

## GIORGIO AGAMBEN (ITÁLIA)

Tradução de Sérgio Alcides

### O FIM DO POEMA

Meu propósito, que se encontra resumido no título que o leitor tem diante dos olhos, é definir um instituto poético que até agora permanece sem identidade: o fim do poema.

Devo, para tanto, partir de uma tese que, sem ser trivial, parece-me todavia evidente, a saber, que a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica. Isso quer dizer que tentarei precisar, em alguns aspectos técnicos, a definição de Valéry, que Jakobson glosa nos seus estudos de poética: “Le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens”. O que é uma hesitação, se a tolhemos de qualquer dimensão psicológica?

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela.

Os autores medievais parecem ter perfeita consciência do eminente valor dessa oposição, ainda que tenha sido necessário esperar até Nicolò Tibino (século XIV) para uma definição precisa do *enjambement*: *Multociens enim accidit quod, finita consonantia, adhuc sensus orationis non est finitus*.<sup>1</sup>

Todos os institutos da poesia participam dessa não-coinci-

<sup>1</sup>“La fine del poema”. In: Giorgio Agamben. *Categorie italiane. Studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 113-119; texto originalmente apresentado no colóquio em homenagem a R. Dragonetti realizado na Universidade de Genebra, em 10 de novembro de 1995. O tradutor agradece a ajuda e os comentários de Eduardo Sterzi e Maria Betânia Amoroso.

dência, desse cisma entre som e sentido: e a rima não menos do que a cesura. Pois o que é a rima senão o descolamento entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico, que induz a mente a requerer uma analogia de sentido lá onde nada pode encontrar além de uma homofonia?

O verso é o ser que reside nesse cisma, ser feito de *murs et paliz*, como queria Brunetto Latini, ou *être de suspens*, segundo as palavras de Mallarmé. E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem – sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas.

Dante mostrou-se perfeitamente consciente disso, pois, ao definir a canção através de seus elementos constitutivos, no *De vulgari Eloquentia* (II, ix), opõe a *cantio* como unidade de sentido (*sententia*) às *stantiae*, como unidades puramente métricas: *Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum [stantia] per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus adrogare, sed solam artem antecedentis induere*.<sup>2</sup> Assim, ele concebe a estrutura da canção como fundada sobre a relação entre uma unidade global essencialmente semântica (“seio de todo o sentido”) e unidades essencialmente métricas (“recolhe no seu seio toda a arte”).

Uma primeira consequência dessa situação do poema numa disjunção essencial entre som e sentido (marcada pela possibilidade do *enjambement*) é a importância decisiva do fim do verso. Podemos contar as sílabas e os acentos, verificar as sinalefas e as cesuras, classificar anomalias e regularidades: mas o verso é, em qualquer caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* somente no fim, que se define só no ponto em que finda. Em outro trabalho, propus dar o nome de *versura* – do termo latino que indica o ponto no qual o arado faz a volta, ao final do sulco – a esse traço essencial do verso, que, talvez mesmo por ser tão evidente, permaneceu inominado entre os modernos. Os tratados medievais, contudo, não deixam de assinalar sua relevância. O livro quarto do *Laborintus* registra, assim, a *finalis terminatio* entre os elementos essenciais do verso, junto a *membrorum distinctio* e *sillabarum*



*numeratio*. E o autor da *Ars* de Mônaco não confunde o fim do verso (que chama de *pausatio*) com a rima, mas antes o define como sua fonte ou como a condição da sua possibilidade: *est autem pausatio fons consonantiae*.<sup>3</sup>

Somente nesta perspectiva é possível compreender o singular prestígio, na lírica provençal e stilnovística, daquela instituição poética especialíssima que é a rima não-relacionada [*irrelata*], que as *Leys* denominam *rim'estrampa* e Dante *clavis*.<sup>4</sup> Se a rima assinalava um antagonismo entre som e sentido em virtude da não-correspondência entre uma homofonia e uma significação, aqui a rima, faltando onde era esperada, deixa as duas séries por um átimo interferirem numa aparência de coincidência. Digo aparência, já que, se é verdade que o seio da arte parece aqui romper o seu encerramento métrico, acenando para o seio do sentido, a rima não-relacionada remete porém a um *rhyme-fellow* na estrofe seguinte, e portanto não faz mais que deslocar a estrutura métrica para um nível metaestrófico. Por isso, nas mãos de Arnaut, ela se desenvolve quase que naturalmente como palavra-rima, a engendrar o admirável mecanismo da sextina. Pois a palavra-rima é sobretudo um ponto de indeterminabilidade entre um elemento por excelência assemântico (a homofonia) e um elemento por excelência semântico (a palavra). A sextina é a forma poética que eleva a rima não-relacionada ao estatuto de supremo cânone composicional e procura, por assim dizer, incorporar o elemento do som no próprio seio do sentido.

Mas devo agora enfrentar o tema anunciado e tentar definir essa prática não coberta pelos estudos de métrica e poética: o fim do poema, como última estrutura formal perceptível de um texto poético. Existem pesquisas sobre os *incipit* da poesia (ainda que talvez em quantidade ainda insuficiente), mas as investigações sobre os finais faltam quase de todo.

Vimos como o poema tenazmente se demora e se sustém na tensão e no contraste entre o som e o sentido, entre a série métrica e a série sintática. Mas o que acontece no ponto em que o poema finda? Evidentemente, a oposição entre um limite métrico e um limite semântico já não é possível, aqui, de maneira nenhuma: o que se dá, sem discussão, pelo simples fato de que no último verso de um poema o *enjambement* não é pensável. Simples, decerto, mas que, não obstante, implica uma consequência

não menos embaraçosa do que necessária. Se o verso se define precisamente através da possibilidade do *enjambement*, segue-se daí que o último verso de um poema não é um verso.

Quer dizer isto que o último verso se transfunde em prosa? Deixemos por enquanto esta pergunta sem resposta. No entanto, gostaria de pelo menos ressaltar o significado novíssimo que adquire, nesta perspectiva, o *No sai que s'es* de Raimbaut d'Aurenga. Aqui o fim de cada estrofe – e sobretudo o desse inclassificável poema, como um todo – é diferente da inesperada irrupção da prosa – marcando, *in extremis*, a epifania não contingente de uma indeterminação entre prosa e poesia.

De repente se esclarece a íntima necessidade de institutos poéticos como a *tornada* ou o *commiato*, que parecem destinados unicamente a notificar e até mesmo enunciar o fim do poema, como se este necessitasse deles, como se o fim implicasse para o poema uma catástrofe e uma perda de identidade tão irreparável a ponto de requerer a disposição de meios métricos e semânticos bastante particulares.

Não é aqui o lugar para fazer o inventário desses meios nem para encaminhar uma fenomenologia do fim do poema (penso, por exemplo, na intenção particular com que Dante marca o fim de todos os cânticos da *Commedia* com a palavra *stelle* [“estrelas”], ou nas rimas que intervêm nos versos brancos das canções de Leopardi, a fim de evidenciar o fim da estrofe ou do canto). O essencial é que os poetas parecem conscientes de que existe aí, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e estrita *crise de vers*, na qual está em jogo sua própria consistência.

Daí o aspecto freqüentemente pobre, quase abjeto do fim do poema. Proust observou certa vez, a propósito dos últimos versos das poesias das *Fleurs du mal*, que o poema parece bruscamente arruinar-se e perder o fôlego (*il tourne court* – escreve ele – *tombe presque à plat [...] il semble malgré tout qu'il y ait là quelque chose d'écourté, un manque de souffle*). Pensemos em *Andromaque*, uma composição tão vigorosa e heróica, que termina com o verso:

Aux captifs, aux vaincus, à bien d'autres encor.

Sobre outro poema baudelaireano, Benjamin observou que



ele “se interrompe bruscamente, dá a impressão, duplamente surpreendente para um soneto, de algo fragmentário”. O desarranjo do último verso é um indício da relevância estrutural e não contingente que tem, na economia poética, o evento que denominei “fim do poema”. Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse, não devesse findar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, já que implicaria esse impossível poético que é a coincidência exata de som e sentido. No ponto em que o som está prestes a arruinar-se no abismo do sentido, o poema procura uma saída suspendendo, por assim dizer, o próprio fim, numa declaração de estado de emergência poética.

É à luz destas reflexões que eu gostaria de examinar, agora, uma passagem do *De vulgari Eloquentia* em que Dante parece colocar, pelo menos implicitamente, o problema do fim da poesia. A passagem se encontra no livro II, no qual o poeta trata da disposição das rimas na canção (II, xiii, 7-8). Depois de definir a rima não-relacionada (que alguém propôs denominar *clavis*), reza o texto: *pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt* (“belíssimas são as terminações dos últimos versos, se caem, com as rimas, no silêncio”). O que é essa queda do poema no silêncio? O que é uma beleza que cai? E o que resta do poema depois da sua ruína?

Se a poesia não vive senão na inexaurível tensão entre a série semiótica e a série semântica, o que acontece no momento do fim, quando a oposição das duas séries não é mais possível? Teríamos aí, finalmente, um ponto de coincidência, no qual o poema, enquanto “seio de todo o sentido”, ajusta as contas com seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As bodas místicas do som e do sentido poderiam, então, ter lugar.

Ou, pelo contrário, o som e o sentido estariam agora para sempre separados, sem contato possível, cada um perpetuamente em sua parte, como os dois sexos na poesia de Vigny? Neste caso, o poema não deixaria detrás de si um espaço vazio, no qual verdadeiramente, segundo as palavras de Mallarmé, *rien n'aura eu lieu que le lieu*.

Tudo se complica com o fato de não haver no poema, a pretexto de exatidão, duas séries ou duas linhas de fuga em pa-

ralelo, mas só uma, percorrida ao mesmo tempo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a brusca parada que a *mechané* poética se aplica tão obstinadamente a manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intensidades, dois *tónoi* da única substância lingüística). E o poema é como o *catéchon* da epístola de Paulo aos Tessalonicenses (II, 2, 7-8): algo que freia e retarda o advento do Messias, portanto daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éones, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio. Mas qual seria o fim dessa conspiração teológica sobre a linguagem? Por que tanta obstinação em manter a qualquer custo um contraste capaz de garantir o espaço do poema só ao preço de lhe negar qualquer possibilidade de um acordo durável entre o som e o sentido?

Releiamos agora o que escreve Dante sobre o modo mais belo de finalizar um poema, lá onde os últimos versos caem, rimados, no silêncio. Sabe-se que se trata, para ele, quase de uma regra. Pensemos, por exemplo, na tornada da pedrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. O primeiro verso termina com uma rima totalmente não-relacionada, que coincide (certamente não por acaso) com a palavra que nomeia a intenção suprema do poeta: *donna* [“mulher”]. Essa rima não-relacionada, que parece antecipar um ponto de coincidência entre som e sentido, é seguida de quatro versos ligados dois a dois pela rima que a tradição métrica italiana define como “baciata”.<sup>5</sup>

Canzon, vattene dritto a quella donna  
che m'ha ferito il core e che m'invola  
quello ond'io ho più gola,  
e dalle per lo cor d'una saetta;  
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.<sup>6</sup>

Tudo transcorre como se o verso que, ao fim do poema, irreparavelmente se arruinava no sentido se ligasse estreitamente ao seu *rhyme-fellow*, e assim optasse por se precipitar com ele no silêncio.

Isto significaria que o poema cai marcando mais uma vez a oposição entre o semiótico e o semântico, assim como o som parece para sempre consignado ao som e o sentido entregue ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se apla-

ca numa compreensão última, mas se abisma, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo o poema desvela o escopo da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar ela própria, sem restar não dita naquilo que diz.

(Wittgenstein escreveu certa vez que “a filosofia deve-se apenas propriamente poetá-la” [*Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten*]). Talvez a prosa filosófica, ao fazer-se como se o som e o sentido coincidissem no seu discurso, se arrisque a decair na banalidade, se arrisque portanto a faltar com o pensamento. Quanto à poesia, pode-se dizer, ao contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que a “a poesia deve-se apenas propriamente filosofá-la”).

## NOTAS

<sup>1</sup> “Com efeito, muitas vezes ocorre que, finda a consonância, o sentido da oração ainda não chegou ao fim” [N. do T.].

<sup>2</sup> “A esse respeito, deve-se saber que tal vocábulo [*stantia*: estância, estrofe] foi inventado tão somente pela arte, de modo que aquilo que contivesse toda a arte da canção se denominasse estância, ou seja, mansão ou abrigo com capacidade para toda a arte. Assim como a canção é o seio de todo o sentido, a estância recolhe no seu seio toda a arte; aquelas que vêm em sequência não se podem arrogar nenhuma arte, devendo revestir-se com a mesma arte da antecedente” [N. do T.].

<sup>3</sup> “a pausa é a fonte da consonância” [N. do T.].

<sup>4</sup> Agamben chama de *rima irrelata* (“rima não-relacionada”) a terminação de verso sem rima correspondente na mesma estrofe. É uma denominação abrangente que engloba diferentes casos de rimas que, em português, são conhecidas como “isoladas”, “dissolutas”, “diferidas” ou “retardadas”. V. Mello Nóbrega. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965, p. 355-356; e Augusto de Campos. *Mais provençais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 32 [N. do T.].

<sup>5</sup> Literalmente, “beijada”; é a rima que em português se diz “emparelhada” [N. do T.].

<sup>6</sup> Na tradução de Haroldo de Campos: “Canção, parte certa àquela dama / que me feriu no peito e que me anula / onde eu ponho mais gula, / vara-lhe o coração feito uma lança: / alto prêmio se colhe na vingança”; H. de Campos. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago, Col. Lazuli, 1998, p. 61 [N. do T.].