EUTOMIA
Revista Online de Literatura e Lingüística
ISSN 1982-6850

O *Lógos* e a Especificidade da Linguagem Poética

Antônio Jackson de Souza Brandão[1]

Resumo:

A partir da imagem do *λόγος* oferecida pelo Evangelho de São João, buscaremos traçar neste artigo uma correlação entre a encarnação do *λόγος* divino e a criação do *λόγος* humano. O homem, ao criar seu *λόγος*, abriu a si mesmo várias perspectivas: nomear e criar; dominar e destruir. No entanto, é por meio da linguagem poética que ele se aproxima do divino e do eterno, pois o poema cria um mundo próprio, mítico, em que há sempre o presente; por isso rompe com a *ratio* e com a linguagem considerada *normal*, representada pela prosa.

Palavras-chave: *lógos*, poesia, fato poético, temporalidade na poesia.

Abstract:

From the image of *λόγος* offered by the St. John's Gospel, we will trace in this article the correlation between the incarnation of the divine *λόγος* and the creation of human *λόγος*. When the human being created his *λόγος*, opened to himself some perspectives: to nominate and to create; to dominate and to destroy. However through the poetical language that the humanity closes to the divinity and the eternity, because the poem creates a proper and mythical world, where always there is the present; therefore it breaches with the *ratio* and with the considered *normal* language, represented by prose.

Key words: *lógos*, poetry, poetical fact, temporality in the poetry.

No princípio era o *Lógos*

> No começo a Palavra (λόγος) já existia: a Palavra estava voltada para Deus, e a palavra era Deus. No começo ela estava voltada para Deus. Tudo foi feito por meio dela, e de tudo o que existe, nada foi feito sem ela. Nela estava a vida e a vida era a luz dos homens. Essa luz brilha nas trevas e as trevas não podem apagá-la. (Jo 1,1-5)[2]

Diante das palavras de São João, vemo-nos diante de duas realidades distintas: primeiro, ele afirma que Jesus Cristo é o λόγος de Deus, não ***uma*** simples palavra proveniente da boca divina, mas a Palavra enquanto essência da divindade que dela parte e a ela retorna num eterno *continuum*; segundo, o λόγος por não ser apenas uma palavra, um sopro divino, mas **a** própria Palavra divina, produz um efeito, uma realização: a criação – *nada foi feito sem ela*. Um artesão, por exemplo, impõe à matéria – terra, pedra, madeira – a forma desejada por meio de um ato, mas que fora antes concebido por sua mente criadora[3]. (Cf. AGOSTINHO, 1996, p. 315) Da mesma forma, o λόγος divino conhecia sua criação antes mesmo de tê-la efetivado, entrevendo-a desde todo o sempre (*ibidem*, p. 314), esperando, simplesmente, o momento do *fiat*.

Assim, o λόγος divino – segundo São João – assume uma importância fundamental, não só porque personifica a divindade incorpórea, tornando-se visível na obra que cria, como também por originar a vida com seu sopro divino. Dessa forma, não há criação sem o λόγος e é nele que a vida se abastece, continuamente, com sua luz; já que, sem essa luz, a vida não poderia existir e o caos continuaria em meio às trevas: enquanto a luz ainda não existia, o que era a presença das trevas, senão sua ausência? (*ibidem*, p. 344) Mas, fez-se a luz e a partir dela todas as criaturas para, finalmente, se chegar ao homem. Assim, já que para Deus "não há diferença nenhuma entre o **dizer** e o **criar**", Deus e seu

sopro corporificado, seu *λόγος,* (*ibidem*, p. 345) dizem: *Façamos o homem à nossa imagem e semelhança.* (Gn 1,26)

À imagem e semelhança de Deus o homem foi criado – logo este não participara da criação, visto ser uma mera criatura –, contudo isso não representou um obstáculo para que ele também pudesse participar, com seu ato de nomear, na própria criação:

> Então Javé Deus formou do solo todas as feras e todas as aves do céu. E as apresentou ao homem para ver com que nome ele as chamaria: cada ser vivo levaria o nome que o homem lhe desse. O homem deu então nome a todos os animais. (Gn 2,19-20)

O homem nomeia. Também ele fez uso do *λόγος,* mas de seu próprio *λόγος*: o homem deixa de ser uma mera criatura, passa a ser como um deus. Era uma nomeação incipiente, o homem ainda não travava batalhas com sua própria criação, pois na nomeação adamítica ele ainda não precisava lutar contra a dimensão significativa das palavras, afinal o *λόγος* ainda se dá de forma não intencional (Cf.: BENJAMIM, 1984, p. 59): de um lado temos a coisa – *res* –; de outro, o nome. Esse é, efetivamente, o nascimento do homem: quando este sai de sua mudez de argila, de sua animalidade, de sua proto-infância e passa a ser; sai da escuridão em que se encontrava para ver a luz de sua própria dupla criação. Transformamo-nos, verdadeiramente, em homens e igualamo-nos à divindade por meio da nomeação que fazemos das coisas do mundo, por meio de nosso próprio *λόγος*. Havia, porém uma recomendação-limite:

> Você pode comer de todas as árvores do jardim. Mas você não pode comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, porque no dia em que dela comer, com certeza, você morrerá. (Gn 1,16)

Ao dominar o uso da palavra, o homem quis ir além de si mesmo: acreditou, realmente, que poderia ser como um deus. Sua visão de mundo já não era a mesma, nem ele seria mais o mesmo: a tentação de possuir o poder

proporcionado pelo *λόγος* foi maior que o preceito divino. A serpente, conhecedora do *λόγος* humano, soube bem explorar essa situação, para dela tirar proveito:

> De modo algum vocês morrerão. Mas Deus sabe que, no dia em que vocês comerem o fruto, os olhos de vocês vão se abrir, e vocês se tornarão como deuses, conhecedores do bem e do mal. (Gn 3,5)

A palavra, efetivamente, abriu os olhos do homem, no entanto, por meio desse despertar, adveio-lhe a decepção: ele não se tornou nem um deus – sua divindade não veio –, nem eternizou sua existência corpórea – a imortalidade também não veio. Estaria condenado a uma verdade suprema: a consciência de saber-se mortal, de que não poderia fugir a seu próprio fim. Pior do que isso, teria de conviver com a consciência dessa finitude a partir de um universo infinito auferido de seu próprio *λόγος*.

Não obstante o dissabor de saber-se finito, fora seu próprio *λόγος* que abrira possibilidades para que os homens enchessem, submetessem e dominassem a terra, os peixes do mar, as aves do céu, enfim, todos os seres vivos. (Cf.: Gn 1, 28) A natureza não só é dominada por um **ser** fadado ao fracasso, como também se vê sujeitada por ele, entretanto isso só foi possível mediante o **poder** propiciado por seu *λόγος* que o tornou, concomitantemente, senhor da paz e senhor da guerra.

Da sujeição da natureza à criação de novos mundos

Passaram-se séculos, as linguagens efetivaram-se e o emprego do *λόγος* concretizou-se e com ele o jogo que essa concretização possibilitou como o de criar mundos paralelos, cujo princípio norteador fora a imagem. Por meio da imaginação, o homem não só pôde dominar a si mesmo, a seus semelhantes, ao mundo físico, como também ir além daquilo que a própria natureza lhe

forneceu, adentrar no metafísico: poder voar, misturar-se aos deuses, fazer-se invisível, vencer feras, ser imortal, enfim, criar tudo aquilo que sua limitação mortal impossibilitava-o de fazer: eis porque as imagens criadas pelo *λόγος* têm um papel fundamental para a criação do mítico, do onírico, do humano, afinal suas imagens podem aproximar ou conjugar realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, tendo, inclusive, o poder de submeter à unidade a pluralidade do real. (Cf.: PAZ, 2005, p. 38)

Essa foi a grande possibilidade que o *λόγος* nos proporcionou e isso se efetiva, de modo especial, na literatura, porque seu mundo não diz o que é, mas o que poderia ser. Seu reino não é o da concretude, mas o daquilo que poderia ser, ou o do "impossível verossímil" de Aristóteles. (Cf.: *ibidem*, pp. 38-39) Esse mundo efetiva-se de maneira especial na poesia: é como se a imagem poética buscasse recriar o *ser* a partir de sua própria criação, de seu próprio ser: temos, portanto, o conceito de *ποίησις* (*poíesis* – criação, ação).

A poesia tornou-se objeto de estudos epistemológicos em todos os níveis da civilização humana, quando se buscou explicitá-la à luz de sua sociedade, no entanto várias lacunas foram sendo deixadas, inclusive na própria civilização grega, da qual somos herdeiros. Aristóteles dá-nos prova dessa aparente *imprecisão* ao nos legar a *Poética*, pois sequer se aprofundou em temas como *ποίησις*[4] ou *μίμησις* (mimese)[5] que, para nós, seriam cruciais para a compreensão do ato poético, como sugeriria o nome de sua obra. Isso, porém, é perfeitamente plausível devido ao fato de não ter sido o único a fazer tal abordagem em seu tempo, afinal já era um tema que vinha sendo abordado por sua cultura antes mesmo de seu mestre Platão; ou, então, por seu emprego/acepção ser tão comum que o estagirita não sentiu a necessidade de traçar um juízo claro a seu respeito, afinal eram conceitos recorrentes.

