

Sócrates na Gamboa ou a réplica de Íon

Sócrates at Gamboa or Ion's Response

Bruno Jalles
Universidade Federal Fluminense
Niterói, RJ, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-7804-3711>

Resumo

O diálogo platônico Íon comporta uma célebre crítica à poesia na forma de uma diatribe contra a arte rapsódica. No texto, Sócrates argumenta contra o rapsodo Íon de que o poeta não possui nem uma técnica nem um saber próprios, mas que compõe segundo inspiração divina. Estupefato diante do argumento socrático, Íon se cala e aceita tal condição como verdadeira. O presente trabalho, entretanto, ousa perguntar, e se Íon não se calasse, e se ele tivesse respondido? Ou ainda, e se a resposta foi dada alguns milênios depois? Pois se sairmos do mundo ático e fizermos uma viagem temporal para uma cidade também conhecida por seus aedos e rapsodos, e também marcada pela tragédia da escravidão, encontraremos duas canções poetizadas por Paulo César Pinheiro, e famosas na rapsódia de João Nogueira. A exegese delas nos permitirá confrontar Sócrates, pois há nelas precisamente aquilo que Íon deveria ter dito.

Palavras Chaves: Platão, Poesia, Ritmo, Estética, Paulo César Pinheiro.

Abstract

The Platonic dialogue Ion contains a famous criticism of poetry in the form of a diatribe against the rhapsodic art. In the text, Socrates argues against the rhapsode Ion that the poet has neither a technique nor knowledge, but that he composes according to divine inspiration. Stunned by the Socratic argument, Ion remains silent and accepts this condition as true. The present work, however, dares to ask, what if Ion had not remained silent, what if he had responded? Or, still, what if the answer was given a few millennia later? Because if we leave the Attic world and take a temporal journey to a city also known for its aedos and rhapsodes, and also marked by the tragedy of slavery, we will find two songs written by Paulo César Pinheiro, also famously known in the rhapsody of João Nogueira. Their exegesis will allow us to confront Socrates, as they contain precisely what Ion should have said.

Keywords: Plato, Poetry, Rhythm, Aesthetics, Paulo César Pinheiro.

Résumé:

Le dialogue platonicien Ion contient une célèbre critique de la poésie sous la forme d'une diatribe contre l'art rhapsodique. Dans le texte, Socrate argumente contre le rhapsode Ion qui le poète n'a ni sa propre technique ni son propre savoir, mais qu'il compose selon l'inspiration divine. Abasourdi par l'argument socratique, Ion reste silencieux et accepte cette condition comme vraie. Le présent essai ose cependant se demander : et si Ion n'était pas resté silencieux, et s'il avait répondu ? Et si la réponse était donnée quelques millénaires plus tard ? Car si nous quittons le monde attique et faisons un voyage temporel

vers une ville également connue pour ses aedos et rhapsodes, et également marquée par la tragédie de l'esclavage, nous retrouverons deux chansons écrites par Paulo César Pinheiro, et célèbres dans la rhapsodie de João Nogueira. Leur exégèse permettra de confronter Socrate, car elles contiennent précisément ce qu'Ion aurait dû dire.

Mots clés: Platon, Poésie, Rythme, Esthétique, Paulo César Pinheiro.

Antônio Cícero (2018, p. 53), 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 uns 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 como sendo de “longa data, a querela entre poesia e filosofia” (Platão, 2000). De qualquer forma, foi sob sua pena que esta chegou até nós, sobretudo na célebre expulsão dos poetas da *pólis* ideal, concepção presente no livro X da *República*. Como relembra Pedro Duarte (2011), 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, portanto, por parte da tradição filosófica ocidental, um profundo interesse em “tirar a poesia de jogo”, pois essa tradição reconhecia, presente nela, a potência sedutora para o espírito humano, que 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 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 Schlegel (1998, p.

158): “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 foi Walter Benjamin que melhor atendeu a exortação schlegeliana. Em sua tese de doutorado, intitulada “A 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. Ora, de uma maneira geral e bem resumida, de acordo com Benjamin, os filósofos românticos, (sobretudo Schlegel e Novalis), apoiando-se numa metafísica de ordem fichtiana, compreendiam todo o real como pensante. Em verdade, 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. O conhecimento só é possível porque, de certa forma, o sujeito cognoscente “capta” essa reflexibilidade inerente das coisas. A crítica seria, justamente, desdobrar a reflexibilidade constitutiva da forma e levá-la 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 –, torna-se, 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 Duarte (2011):

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” (Schlegel, 1998, p.), o presente ensaio subscreve-se numa tradição de pensar ensaísticamente a forma ensaística. Trata-se de um ensaio sobre objetos pré-formados, isto é, “obras de arte”, em que esses objetos, como mencionado, não são apenas receptáculos passivos, mas também inferem no próprio ato do conhecer ao possuir uma flexibilidade própria. O propósito deste ensaio é desdobrar e potencializar.

