

# CADERNOS AH!

#05



O FIM DO POEMA  
Giorgio Agamben

## **O Fim do Poema**

Giorgio Agamben

Tradução: Fernando Ramalho

Paginação: Fernando Ramalho

Origem do texto: Giorgio Agamben, «La fine del poema», em *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Marsilio, 1996.

Julho de 2023

[www.muralsonoro.com](http://www.muralsonoro.com)

[muralsonoro.info@gmail.com](mailto:muralsonoro.info@gmail.com)

O meu objectivo, resumido no título que o leitor tem diante de si, é definir um instituto poético que até hoje permanece sem identidade: o fim do poema.

Devo, para tal, começar por uma tese que me parece evidente, ainda que não trivial: a poesia não vive senão na tensão e na separação (e, por conseguinte, também na eventual interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica. Isso significa que tentarei precisar, em certos aspectos técnicos, a definição de Valéry, que

Giorgio Agamben é um filósofo italiano.

Jakobson glosa nos seus estudos de poética: «*Le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens.*» O que é uma hesitação, se a privamos de qualquer dimensão psicológica?

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a segmentação semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (que partilho) segundo a qual a possibilidade da *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. O que é a *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, entre uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Dir-se-á, então, poético o discurso no qual essa oposição seja possível, pelo menos virtualmente, e prosaico aquele em que ela não possa ter lugar.

Os autores medievais parecem ter tido perfeita consciência da enorme importância dessa oposição, ainda que fosse necessário esperar por Nicolò Tibino (século XIV) para uma definição clara da *enjambement*: *Multociens enim accidit quod, finita consonantia, adhuc sensus orationis non est finitus*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sucede pois muitas vezes que, terminada a consonância, o sentido da oração ainda não chegou ao fim. *NT*

Todos os institutos da poesia participam dessa não-coincidência, desse cisma entre som e sentido: a rima não menos do que a cesura. O que é, pois, a rima senão a separação entre um evento semiótico (a repetição de um som) e um evento semântico que induz a mente a exigir uma analogia de sentido onde nada poderá haver senão uma homofonia?

O verso é o ser que se realiza nesse cisma, o ser composto de *murs et paliz*, como pretendia Brunetto Latini, ou o être *de suspens*, segundo as palavras de Mallarmé. E o poema é um organismo que se funda sobre a percepção dos limites e terminações que definem, sem nunca coincidirem completamente e quase em frontal disputa, unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas.

Dante revelou-se perfeitamente consciente disso quando, ao definir, no *De vulgari eloquentia* (II, 9), a canção através dos seus elementos constitutivos, opôs 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 solum artem antecedentis induere*<sup>2</sup>. Ele concebe, portanto, 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 desta situação do poema numa disjunção essencial entre som e sentido (marcada pela possibilidade da *enjambement*) é a importância decisiva do fim do verso. Podemos contar as sílabas e os acentos, verificar sinalefas e cesuras, classificar anomalias e regularidades: mas o verso é, em todo o caso, uma unidade que encontra o seu *principium individuationis* apenas no fim, que só se define no ponto em que termina. Propus, noutro lugar, chamar *versura*, o termo latino que indica o ponto em que o arado dá a volta no final do sulco, a esse traço essencial do verso que, talvez por ser tão

---

2 Relativamente a isso deve-se notar que esse termo [estrofe] foi inventado no campo da arte, de forma a que o que incluisse toda a arte da canção se chamasse estrofe, ou seja, uma casa comum ou um abrigo onde coubesse toda a arte. Tal como a canção é o seio de todo o sentido, a estrofe recolhe no seu seio toda a arte; a que vem a seguir já nada tem a acrescentar, limitando-se a prosseguir a mesma arte da anterior. *NT*

evidente, permaneceu inominado entre os modernos. Pontualmente, porém, os tratados medievais assinalam a sua relevância. Assim, o livro quarto do *Laborintus* registra a *finalis terminatio* entre os elementos essenciais do verso, a par da *membrorum distinctio* e da *sillabarum numeratio*. E o autor da *Ars* do Mónaco não confunde o fim do verso (a que chama *pausatio*) com a rima, define-o antes como a sua fonte ou condição de possibilidade: *est autem pausatio fons consonantiae*<sup>3</sup>.

Só nesta perspectiva é possível compreender o prestígio singular, na lírica provençal e stilnovista, daquele especialíssimo instituto poético que é a rima não relacionada [*irrelata*], a que as *Leys* chamam *rim'es-trampa* e Dante *clavis*. Se a rima assinalava um antagonismo entre som e sentido em virtude da não-correspondência entre uma homofonia e uma significação, aqui a rima, ausentando-se de onde era esperada, deixa as duas séries, por um momento, interferirem numa aparência de coincidência. Digo aparência, uma vez que, se é verdade que o seio da arte parece aqui romper o seu fechamento métrico, apelando ao seio do sentido, a rima não relacionada reenvia

---

<sup>3</sup> A pausa é a fonte da consonância. NT

porém para um *rhyme-fellow* na estrofe seguinte, não fazendo portanto mais do que deslocar a estrutura métrica para um nível meta-estrófico. Por isso, nas mãos de Arnaut [Daniel], evolui quase naturalmente para palavra-rima, a engendrar o estupendo mecanismo da sextina. A palavra-rima, por conseguinte, é essencialmente 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 a supremo cânone compositivo e procura, por assim dizer, incorporar o elemento do som no próprio seio do sentido.

É tempo agora de me centrar no tema que anunciei e de procurar definir essa prática descuidada pelos estudos de métrica e de poética: o fim do poema enquanto última estrutura formal perceptível num texto poético. Há investigações (ainda que talvez insuficientes) sobre os *incipit da poesia*, mas sobre os seus fins falta estudar quase tudo.

Vimos como, tenazmente, o poema se demora e se sustenta na tensão e na separação entre o som e o sentido, entre a série métrica e a série sintáctica. Mas o que ocorre no ponto em que o poema finda?



Como é evidente, a oposição entre um limite métrico e um limite semântico já não é aqui, de todo, possível: e é assim, sem dúvida, pelo simples facto de que a *enjambement* não é pensável no último verso de um poema. Trata-se de uma banalidade, certamente, que implica, ainda assim, uma consequência tão embaraçosa quanto necessária. Se o verso se define justamente pela possibilidade da *enjambement*, podemos então concluir que o último verso de um poema não é um verso.

Significa isto que o último verso se transmuta em prosa? Deixemos para já esta pergunta sem resposta. No entanto, gostaria pelo menos de destacar o novíssimo significado que adquire, nesta perspectiva, o «No sai que s'es», de Raimbaut d'Aurenga. Aí, o fim de cada estrofe — e sobretudo o fim desse inclassificável poema como um todo — é distinto da inesperada irrupção da prosa — assinalando, *in extremis*, a epifania não contingente de uma indeterminação entre prosa e poesia.

De súbito fica clara a profunda necessidade de institutos poéticos como a *tornada* ou o ofertório, que parecem destinar-se unicamente a notificar, ou até mesmo a enunciar, o fim do poema, como se este

tivesse essa necessidade, como se o fim implicasse para o poema uma catástrofe e uma perda de identidade de tal modo irreparável que exigisse o estabelecimento de meios métricos e semânticos absolutamente particulares.

Não é aqui o lugar para inventariar esses meios nem para pôr em marcha uma fenomenologia do fim do poema (penso, por exemplo, na intenção particular de Dante ao assinalar o fim de todos os cânticos da *Commedia* com a palavra *stelle*, ou nas rimas que, nos versos brancos das canções de Leopardi, intervem para evidenciar o fim da estrofe ou do canto). O essencial é que os poetas parecem conscientes de que existe ali, para o poema, algo como uma crise decisiva, uma verdadeira e singular *crise de vers*, na qual está em jogo a sua própria consistência.

Daí o aspecto muitas vezes frágil, quase abjecto, do fim do poema. Proust observou a dada altura, a propósito dos últimos versos dos poemas das *Fleurs du mal*, que o poema parece bruscamente arruinar-se e perder o fôlego (*a 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 vigo-

rosa quanto heróica, que termina com o verso: *Aux captifs, aux vaincus, à bien d'autres encor.*

Sobre outro poema baudelairiano, Benjamin notava que «se interrompe bruscamente, dando a impressão, duplamente surpreendente num soneto, de algo fragmentário». A derrocada do último verso indicia a relevância estrutural e não contingente que tem na economia poética o evento a que chamei «fim do poema». Como se o poema, enquanto estrutura formal, não pudesse nem devesse terminar, como se a possibilidade do fim lhe fosse radicalmente subtraída, porquanto implicaria esse impossível poético que é a coincidência exacta entre som e sentido. No ponto em que o som está prestes a despenhar-se no abismo do sentido, o poema procura salvar-se suspendendo, por assim dizer, o próprio fim com uma declaração de estado de emergência poética.

E à luz destas reflexões que gostaria agora de examinar uma passagem do *De vulgari eloquentia* em que Dante parece colocar, pelo menos implicitamente, o problema do fim do poema. A passagem encontra-se no livro II, no qual o poeta trata da disposição das rimas na canção (XIII, 7-8). Depois de ter definido a rima não relacionada (a que alguém propôs chamar

*clavis*), o texto diz: *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 sucede no momento do fim, quando a oposição entre as duas séries não é já possível? Haverá aqui, por fim, um ponto de coincidência em que o poema, enquanto «seio de todo o sentido», acerta contas com o seu elemento métrico para transitar definitivamente para a prosa? As núpcias místicas do som com o sentido poderiam, assim, ter lugar.

Ou então, pelo contrário, estarão agora o som e o sentido para sempre separados, sem contacto possível, cada um perpetuamente no seu lugar, como os dois sexos na poesia de Vigny? Neste caso, o poema não deixaria atrás de si senão um espaço vazio, no qual verdadeiramente, de acordo com Mallarmé, *rien n'aura eu lieu que te lieu*.

Tudo se torna mais complicado pela circunstância de não haver no poema, pela sua precisão,

duas séries ou duas linhas de fuga paralelas, mas apenas uma, percorrida em simultâneo pela corrente semântica e pela corrente semiótica; e, entre os dois fluxos, a separação brusca que a *mechané* poética se empenha tão obstinadamente em manter. (O som e o sentido não são duas substâncias, mas duas intenções, dois *tónoi* da única substância linguística). E o poema assemelha-se ao *catéchon* da epístola de Paulo aos tessalonicenses (II, 2, 7-8): algo que trava e retarda o advento do Messias, ou seja, daquele que, cumprindo o tempo da poesia e unificando os dois éones, destruiria a máquina poética precipitando-a no silêncio. Mas qual pode ser o fim dessa conspiração teológica sobre a linguagem? O que explica tamanha obstinação em manter a qualquer custo uma separação que conserve o espaço do poema em troca apenas de lhe negar qualquer possibilidade de um acordo duradouro entre o som e o sentido?

Releiamos agora o que escreve Dante acerca do modo mais belo de finalizar um poema, 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 petrosa «Cosi nel mio parlar voglio esser aspro». O primeiro verso termi-

na aqui com uma rima totalmente não relacionada, coincidindo (e não será certamente por acaso) com a palavra que nomeia a intenção suprema do poeta: *donna* [mulher]. A esta rima não relacionada, que parece antecipar um ponto de coincidência entre som e sentido, seguem-se quatro versos ligados dois a dois pela rima que a tradição métrica italiana define como *baciata*<sup>4</sup>:

*Canzon, vattene dritto a quella donna  
che m'ha ferito il core e che m'invola  
quello ond'io ho piú gola,  
e dalle per lo cor d'una saetta;  
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.*<sup>5</sup>

Tudo se passa como se o verso que, no fim do poema, se arruína agora irreparavelmente no sentido se ligasse estritamente ao seu *rhyme-fellow*, e assim enlaçado optasse por se precipitar com ele no silêncio.

---

4 Beijada; emparelhada, na tradição portuguesa. NT

5 Versão de Haroldo de Campos: Canção, parte certa à aquela 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. (Haroldo de Campos, *Pedra e luz na poesia de Dante*, Rio de Janeiro, 1998, p. 61.) NT

Isto significaria que o poema cai assinalando uma vez mais a oposição entre o semiótico e o semântico, bem como o som parece consignado para sempre ao som e o sentido remetido ao sentido. A dupla intensidade que anima a língua não se acalma numa compreensão última, mas precipita-se, por assim dizer, no silêncio numa queda sem fim. Deste modo, o poema desvenda o propósito da sua orgulhosa estratégia: que a língua consiga no fim comunicar-se, sem acabar não dita naquilo que diz.

(Wittgenstein escreveu uma vez que «a filosofia deve propriamente ser apenas poetizada» [*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 cair na banalidade, se arrisque portanto a faltar ao pensamento. Quanto à poesia, poder-se-ia dizer, pelo contrário, que está ameaçada por um excesso de tensão e de pensamento. Ou, talvez, parafraseando Wittgenstein, que «a poesia deve propriamente ser apenas filosofada»).

**AH!**

**Associação Mural Sonoro**

Cç. Santana, 169

1150-303 Lisboa