Decorridos vários séculos, também nós poderemos ter dificuldades em expor, claramente, aquilo que entendemos por linguagem poética, não só por ter seu enfoque sofrido modificações no correr dos anos, como também por

termos hoje a ideia de que tudo possa ser considerado poético: da pintura, passando pela fotografia, cinema, escultura e chegando, finalmente, ao próprio fazer poético[6] enquanto expressão linguística.

Se restringíssemos, por exemplo, o que consideramos um texto poético, a partir de uma visão dos séculos XVI ou XVII, veríamos que o conceito que temos hoje de poesia difere daquele que os clássicos possuíam, sobretudo no que se refere à estrutura poética e sua relação à visão ordenadora do mundo. Esta permeava de modo claro a aristocracia dominante, mas seria distinta daquela que surgiria com a burguesia. Vemos, de um lado, a aristocracia com suas regras de conduta bem definidas, imóveis, estamentais; de outro, *mutatis mutandis*, a burguesia e seus ideais *libertários*, seja na ordem política – destruição do *ancien régime* –, na social – com sua ascensão ao poder político –, e na artística – com a ruptura do modo mimético de ver o mundo. Dessa forma, a rigidez métrica, conceitual e mimética de uma se rompe em detrimento da liberdade, da criatividade e do não-mimetismo de outra: a poesia volta a prefigurar a alma humana, inserida no todo do mundo; busca-se, novamente, o mítico.

O mundo da linguagem poética: pulsar, ritmo e tempo

Poderíamos inferir que a poesia, como reflexo especular da linguagem humana, não só reapresenta o *λόγος* em sua completude sígnica – o fônico e o semântico –, como também pode refletir os anseios mais íntimos do homem, expondo-os. Como esses não se dão de forma consciente, mas à semelhança de lampejos da memória e da consciência, cabe ao poeta tentar ordenar esse caos via *λόγος*, daí a não **linearidade** que a poesia pode assumir quando comparada à prosa: há nesta um predomínio da *ratio*, vemos o signo da racionalidade, cujo reflexo é o próprio *λόγος*; enquanto, naquela a extrapolação do emotivo, numa tentativa de reordenar seu caos incipiente. Há, em ambas, a extrapolação de um

pulsar contínuo, afinal as imagens da memória apresentam-se em relances, num ritmo frenético: este será largamente empregado pela poesia, enquanto procura ser refreado pela prosa.

Evidentemente, não estamos pensando a prosa sob o ponto de vista literário, nem sob a ótica dos estudos bakhtinianos, cuja linha mestra era a prosa artística, mais especificamente o romance; mas, como discurso diário: o da imprensa, o da ciência, o da **linguagem comum**.

O ritmo, torna-se inseparável da frase, não sendo composto tão-só de palavras soltas, já que não representa só medida, quantidade silábica, acentos ou pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam, simultaneamente, em uma unidade indivisível e compacta, cujo expoente maior é a frase poética, o verso. (Cf.: PAZ, 2005, p. 13) Há, além disso, o fato de esse não possuir mais um ritmo constante, o que se verificou, de modo singular na poesia, com o rompimento do padrão métrico, cujo ápice deu-se no Modernismo: os tempos eram outros e o pulsar da sociedade também se modificou, rompendo-se com o metro (digamos, com o ritmo preso) tradicional.

Não se deve supor, no entanto, que o ritmo restrinja-se somente à linguagem poética, apesar de constituir sua parte intrínseca – seu pulsar rítmico dá-nos prova de sua existência ímpar, como um coração pulsante provando sua existência –, já que faz parte de toda linguagem verbal. É, não obstante, e dependendo de sua cadência, desagradável na linguagem prosaica (tanto oral – um discurso –, quanto escrita – um texto jornalístico) que vê desvio e cacofonia (*κακός*: feio, disforme, defeituoso)[7] no abuso de certos empregos rítmicos.

Rompendo com esse modelo, temos a prosa literária de Guimarães Rosa. Essa não deve, evidentemente, servir de paradigma de texto prosaico – apesar de sua construção aproximar-se do que poderíamos chamar **linguagem comum** –, pois fica claro o rompimento do autor com a objetividade prosaica em alguns trechos de sua obra, que se aproximam da linguagem poética (de sua

subjetividade, de sua cadência musical e de seu ritmo próprio), inaceitáveis, por exemplo, num texto jornalístico:

> As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão... (ROSA, 2001, p. 50)

Essa característica da prosa romanesca demonstra que o romance é um gênero em constante transformação, pois ainda não atingiu sua completude composicional. Bakhtin, por exemplo, vê na prosa romanesca um discurso poético privilegiado, ressaltando seu aspecto **pluriestilístico**, **plurilíngue** e **plurivocal** (BAKHTIN, 2002, p. 73). Além disso, o teórico russo estabelece uma diferenciação entre a imagem da poesia e a da prosa a partir da dialogia da linguagem, já que esta, na prosa, supera inclusive o tropo poético:

> Na imagem poética, em sentido restrito (na imagem-tropo), toda a ação, a dinâmica da imagem-palavra, desencadeia-se entre o discurso (em todos os seus aspectos) e o objeto (em todos os seus momentos). A palavra imerge-se na riqueza inesgotável e na multiformidade contraditória do próprio objeto com sua natureza "ativa" e ainda "indizível"; por isso não propõe nada além dos limites do seu contexto (...). A palavra esquece a história da concepção verbal e contraditória do seu objeto e também o presente plurilíngue desta concepção. (*ibidem*, p. 87)

Para o **eu prosador**, a partida se dá de forma diversa, pois a palavra se espande em busca de outros **eus**, de outros discursos que se somam ao universo do prosador:

> Para o poeta-prosador, ao contrário, o objeto revela antes de tudo justamente esta multiformidade social plurilíngue dos seus nomes, definições e avaliações. Juntamente com a contradição interna no próprio objeto, para o prosador, à sua volta abre-se um multidiscurso

> social, uma torre de Babel que se manifesta ao redor de qualquer objeto; a dialética do objeto entrelaça-se com o discurso circundante. (*ibidem*, p. 88)

A poesia, segundo Bakhtin, seria a demonstração de um discurso monológico, em que há o predomínio de um **eu** enunciador agindo de forma centralizada e única, logo não plurilíngue. A não confluência do dialogismo da prosa romanesca com a poesia faz com que se corrobore o **ser rítmico** da poesia como uma quase condição para a criação poética[8]. Isso se dá devido ao pulsar individual de uma consciência também individual, via eu lírico, que se revela na poesia por meio do *λόγος*; enquanto, na prosa literária, seu *start*, seu ponto de partida, bem como sua meta não está, exclusivamente, na palavra do **eu prosador,** mas em sua relação com a do outro, já que diante da renúncia do autor e de sua autoridade, o pulsar – fruto da individualidade – inexiste na prosa, pois confunde-se com diversos pulsares, que se mesclam e se confundem: não há, na prosa, o individual pleno, mas o plural: *A pluridiscursividade e a dissonância penetram no romance e organizam-se em um sistema literário harmonioso.* (*ibidem*, p. 106)

Há, portanto, na poesia o escancaramento do subjetivismo que não consegue velar, totalmente, os lampejos da consciência no ritmo, pelo contrário, sente prazer nisso e quer compartilhá-lo com outrem. O mesmo, no entanto, não podemos dizer do texto em prosa, visto que há neste uma tentativa de encobrir, artificialmente, o ritmo da oralidade do emissor por meio da utilização da *ratio*, a fim de que as palavras se desprendam do ritmo para não se **comportarem** de maneira **subjetiva** e **comum**. É essa violência racional que sustenta a prosa, impedindo-a de cair na corrente da fala, já que nesta não se regem as leis do discurso, mas as de atração e repulsão. (Cf.: PAZ, 2005, pp. 11-12)

A *ratio*, ao inibir a liberdade de expressão, a alegria e a espontaneidade humanas – frutos, muitas vezes, da oralidade e de sua cadência –, aprisiona o ritmo, torna-o artificial e quebra sua naturalidade; e é a mesma *ratio* que

permeia, de forma evidente, a prosa em detrimento da poesia[9], quando se busca naquela ordenar a explosão dos pensamentos e das imagens que nos saltam da memória de forma desorganizada, mas que flui, de forma mais natural, nesta.

O texto prosaico não literário, por exemplo, ao inibir a utilização dos *tropoi*, demonstra-nos querer se perpetuar como *verdade* única, indivisível e imutável (um padrão de referência), mas o que ocorre é, exatamente, o contrário: apaga-se nos corredores da história. Tal particularidade intempestiva da linguagem comum em prosa, acaba, no entanto, tornando-a instantânea: eis o que a torna fugaz. Cohen cita Paul Valéry, para quem uma das características básicas da prosa é, exatamente, o fato de, ao ser compreendida, desaparecer e ser substituída pelos conceitos que propôs comunicar:

> A linguagem comum permanece como linguagem somente quando não desempenha sua função – que é a de produzir tais impressões, ideias, atos, etc. (...). Tão logo, porém, compreendamos o que diz, a linguagem é substituída em nossas mentes pelo que significou; a linguagem propriamente não dura. A qualidade específica da linguagem poética, por outro lado, é a de durar. (COHEN, 1975, p. 103)

No entanto, para que um poema possa durar, o poeta deve tecê-lo de tal forma que não lhe basta criar quaisquer imagens, mas imagens vivas; não basta imitar, mas proporcionar prazer não só no ato de imitar como também no de ser possível a visualização e a identificação do que foi imitado. (Cf.: ARISTÓTELES, 1996, p. 33) Segundo Lessing, a grande diferença entre o poeta e o prosador é que este se contenta tão-somente com a clareza e a nitidez do que é transmitido, o poeta jamais:

> Antes, ele [o poeta] quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (LESSING, 1998, p. 203)

Algo parecido com o que sentimos diante das palavras de Fernando Pessoa ortônimo, em seu **Autopsicografia**, quando o eu lírico, em seu jogo metalinguístico, leva-nos a sentir não uma dor, mas duas que ele poderia ter tido: a real e a fingida, as quais, na **velocidade** da leitura (somos seduzidos pelo ritmo do texto e por sua musicalidade!), não sabemos precisar qual seja a verdadeira:

> O poeta é um fingidor.
> Finge tão completamente
> Que chega a fingir que é dor
> A dor que deveras sente.
>
> E os que lêem o que escreve,
> Na dor lida sentem bem,
> Não as duas que ele teve,
> Mas só a que eles não têm.
> (MOISÉS, 1998, p. 455)

Para que tais imagens produzidas via *λόγος* efetivem-se e perdurem, não dependerá, exclusivamente, do pulsar intempestivo do inconsciente de um eu lírico **criativo**, se este não conseguir atingir os leitores. Estes têm de ser tocados, e aquele tem de *conseguir ativar certas disposições da consciência* (ISER, 1999, p. 9) de seus leitores, a fim de que entrem em uma mesma sintonia e, a partir dessa relação, sejam levados ao prazer mencionado por Aristóteles na *Poética*.

A leitura só se tornará um prazer, para Iser, no momento em que a produtividade do leitor entrar em jogo, ou seja, quando os textos oferecerem-lhe a possibilidade de exercer suas próprias capacidades de cognição. (Cf.: *ibidem*, p. 10) E é devido a essa nossa participação enquanto leitores que o poema se torna memorável *não na acepção estática de documento ou propriedade pública, mas na acepção dinâmica de recriação individual.* (LEVIN, 1975, p. 14)

Eis a dinamicidade da poesia: o fato de poder ser criada e recriada continuamente, não importando o momento em que estamos inseridos, eis o grande jogo que nos possibilita o *λόγος*: o fato de podermos criar e termos prazer em visualizar outra criação, ou de imiscuir-nos em nossa própria e na de outrem. O fato de ser fênix dá à obra poética seu valor de monumento:

> O poema (...) não morre por ter vivido; foi expressamente ideado para nascer de novo de suas cinzas e tornar-se, infindavelmente, o que acabou de ser. A poesia pode ser reconhecida por esta propriedade: a de que tende a fazer-se reproduzir em sua própria forma; estimulando-nos a reconstruí-la identicamente. (VALÉRY, *apud ibidem*, p. 104)

O *continuum* presente no texto poético

O tempo para a poesia, por exemplo, é um mero detalhe alheio ao fazer artístico. O poeta, por sua vez, esvai-se em seu próprio tempo: implacavelmente, todos temos de desaparecer, ninguém foge a essa realidade, daí o *carpe diem* horaciano, cujo reflexo é o próprio modo de pensar a literatura no mundo clássico: viver o presente, o momento; por isso,

> Homero (...) não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor. (AUERBACH, 2004, p. 3)

Para Husserl, o presente é um sempre estender-se, cujo resultado seria o passado e o futuro e, ao absorver sucessivamente o passado e o futuro nesse ato contínuo, quase infinito (apesar de não sê-lo, pois essas duas pontas do presente – passado e futuro – jamais se encontrarão), esses estarão cada vez mais distantes entre si. (Cf. DELEUZE, 2003, pp. 63-65) A obra, porém, permanece, repete-se a cada nova leitura – a despeito de seu autor – e nos conduz, por meio da leitura, a seu contínuo presente:

> Os amores de Safo, e a própria Safo, são irrepetíveis e pertencem à história; mas seu poema está vivo, é um fragmento temporal que, graças ao ritmo, pode reencarnar-se indefinidamente. Faço mal em chamá-lo fragmento, pois é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquétipo, que já não é passado nem futuro, mas presente. E esta virtude de ser para sempre presente, por obra da qual o poeta escapa à sucessão e à história, liga-o inexoravelmente à história. Se é presente, só existe neste agora e aqui de sua presença entre os homens. Para ser presente o poema necessita fazer-se presente entre os homens, encarnar na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho do tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico, no princípio do princípio. (PAZ, 2005, p. 53)

Transcendendo o histórico, o poema mostra-nos que sua história é paralela a nossa, constituindo-se um todo não só temporal como espacial. Vemos a alternância entre uma contínua protensão e retenção, ou seja, um presente contínuo cujos influxos saltam aos olhos durante a leitura, levando-nos a interagir com o texto, tornando-nos partícipes do mesmo por meio de nossas próprias impressões, de nossas próprias percepções. Estas são, segundo Bergson, representadas como uma visão fotográfica das coisas, que seria tomada por meio dos órgãos perceptivos e que se **metaboliza** em nossos cérebros.

> Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço? (BERGSON, 1999, p. 36)

Nossa consciência escolherá, a partir de vários pontos instados num poema, um único para que, a partir desse, possa tentar compreender o todo que se nos apresenta diante de nós e que possa despertar, em nossa memória, as correlações necessárias para que possamos adentrar no objeto textual. Essa relação diferencia-se de um correlato perceptivo, quando temos um **objeto** real diante de nós, pelo fato de somente podermos, neste caso, estar adiante, nunca

inseridos, como na leitura. No entanto, podemos nos questionar: em qual dos pontos do texto poético isso poderia advir, se o poema é um todo *visual (imagens suscitadas pelo texto), sonoro (tipografia: recitação mental) e espiritual (significados intuitivos, conceitos emotivos*? (PAZ, 2005, p. 26) Por quais *fragmentos* desse todo – um mundo à parte, diríamos – que caracteriza o poema, poderíamos começar nossa leitura? A partir de um determinado aspecto histórico, ou de uma visão sincrônica ou diacrônica?

Retomemos, agora, as palavras de Paz que nos servirão de ponto de partida: *Para ser presente o poema necessita fazer-se presente entre os homens, encarnar na história***.** Isso é particularmente importante, quando pensamos que cada momento histórico possui suas particularidades, seus *avanços* e *retrocessos* em relação a determinados aspectos, sejam sociais, culturais[10] ou econômicos. Dessa forma, a leitura que fazemos de um momento e de um espaço específicos pode sempre ser diversa daquela de que foi originada, ou seja, de seu contexto. Podemos exemplificar isso a partir de nosso **avanço** no campo social, quando surge o que se convencionou chamar de **politicamente correto**. Hoje se considera inaceitável, por exemplo, as rinhas de galo ou as touradas; mas, que dizer das **rinhas** de homens no Império Romano, quando não só as autoridades como também o povo inebriavam-se com o sangue derramado dos gladiadores? Por isso que

> Die Kultur einer Epoche zu verstehen ist nur möglich, wenn wir das durchgehende, alles durchpulsende Lebensgesetz finden, es als alles durchformendes Strukturprinzip aufzeigen. (...) Nicht von einer abstrakten Idee können wir ausgehen; Kultur muβ als lebendiges Geschehen, als Lebensäuβerung des Volkskörpers geschaut werden, Leben ist immer Leben des Menschen. (…) Gewiβ ist der Besitzbürger des 19. Jahrhundertes etwas anderes als der Bildungsbürger des 18.; aber das sind nur abkürzende Benennungen, die nicht im Wirtschaftlichen oder Gesellschaftlichen ihren eigentlichen Grund haben, sondern im Seelischen (...). (KINDERMANN, s/d, p. 1)

[Tradução livre: Entender a cultura de uma época só é possível se encontrarmos a lei vital e pulsante que tudo permeia, mostrando-a como princípio estrutural que tudo forma. (...) Não podemos partir de uma ideia abstrata; a cultura deve ser entendida como ação viva, como expressão viva do corpo popular; a vida é sempre a vida de pessoas. (...) Certamente, a burguesia do século XIX, centrada na propriedade, não é igual à burguesia do século XVIII, centrada na *Bildung*; mas essas são apenas definições resumidas, que não se originam, realmente, na esfera econômica ou social, mas na esfera espiritual (...).]

As máquinas, no advento da modernidade, levavam o temor a alguns, enquanto outros se maravilhavam com elas; os futuristas tomavam-nas como mote de seu fazer artístico; no entanto, elas passaram a ser, numa época próxima a nossa, pesadelo para aqueles que, em virtude de seu desenvolvimento e da robótica, temiam por seus empregos. O avião, por exemplo, parecia ser o grande impulso à união dos povos: tornou-se a grande arma de destruição entre os mesmos e, com seu ronco, levava o caos e a morte em tempos de guerra (ou não, como se viu com o WTC em Nova York).

Linguagem poética: guerra, soldado, rompimento

A guerra, por sinal, sempre foi mote poético no tempo em que as armas alimentavam o sonho de grandes impérios e a certeza de se obterem glória, prestígio e imortalidade. Contudo, quando não bastavam mais o domínio, a submissão, a sujeição dos povos, principalmente no momento em que a *pax* temporária instalava-se, monumentos deveriam ser erguidos para tornar sempre vivas essas lembranças. Não haveria, contudo, a necessidade de que esses marcos fossem apenas de pedras, poderiam ser transcritos para que todos pudessem saber das glórias passadas: palimpsestos que pudessem apagar as derrocadas e somente mostrar os momentos de vitória e esperança de homens que, além de homens, são soldados:

> Os soldados não são como homens – eis a lição que aprendi de uma vida entre guerreiros. Essa lição fez-me considerar altamente suspeitas todas as teorias e representações da guerra que a colocam no mesmo pé de outras atividades humanas. A guerra está indiscutivelmente ligada à economia, à diplomacia e à política como demonstram os teóricos. Mas a ligação não significa identidade ou mesmo semelhança. A guerra é completamente diferente da diplomacia ou da política porque precisa ser travada por homens cujos valores e habilidades não são os dos políticos e diplomatas. São valores de um mundo à parte, um mundo muito antigo, que existe paralelamente ao mundo do cotidiano, mas não pertence a ele. Ambos os mundos se alternam ao longo do tempo, e o do guerreiro acerta o pé com o do civil. Mas o segue à distância. Essa distância nunca pode ser eliminada, pois a cultura do guerreiro jamais pode ser a da própria civilização. Todas as civilizações devem suas origens ao guerreiro; suas culturas nutrem os guerreiros que as defendem, e as diferenças entre elas farão os guerreiros de uma muito diferentes externamente dos da outra. (KEEGAN, 2006, pp. 16-17)

Poderíamos aproveitar a imagem do soldado para tentarmos estabelecer uma analogia entre o mesmo e o *poema*, para que pudéssemos compreender as vicissitudes enfrentadas, hoje, pelo mote poético nesta época alheia à leitura. Poderíamos inferir que o elo que os une é o fato de ambos serem e estarem alheios àquilo que reconhecemos como **padrão normal**[11]. O soldado, por exemplo, vive em um mundo paralelo ao **mundo do cotidiano**, quando é obrigado a pôr a descoberto os instintos mais primitivos do *homo sapiens*; disposições que foram, século após século, condenadas por filósofos, profetas e religiões, que afirmavam ser a *ratio* aquilo que nos diferenciava dos animais. Algo parecido pode ser dito do poema, afinal este também põe a descoberto o interior do homem, quando se vê que imagens saltam da memória, inclusive as que queriam ficar veladas, num impulso que não se dá de forma organizada nem ordeira, mas conturbada e desorganizada. Para que essa fuga seja possível, deve-se menosprezar a *ratio*: eis por que a poesia desvirtua-se daquilo que se considera norma (a linguagem corrente).

O poema, dessa forma, também vive em um **paramundo**, ou como nos diz Paz: em um *mundo completo em si mesmo* (PAZ, 2005, p. 53). Prova disso é o fato de a prosa ser considerada a linguagem **normal**, corrente; logo, tendo-a como modelo, pode-se considerar o poema um desvio, um **erro**, apesar de **voluntário** (Cf.: COHEN, 1975, pp. 15-16) – que chamamos, genericamente, de **licença poética** –, além disso, vive em seu próprio tempo sem, contudo, interferir, diretamente, no tempo histórico:

> O poema é um tempo arquetípico; (...) que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo ou uma seita. Esta possibilidade de encarnar-se entre os homens torna-o manancial, fonte: o poema dá de beber a água de um perpétuo presente que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato. (PAZ, 2005, p. 54)

Não é à toa que os livros sagrados das grandes religiões do homem foram escritos em versos, e é desse manancial que pessoas no mundo inteiro se servem para buscar respostas para seus anseios e para relacionar-se não só entre si e com o meio em que estão inseridos, como também com suas divindades.

Como se não bastasse o fato de ser fonte e manter seu próprio tempo, o poema passa a ser espelho do mundo real em que está inserido, e, como tal, reflete-o por meio da inversão*:* **ele é**, mas para **sê-lo mais**, tem-se de invertê-lo para que a visualização seja maior, seja completa e mais nítida, ou seja, deve-se manter distância, para que se possa abarcar o mundo refletido em profundidade. Assim, para enxergar de forma clara a realidade e o presente em que se está inserido, é necessário estar distante, para que se possa discernir melhor e mais claro, caso contrário o que se verá são emanações de nossa subjetividade latente.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Os pensadores: Aristóteles*. São Paulo, Nova Fronteira, 1996.

AUERBACH, Erich. *Mímese:* a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. São Paulo, Hucitec/Annablume, 2002.

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética.* São Paulo, Cultrix, 1978.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido.* São Paulo, Perspectiva, 2003.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético. Vol. 2.* São Paulo, Ed. 34, 1999.

KEEGAN, John. *Uma história da guerra.* São Paulo, Cia das Letras, 2006.

KINDERMANN, Heinz (org.). *Handbuch der Kulturgeschichte.* Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion M.B.H., s/d.

LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

LEVIN, Samuel. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo, Cultrix, 1975.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. São Paulo, Cultrix, 1998.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ROSA, João Guimarães.*Sagarana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001

VELOSO, Cláudio William. *Aristóteles mimético*. São Paulo, Discurso Editorial, 2004

Notas:

[1] Antônio Jackson de Souza Brandão é mestre e doutor em Literatura alemã pela Universidade de São Paulo, germanista, sua área de pesquisa é a recepção imagética de textos extemporâneos, email: jackbran@jackbran.pro.br

[2] Todas as citações bíblicas utilizadas neste trabalho foram tiradas da *Bíblia Sagrada: Edição Pastoral*. São Paulo, Edições Paulinas, 1990.

[3] Aquilo que Platão chama de *εἶδος* (*eîdos*).

[4] Veloso nos diz: *Se é verdade que Aristóteles não nos explica o que entende por μίμησις, muito menos o faz com ποίησις, que comumente pode ter um significado, ao mesmo tempo, mais estreito e mais amplo do que ele lhe atribui, ou seja, respectivamente, a composição de versos e todo tipo de produção.* (VELOSO, 2004, p. 122)

[5] Veloso, a esse respeito, cita Barnes: *What is "imitation"? Aristotle offers no explanation. Presumably he supposed that this audience would be familiar with the term – perhaps from their reading of Plato.* (*Ibidem*, p. 74)

[6] Cohen nos fala a respeito: *Não cremos que o fenômeno poético se limite às fronteiras da literatura e que seja lícito indagar-lhe as causas entre os seres da natureza ou as circunstâncias da vida. É perfeitamente possível esboçar uma poética geral que procuraria os traços comuns a todos os objetos, artísticos ou naturais, suscetíveis de provocar a emoção poética.* (COHEN, 1978, pp. 11-12)

[7] Não faltam exemplos na retórica antiga: parequema, paliptoto, epizeuxe, eco, entre outros.

[8] A origem desse ritmo, na literatura ocidental, remonta ao *Quattrocento* (não se esquecendo do ritmo próprio da poesia grega e romana, evidentemente), quando música e poesia romperam-se; excetua-se, de forma peculiar, o primeiro momento da revolução modernista.

[9] Osvald de Andrade, assim como alguns modernistas brasileiros, ressaltou esse artificialismo da língua em seu poema *Pronominais*, ao tratar do emprego dos pronomes átonos no Brasil em comparação ao de Portugal.

[10] Pode-se questionar tal afirmação, no entanto, quando vislumbramos o ocorrido na Alemanha nazista em relação aos movimentos vanguardistas e o culto aos modelos clássicos, que ocorreu de forma totalmente artificiosa, podemos pensar em um *retrocesso* do fazer artístico. Não se deveria negar, simplesmente, o valor de um *pseudo-classicismo* se o mesmo surgisse do meio artístico como parte de sua expressão, mas não da forma pretensiosa como foi imposto pelo *Reich*, afinal a *arte ariana* não surgiu da experiência artística nem de seu meio, mas da mente de um pequeno grupo, encabeçado pelo *Führer*, para quem a expressão artística surgida do meio artístico no início do século XX era uma arte *degenerada*, portanto deveria ser abolida.

[11] Quando se diz *normal*, por exemplo, está se pensando na *regularidade* do restante da sociedade, para quem a hierarquia, por exemplo, é uma imposição exagerada e descabida, apesar de indispensável ao fato de se *estar* soldado; ou a disposição das palavras no papel em versos ou a métrica, por exemplo, um mero *jogo* sem sentido nem propósito, utilizados por poeta, simplemente, para complicar a leitura, mas sem os quais o *pulsar* poético não existiria.