velho general, ironicamente
ou não, afirmara em relatório oficial que Yuri
Gagarin vinha sofrendo de uma ternura

devastadora; sabe-se lá o que isso significava,
mas parecia que era exatamente isso, porque
o herói não voltou místico ou religioso, ficou

doce, e podia dizer eu amo você com a facilidade
de um pequeno burguês, conforme sentença
do Partido a portas fechadas. Certo dia, contam

caiu aos pés de Octavio Paz, descuidado, tropeçara
de paixão pelas telas cubistas degeneradas de Picasso.
Médicos recomendaram vodca, férias, Marx,

barbitúricos; o pobre-diabo fez de tudo
para ser igual a todo mundo, mas
quando parecia apenas banal, logo dizia coisas

como a leveza é leve. Desde o início
quiseram calá-lo; um pena; Yuri voltou vivo
e não nos contou como é a morte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGUIAR, Fabrício César de; AGUIAR, Larissa Walter Tavares de. A construção poética de João Cabral de Melo Neto: um estudo do poema “Rios sem discurso”. *Revista Mediação*, Pires do Rio, v. 10 n. 1, p. 46-58, 2015. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/mediacao/article/view/4001>. Acesso em: XX/XX/XXXX

ASSIS, Machado de. O cônego ou metafísica do estilo. In: ASSIS, Machado de. *Várias histórias*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Editores, 1946. Transcrição atualizada por Biblioteca Virtual de Literatura. Disponível em: <https://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=https://www.biblio.com.br/conteudo/MachadodeAssis/oconego.htm>. Acesso em: XX/XX/XXXX.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENVENISTE, Émile. La notion de “rythme” dans son expression linguistique. In: BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1976. p. XX-XX.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1991.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989.

BERNSTEIN, Charles. *What Makes a Poem a Poem?*. 60-Second Lecture, Philadelphia, University of Pennsylvania, April 21, 2004. Publicado pelo canal @pennsound. 1 vídeo (1 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=auhINfzRcyY>. Acesso em: XX/XX/XXXX.

BÍBLIA. Tradução de Local: Editora, XXXX.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da sombra*. Local: Editora, XXXX.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Traduzido por Josely Vianna Baptista, Companhia das Letras, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967.

CICERO, Antonio. Poesia: Epos e Muthos. In: PUCHEU, Alberto. *Poesia e filosofia - por poetas filósofos em atuação no Brasil*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018. p. XX-XX.

DA COSTA, Maria da Conceição. Introdução. In: HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição da Costa. Série Biblioteca de Filosofia Contemporânea, número 12. Lisboa: Edições 70, 2019. p. X-XX.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DRUMMOND, Carlos. *Boitempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DUARTE, Pedro. *O estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. *E-book*.

DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

FONTELA, Orides. NOME DA OBRA. In: PUCHEU, Alberto. *Poesia e filosofia – por poetas filósofos em atuação no Brasil*. Belo Horizonte: Moinhos, 2018. p. XX-XX.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Como se aproximar da “poesia como um modo de atenção”? In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016. p. 83-108.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Seleção e tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rythm and Meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (ed.). *Materialities of Communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 170-182.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Introdução, tradução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Schuback de Sá. São Paulo: Editora Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Tradução de Claudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

HEIDEGGER, Martin. Hölderlin e a essência da poesia. Tradução de Benedito Nunes. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora: Crisálida, 2015. p. XX-XX.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria Conceição da Costa. Série Biblioteca de Filosofia Contemporânea, número 12. Lisboa: Edições 70, 2019.

- HERÁCLITO de Éfeso. *Fragmentos contextualizados*. Tradução, apresentação e comentários de Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus Editora, 2012.
- JALLES, Bruno de Souza Pacheco. *A dupla face da poesia: os conceitos de analogia e ironia em Octavio Paz*. São Paulo: Editora Dialética, 2023.
- JALLES, Bruno. Da semelhança à analogia: uma aproximação entre Walter Benjamin e Octavio Paz. *Cadernos Walter Benjamin*, n. 31, p. 62-72, jul. a dez. de 2023. Disponível em: https://www.gewebe.com.br/pdf/cad31/texto_04_31.pdf. Acesso em: 20/03/2023
- JARDIM, Eduardo. Paixão crítica – 100 anos de Octavio Paz. *O que nos faz pensar?*, Rio de Janeiro, v. 37, p. 9-13, setembro de 2015.
- JOSEPH, John E. Introducion. In: PAJEVIC, Marko (coord.). *The Henri Meschonnic Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- LAVELLE, Patricia. *Sombras longas*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2023.
- LUHMANN, Niklas. Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: GUMBRECHT, Hans U.; PFEIFFER, Ludwig K. *Materialities of Communication*. Stanford, 1986. p. 620-672.
- MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes*. Paris: Éditions Léo Scheer, 2006.
- MARTINS, Maria Sílvia Cintra (org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2022. *E-book*.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Local: Editora, 1999.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC, Henri. *Dans nos recommencements*. Paris: Gallimard, 1976.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.
- MESCHONNIC, Henri. *Dans le bois de la langue*. Paris: Éditions Laurence Teper, 2008.

METAFÍSICA. In: DICIONÁRIO Priberam da língua portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/metaf%C3%ADsica>. Acesso em: XX/XX/XXXX

MICHON, Pascal. Émile Benveniste and the Notion of Rhythm. *Rhuthmos*, [s.l.], 8 February 2021. Disponível em: <https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article2695>. Acesso em: XX/XX/XXXX.

MINHA missão. Compositor: Paulo César Pinheiro. Intérprete: João Nogueira. In: *O homem dos 40*. Intérprete: João Nogueira. [S.l.], Universal Music Ltda., 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. Cursos de retórica. Tradução e apresentação de Thelma Lessa da Fonseca. *Cadernos de Tradução*, São Paulo, n. 4, p. 29-69, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Gaia ciência*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extra-moral. In: NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

NUNES, Benedito. Da arte como poesia. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

OLIVEIRA, Cláudio. Introdução. In: PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PAJEVIC, Marko (coord.). *The Henri Meschonnic Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. Introdução. In: SAVARY, Olga. *O livro dos haikais*. São Paulo: Massao Ohno: Roswitha Kempf, 1980.

PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2003.

PAZ, Octavio. *Labirinto da solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Paz e Terra: São Paulo, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. Poesia de solidão e poesia de comunhão. In: PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017. p. XX-XX.

PAZ, Octavio. A busca pelo presente. In: PAZ, Octavio. *A busca do presente e outros ensaios*. Tradução de Eduardo Jardim. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2017.

PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cubas: a filosofia da arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

PESSOA, Patrick. A arte da crítica: Conversa entre um ator japonês e um crítico brasileiro. Entrevistado: Ryunosuke Mori. *Revista Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, Niterói, v. 10, n. 19, p. 70-92, jul-dez/2016. Disponível em: <https://revistaviso.com.br/article/231>. Acesso em: XX/XX/XXXX.

PIZER, John. *Toward a Theory of Radical Origin: Essays on Modern German Thought*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

PLATÃO. *A República*. Belém: Editora UFPA, 2000.

PODER da criação. Compositor: Paulo César Pinheiro. Intérprete: João Nogueira. In: *Boca do Povo*. [S.l.]: Universal Music Ltda., 1980.

PUCHEU, Alberto. Prefácio. In: PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. XX-XX

RICOEUR, Paul.

ROSA, Guimarães. *Estas Estórias*. São Paulo: Nova fronteira, 2013.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1998.

STEINER, George. *As ideias de Heidegger*. Tradução de Alvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

STEINER, George. Introduction. In: BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998. p. XX-XX.

STEINER, George. *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*. New York: A New Directions, 2011.

TESTAMENTO de Partideiro. Compositor: Candeia. Interpretada por: Os Originais do Samba. [S.l.], Sony Music Entertainment, 1976.

WEST, Martin L. *Indo-european poetry and myth*. Oxford: Oxford Press, 2007.