Com esse “método” em mente, então, este artigo propõe, a um só tempo, um retorno à origem (*ursprung*) da querela entre filosofia e poesia (na obra de Platão, mais especificamente, no diálogo *Íon*), e um confronto com esse antagonismo, tanto pela forma ostensivamente assumida, ou seja, o ensaio crítico, quanto extensivamente pelo teor do objeto criticado. Em outras palavras, a obra de arte a ser criticada neste ensaio, – canções populares brasileiras –, oferece, ela mesma, 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.

Ora, desde que foi denominado por Goethe de “O Rapsodo Humilhado”, o personagem Íon, do diálogo platônico homônimo, não gozou de uma boa recepção pela fortuna crítica. Alberto Pucheu (2011, p. 7) 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 uma recipiente de inspiração divina, e não o agente de um artifício, de uma *tékhne*, Íon, o famoso rapsodo laureado, mais ou menos como o Penteu da bacantes, é travestido em um rapsodo aturdido, atordoado, confundido, envergonhado, zozzo, grato por ter sido de feito 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, Pucheu (2011, p. X) 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 seu valor filosófico, sendo considerado apenas uma mera diátribe 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, mas sim por inspiração divina. Dessa maneira, a ironia figura no diálogo na contramão daquela ironia chamada por Wayne Booth de romântica ou instável, que 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” (Pessoa, 2008, p. X). 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, os 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 (2011, p. 14):

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).

Não obstante, 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.

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-ia

(Poder [...], 1980).

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-aedo inicia seu samba anunciando: “ninguém faz samba só porque prefere/ força nenhuma no mundo interfere/ sobre o poder da criação” (Poder [...], 1980). 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 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 se quer 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, p. X), 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 Heidegger (2015, p. 35):

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 Nunes (2015, p. 5), “[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 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” (Testamento [...], 1976)

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 pleno pulmões, como que para chamar atenção para o essencial do que está sendo dito /ditado: “E o poeta se deixa levar por essa magia...” (Poder [...], 1980). 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
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!

(Minha [...], 1981)

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 anúncio. 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 esse Outro radical. 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 da mais absoluta 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, 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* universal 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.

Ora, seguindo o exemplo de Nietzsche (2012, p. 104), mais especificamente do fragmento 84 do *Gaia Ciência*, o poeta e ensaísta Octavio Paz entende justamente o *ritmo* como sendo a origem do poema. Em *O arco e a lira* e *Os filhos do barro*, sua tentativa de fazer, por assim dizer, ontologias históricas da poesia, Paz, tal como o filósofo alemão, conceitua o ritmo como uma espécie de força ordenadora exercida na linguagem, uma espécie de potência coercitiva que, por necessidade, reorganiza os “átomos da frase”

segundo algum arbítrio próprio, inerente à linguagem, somente intuído e sentido pelos homens. Se Nietzsche se ocupa em ressaltar o caráter utilitário e instrumental exercido pelo ritmo na “antiga e supersticiosa humanidade”, a qual procura emular o ritmo a fim de submeter a própria natureza aos seus encantos, Paz envereda por um outro caminho, ressaltando, 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 se dá da mesma forma que, em um poema, os signos se sucedem.

Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotação desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal (Paz, 2013, p. 71).

Sendo assim, o universo é um poema, e o poema é, portanto, como se fosse um duplo do universo. Pela própria materialidade da linguagem, o ritmo é sempre presente:

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, 2013, p. 71).

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 Paz (2013, p. 71), “[...] encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra.. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo”. Ele prossegue: “forma artística baseada no ritmo” (Paz, 2013, p. 71), 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.

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” (Paz, 2013, p. X), Heráclito é o primeiro filósofo da tradição ocidental a afirmar o parentesco entre *lógos* e *phýsis*. Em verdade, no pensamento heráclítico, 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, e 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 intimamente aparentado com o *lógos* cósmico, é um ruído que atrapalha a escuta do homem. O *lógos* diz algo, ele diz o *lógos*.

Lógos e ritmo são palavras aparentadas, portanto. Nesse sentido, podemos dizer que o poeta é 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, ritmo nada mais é do que a matéria do tempo *enformada*, e, portanto, 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 (Paz, 2013, p. 68).

Para finalizar voltando ao Paulo César Pinheiro, “que a cigarra quando canta morre/ E a madeira quando morre, canta!” (Minha [...], 1981) – 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.

Referências:

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

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

HEIDEGGER, Martin. Hölderlin e a essência da poesia. Tradução: Benedito Nunes. *In: DUARTE, Rodrigo (org.). O Belo Autônomo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

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. Gaia Ciência. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

NUNES, Benedito. *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.

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

PESSOA, Patrick. *A segunda vida de Brás Cuba: a Filosofia da Arte de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

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.

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

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

Bruno Jalles. Formado em História pela Universidade Federal Fluminense, possui mestrado em Filosofia pela mesma instituição. Atualmente, ainda na UFF, finaliza o doutorado em Estética e Filosofia da Arte. Além de historiador e filósofo, é também poeta. E-mail: brunopjalles@gmail.com

Declaração de Autoria

Bruno Jalles, declarado autor, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação.