CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

QUESTÕES DO GÊNIO: A INAUGURAÇÃO DO INSTANTE POÉTICO

João Vitor Pestana Bentes Lopes

Rio de Janeiro
Maio de 2018

CEFET/RJ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

QUESTÕES DO GÊNIO: A INAUGURAÇÃO DO INSTANTE POÉTICO

João Vitor Pestana Bentes Lopes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Eduardo Augusto Giglio Gatto

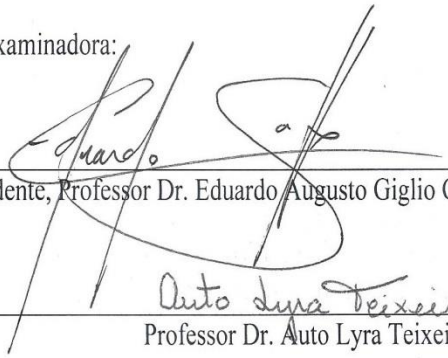
Rio de Janeiro
Maio de 2018

QUESTÕES DO GÊNIO: A INAUGURAÇÃO DO INSTANTE POÉTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Ensino, do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, CEFET/RJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

João Vitor Pestana Bentes Lopes

Banca Examinadora:



Presidente, Professor Dr. Eduardo Augusto Giglio Gatto (CEFET/RJ) (orientador)

Professor Dr. Auto Lyra Teixeira (UFRJ)

Professor Dr. Luis César Fernandes de Oliveira (CEFET/RJ)

SUPLENTES

Professora Dra. Taís Silva Pereira (CEFET/RJ)

Professor Dr. Manuel Antônio de Castro (UFRJ)

Rio de Janeiro
Maio de 2018

CEFET/RJ – Sistema de Bibliotecas / Biblioteca Central

L864 Lopes, João Vitor Pestana Bentes
Questões do gênio : a inauguração do instante poético / João Vitor Pestana Bentes Lopes.—2018.
78f. : il. ; enc.

Dissertação (Mestrado) Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca , 2018.
Bibliografia : f. 76-78
Orientador : Eduardo Augusto Giglio Gatto

1. Filosofia – Estudo e ensino. 2. Poética. 3. Memória – Filosofia. 4. Tempo. 5. Conhecimento. I. Gatto, Eduardo Augusto Giglio (Orient.). II. Título.

CDD 107

Elaborada pela bibliotecária Lívia Lima CRB-7/5904

EPÍGRAFE

Eu sinto em mim o borbulhar do gênio

Castro Alves

RESUMO

Questões do gênio: a inauguração do instante poético

A presente dissertação é um diálogo entre filosofia e literatura, do qual emergem questões genuínas sobre o tempo, a memória e o conhecimento, assim como a vontade e o instante, termos extremamente importantes para a ordenação de tudo o que pretendemos dizer. Nos questionamos a todo momento sobre o que são tais conceitos, e os confundimos, ou seja, os unimos, no intuito de entendermos que todos eles são apenas um: o homem. Este é um trabalho de filosofia e literatura, tanto na forma da escrita quanto no conteúdo, e aqui são defendidas duas teses filosóficas e uma literária. Não há uma pretensão de resolver as questões aqui propostas, mas de percorrê-las poética e filosoficamente. Tudo isto é um caminho a ser percorrido. Autores de filosofia, poesia e literatura nos auxiliarão nesta errância. O erro é fundamental quando há pretensão de conhecimento. O material didático que integra esta dissertação, do mesmo modo, é uma proposta de trabalho com o erro e a liberdade.

Palavras-chave: Conhecimento; Memória; Tempo.

ABSTRACT

Questions about the genius: the inauguration of the poetic instant

The present dissertation is a dialogue between philosophy and literature, from which genuine questions about time, memory and knowledge emerge, as well as the will and the instant, extremely important terms for the ordering of everything we intend to say. We ask ourselves at all times what these concepts are, and confuse them, that is, we unite them, in order to understand that they are only one: the man. This is a work of philosophy and literature, both in the form of writing and content, and here are defended two philosophical and one literary theses. There is no pretense of solving the questions here proposed, but to go through them poetically and philosophically. All this is a path to be traversed. Authors of philosophy, poetry and literature will help us in this wandering. Error is fundamental when there is pretense of knowledge. The didactic material that integrates this dissertation, in the same way, is a proposal of work with error and freedom.

Keywords: Knowledge; Memory; Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O tríptico do tempo e a presença do instante 34

SUMÁRIO

Introdução		**9**
1.	**O homem e suas imagens**	**17**
1.1.	A imagem das cidades invisíveis	17
1.2.	Poesia: uma narrativa da realidade	23
2.	**Conhecimento, lembrança e esquecimento**	**30**
2.1.	O tríptico do tempo e a presença do instante	30
2.2.	Conhecimento e infinito	37
2.3.	A vontade da memória	43
3.	**Ritmo e poesia**	**50**
3.1.	Ritmo e número - diálogo	50
3.2.	O problema da cronologia	**57**
3.3.	Material didático	64
Considerações finais		**71**
Referências		**76**

Introdução

O título da presente dissertação é redundante, todas as questões são questões do gênio, primordiais, genuínas (ver nota da página 36), principalmente as que envolvem a inauguração do instante poético. Quem somos nós para dizermos o que é e não é genuíno. Teríamos tal poder? Há de fato algo não genuíno? Pensemos nas reproduções das obras de arte, não seriam elas reproduções genuínas, inauguradoras de instantes poéticos? Se uma reprodução é capaz de inaugurar, poeticamente, o instante, quem somos nós para dizermos que não é genuína? Entendemos poética toda a criação artística – esta dissertação pretende falar da arte.

O que é o gênio, termo presente no título de nosso trabalho? E o que é o instante? Aproveitemos e perguntemos: quem somos nós? A sensação de incompletude nos faz abstrair, filosofar, idealizar; somos grandes idealizadores, e por isso temos a necessidade de dizer o que dizemos, escrever sobre coisas nunca alcançadas. A narrativa que produzimos talvez não nos aproxime da arte, mas dela nos afaste. Assim sendo, alertamos ao possível leitor: se quiser apreciar a arte, não leia esta dissertação. Sabemos de nosso fracasso, e o assumimos. A história e a filosofia são discursos. O discurso histórico ou filosófico não revela a obra artística. Ao possível leitor dizemos: vá direto ao que procura, e o veja diretamente, sem mediações de alteridades. Mas voltemos a pergunta: o que é o gênio? A nota da página 36 nos diz algo sobre esta palavra, e não é de nenhum modo uma característica de indivíduos superiores, muito pelo contrário, o gênio está presente em tudo e em todos, pois é a origem de tudo e de todos. Gênio significa origem – o instante é, portanto, o gênio, pois é aquilo que, sem medições cronológicas, se origina espaço-temporalmente. Nos somos o gênio, e somos também o instante.

Tudo, aqui, é memória humana, genuína, desconhecemos o que está para além de nós. Com nosso desconhecimento nos aventuramos a alguns dizeres, que resultaram neste trabalho. Desconhecer o que está além é fundamental para caminharmos na presença, e somente na presença. É no presente, pois, que inauguramos o que pretendemos, e o que pretendemos é isto: um discurso próprio que fale do agora.

Falar do agora não é, porém, falar de um período histórico, mas apenas falar o que podemos neste momento atual. A atualidade é o que somos neste instante. O instante é isto: a conjuntura do agora, onde o passado, presente e futuro estão reunidos indistintamente.

Algumas coisas precisam ser melhor explicadas antes que nos aventuremos neste texto, que é, como veremos, de algum modo acronológico. A escrita é dividida em oito partes, *A imagem das cidades invisíveis*, *Poesia: uma narrativa da realidade*, *O tríptico do tempo e a presença do instante*, *Conhecimento e infinito*, *A vontade da memória*, *Ritmo e número – diálogo*, *O problema da cronologia e Material didático*. Tais partes podem ser lidas desordenadamente, de forma aleatória, de acordo com uma das teses que defenderemos, a de que a parte é também o todo. Cada parte, portanto, é um todo em si mesma.

Por desordem não entendemos a falta de diálogo entre as partes. Tudo aqui está inter-relacionado, dialogando. Se uma parte é lida, a que foi vista anteriormente em algum momento pode ser recordada, e assim sucessivamente. A memória nunca cessa seu movimento, a realidade é eternamente memorável, por isso, a cada instante, devora-se a si própria, tornando-se mais vasta. O homem, que é memória, devora-se a si próprio, tornando-se mais vasto homem. O trabalho de ler uma dissertação é trabalho de devoramento. Nietzsche, no prefácio de *A Genealogia da Moral*, em outras palavras, escreveu que para elevar a leitura à dignidade de arte é necessário possuir uma faculdade que exige qualidades de vaca: a de ruminar (NIETZSCHE, 2013, pág. 30). Ler um texto filosófico ou artístico é ruminá-lo, remoê-lo, trabalhá-lo, recriá-lo. A leitura é também um modo de criar. Sem leitores (ou ouvintes) não haveria filósofos ou poetas. O ouvinte que escuta o poema torna-se poeta, pois a escuta é uma criação – memorável. Ouvir um poema é vertê-lo na roda das lembranças e esquecimentos, que é o que entendemos por memória, eterno movimento do lembramento e do olvido.

No decorrer de nossa escrita, confundimos, propositalmente, diversos conceitos, como instante, memória, vontade e espaço-tempo. Por que o fizemos? Bem, se o fizemos, é porque vimos que eles formam uma unidade. Nos perguntemos neste instante, o que, para nós, é a vontade? Como lemos em *Assim Falou Zaratustra*, a vontade é uma força que quer **(**NIETZSCHE, 1983, pág. 151), mas o que isto nos revela? O que seria uma força que quer? Uma força que quer pretende chegar em algum

ponto, tornar-se mais do que é no presente, alcançar o futuro mais vasta. Uma força que quer é uma força direcionada, por isso toda vontade é temporal.

Seria a memória uma força que quer? O que quer a memória? A memória quer crescer, devorar-se, ter para si um passado e futuro maiores, ou seja, quer o tempo. Por isso, para nós, ela é vontade, é uma força direcionada, no presente, para frente e para trás. Tal força nunca atinge seu objetivo, e por nunca atingi-lo, cresce. Ela é a vontade em crescimento constante, que fracassa, a cada momento, em atingir sua meta.

Devemos nos questionar: por que a memória não atinge sua meta? Bem, se o memorável quer ter para si o futuro, será possível que realize tal feito? Uma das teses que defendemos nessa dissertação é a de que só o presente existe no tempo. Tal tese, apesar de sua simplicidade, tem para nós extrema importância. A memória quer, mas só é possível que tenha a presença, o agora, o atual, isto desenvolveremos mais a frente.

Se a memória quer, mas só pode ter o presente, ela é uma força que fracassa. Se toda vontade humana é memória, a vontade, podemos pensar, é a força do fracasso. Só há vontade enquanto não houver êxito, o êxito é o fim de toda vontade. Talvez nos tenha sido possível pensar isto pois entendemos que não há êxito, só há fracasso. O homem é por natureza um ser fracassado.

Não pretendemos desenvolver nenhuma espécie de pessimismo, apenas desvendar a pretensão do homem e da vontade. A pretensão é uma coisa, o que se conquista é uma coisa diversa – o homem jamais terá aquilo que deseja, mas somente a diversidade, pois a realidade muda a cada instante, o homem muda a cada instante, a vontade e a memória mudam.

Mas por que confundimos os conceitos? Confundir nada mais é do que unir, misturar. Os misturamos porque assim os entendemos. Todos esses conceitos não são nada mais do que um conceito único, talvez o conceito que explique todos os outros, o conceito que somos: o homem.

O homem é memória, vontade, instante e espaço-tempo? Seríamos capazes de responder negativamente a esta pergunta? Se tudo o que somos provém de nós próprios, para que separarmos e definirmos de modos diferentes o que é, na verdade, o mesmo? Assim como o espaço não pode separar-se do tempo para ser investigado, não podemos separar a vontade do instante e da memória.

Por que confundimos tais conceitos? Perguntemos novamente. Respondamos que aqui trabalhamos com a liberdade. Mário Ferreira dos Santos, o tradutor de *A Genealogia da Moral*, de Nietzsche, em *O tema da moral*, em determinado momento traz para si a voz nietzschiana, e fala como se fosse o próprio Nietzsche. Ele nos diz: "O homem criador é o homem livre, e só na plena realização de sua liberdade é ele criador, porque só há criação onde há liberdade." (NIETZSCHE, 2013, pág. 17) E em seguida: "E quem teme a liberdade nunca é criador." (NIETZSCHE, 2013, pág. 17) Nesta dissertação não tememos a liberdade, buscamos a criação em sua plenitude, que só pode ocorrer onde não há temor. Por isso nos permitimos confundir os conceitos, pois assim pensamos, e não tememos um pensamento próprio. É importante dizermos que não entendemos nenhum conceito segundo Nietzsche ou nenhum outro autor, tudo o que aqui pensamos é criação nossa. Nos utilizamos de alguns autores apenas para que estes nos auxiliem em nosso pensamento criativo.

Se ainda assim nos perguntarem por que confundimos determinados conceitos ou por que escrevemos deste ou de outro modo, responderemos simplesmente: porque o quisemos. Mário Ferreira dos Santos também diz:

> Quis substituir o "tu deves" pelo "eu quero". O homem não é homem enquanto não puder praticar este grande ato de liberdade, que o tornará senhor de si (NIETZSCHE, 2013, pág. 18)

Buscamos, neste nosso trabalho, por em prática este grande ensinamento de Nietzsche, dito em outras palavras por seu tradutor. Pois se não pudermos aplicar os ensinamentos filosóficos em dissertações e teses, de que estas nos serviriam?

Outra tese que defendemos é a tese borgeana de que "um homem é, afinal, suas circunstâncias" (BORGES, 1972, pág. 95), a mesma dita por Mário Ferreira: "O eu não é uma unidade-bloco, mas uma pluralidade" (NIETZSCHE, 2013, pág. 21). Tudo o que dizemos nesta dissertação é fruto das circunstâncias que somos, de tudo o que lemos e ouvimos, de nossa pluralidade. Nós somos toda a alteridade que nos cerca, isto veremos mais adiante.

Sobre o ofício do filósofo Nietzsche já nos alertou no Prefácio de *A Genealogia da Moral*:

> Assim como é necessário que uma árvore dê frutos, assim nós frutificamos ideias, apreciações: e o nosso "sim" ou "não", nossos porém e ser desenvolvem-se, aparentados e relacionados, como testemunhas de uma vontade, de uma saúde, de uma terra, de um sol. (NIETZSCHE, 2013, pág. 24)

O filósofo é a testemunha de uma terra e de um sol, mas jamais nos fará ver tal terra e tal sol. Tudo o que nos mostrará são suas ideias e apreciações das coisas que testemunhou.

O filósofo tem a vontade de conhecer, mas não pode nos revelar o que conhece, como a terra ou o sol. Seu trabalho é unicamente um trabalho com ideias, abstrações. Diferente das ideias e abstrações são as obras de arte, que não necessitam de um discurso que as apresente. O filósofo da arte é incapaz de nos apresentar as obras, pois apesar de as ter testemunhado, o material que tem em mãos é seu "sim" e "não".

No conto As Ruínas Circulares, Borges nos relata um mago que chega às ruínas de um templo circular:

> O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. (BORGES, 1972, pág. 60)

Após incontáveis noites sonhou, desde o coração até o pelo inumerável:

> Sonhou um homem inteiro, um môço, mas este não se incorporava nem falava, nem podia abrir os olhos. Noite após noite, o homem sonhava-o adormecido. (BORGES, 1972, pág. 63)

Em seguida nos diz o narrador:

> Esgotados os votos aos numes da terra e do rio, arrojou-se aos pés da efígie que talvez fosse um tigre e talvez um potro, e implorou seu desconhecido socorro. Nesse crepúsculo, sonhou com a estátua. Sonhou-a viva, trêmula: não era um atroz bastardo de tigre e potro, mas simultaneamente essas duas criaturas veementes e também um touro, uma rosa, uma tempestade. Êsse múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terrenal era Fogo, que nesse templo circular (e noutros iguais) prestavam-lhe sacrifícios e culto e que màgicamente animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso. (BORGES, 1972, págs. 64-65)

O que desejamos nós com a presente dissertação? Será que é algo diferente do mago do conto de Borges? Sonhar o homem, sonhando a nós mesmos, e nos dar a vida é o que

queremos? Para não respondermos literalmente que sim, digamos que nosso trabalho não foge das idealizações filosóficas. Como testemunhas de uma terra e de um sol, trabalhamos com apreciações e ideias, tal qual a filosofia em si. Se pretendemos dizer o que é o homem, por exemplo, é necessário que de algum modo o sonhemos, e a partir de nossa abstração onírica, o criemos discursivamente. Tal homem-discurso é como o homem sonhado pelo mago do conto, o fogo não o queima, e todos o creem de carne e osso. Talvez pudéssemos comparar o mago ao filósofo, e a deidade do fogo à filosofia, mas não desejamos tamanha abstração.

O filósofo certa vez sonhou o homem, e seus leitores o acreditaram real, como se pudessem tocá-lo. Mal sabiam que tal homem não passava de um mero sonho. Filósofos também sonharam a natureza e a arte, e muitos neles creram. Há os que creem em que Deus criou o homem de carne. Digamos, pois, que o filósofo criou o homem do discurso. Porém, nenhuma divindade ainda se empenhou em animá-lo.

Falamos da filosofia e dos filósofos de um modo geral. Não os distinguimos entre si, e isto talvez seja um erro. Assumamos, pois, tal erro, e, nessa errância, caminhemos, errando. Se no decorrer de nossa escrita criticamos o pensamento genérico, como podemos pensar genericamente? Bem, chamemos a isto de contradição:

> "O genérico pode ser mais intenso que o concreto". Casos ilustres não faltam. Quando eu era criança, durante as férias no norte da província, a planície circular e os homens que tomavam mate na cozinha me interessavam, mas minha felicidade foi terrível quando soube que aquela circunferência se chamava "pampa" e aqueles homens eram "*gauchos*". É como o imaginoso que se apaixona: O genérico (o repetido nome, o tipo, a pátria, o destino adorável que lhe atribui) prima sobre os traços individuais, *tolerados graças ao que antecede*. (BORGES, 2010, pág. 19)

A partir da contradição que assumimos, não estamos isentos da crítica. Também pensamos do modo que criticamos, e nosso pensamento (genérico) pode ser mais intenso que o concreto. Mas isto é possível? Bem, digamos que isto é um erro que assumimos, erro discursivo proveniente de nossa natureza humana, extremamente contraditória todo o tempo. Seres contraditórios, trazemos tal erro a nosso discurso. De fato, pensamos a filosofia como um gênero. Por mais que haja escolas filosóficas, e filósofos se distingam entre si, jamais poderão deixar de chamar-se: filósofos.

Todo discurso deve ser errado, por aquele que fala e por aquele que ouve. Todo discurso é um erro. Erramos neste discurso. Falamos na esperança de que nos ouçam.

De algum modo falamos. Sabemos que a língua não pode revelar o que queremos, pois a língua é linear, sistemática. De que nos adianta, pois, escrever? Por que escrevemos, se sabemos do fracasso da língua? O que podemos dizer é que a vontade nos faz continuar, ainda que o que reste seja as ruínas do discurso, uma narrativa fragmentada, incompleta.

Nesta narrativa fragmentada falamos da arte e do tempo, da temporalidade instaurada pelas obras e da presença do homem. O homem é um ser temporal. Poderia ser diferente? Poderia o homem manifestar-se intemporalmente. É redundante, pois, o que falamos do tempo e das coisas temporais, mas ainda assim falamos – a língua permite a fala, nos dá alguma liberdade. Sabemos, porém, que nossa liberdade é limitada, porque a língua o é. Apesar de criticarmos a cronologia, no texto *O problema da cronologia*, nossa escrita é cronológica, pois as sílabas precisam ser ditas uma após a outra, assim como as palavras e as frases. O pensamento precisa encadear-se cronologicamente, de modo silábico e frasal.

Gostaríamos de dizer tudo o que pretendemos em um só instante, mas a língua não permite. O presente trabalho não pode ser vislumbrado em um instante poético, como a obra artística. Mas é, de fato, um trabalho do gênio, e como já dissemos, isso não nos dá nenhum mérito. São questões do gênio as que aqui trabalhamos, questões que nos movem na roda das lembranças e esquecimentos. Nós, os autores desta dissertação, dela nos lembramos e esquecemos a cada momento. Se a lêssemos por vezes seguidas, a cada leitura surgiria uma nova dissertação. Isto, porém, não é uma obra de arte.

Por obra de arte entendemos a obra inaugurada no instante da criação artística. O artista inaugura a obra. Na obra converge o tempo e a realidade. Toda a realidade se verte, em um só momento, no poema, escultura, música, etc. Aquele que adentra o espaço-tempo de tal criação é também criador, pois vivifica a criatura. Ouçamos os dois primeiros quartetos de um dos sonetos de Luis Vaz de Camões:

> Transforma-se o amador na cousa amada,
> Por virtude do muito imaginar;
> Não tenho, logo, mais que desejar,
> Pois em mim tenho a parte desejada.
>
> Se nela está minha alma transformada,
> Que mais deseja o corpo de alcançar?
> Em si somente pode descansar,

Pois com ele tal alma está liada. (CAMÕES, 2007, pág. 16)

O fato que nos interessa, que o poema acima fala de algum modo, é que não só a alteridade-arte passa a constituir aquele que a sente, como toda e qualquer alteridade constitui a identidade humana. A alteridade é, portanto, a identidade. Isto desenvolveremos em nossa escrita.

Este é um trabalho filosófico, mas literário. Trabalhamos aqui com alguns autores de filosofia, poesia e literatura. Defendemos três teses que sustentarão nosso discurso, as teses borgeanas de que "a parte não é menos copiosa que o todo" (BORGES, 2010, pág. 66), a de que "um homem é, afinal, suas circunstâncias" (BORGES, 1972, pág. 95) e a tese agostiniana de que só o presente existe no tempo.

1. O homem e suas imagens

1.1. A imagem das cidades invisíveis

A busca pelo êxito é a busca pelo fracasso.

A frase de Italo Calvino: "A mentira não está no discurso, mas nas coisas" (CALVINO, 1998, pág. 60) soa-nos, em um primeiro momento, um tanto estranha. Como pensá-la, portanto? Esta frase está no final da descrição da cidade Olívia, do livro *As Cidades Invisíveis*. No começo de tal descrição, no entanto, há uma passagem que nos elucida: "jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve" (CALVINO, 1998, pág. 59). O discurso, podemos entender, não é uma referência a uma cidade, mas é a própria cidade manifesta em sons e imagens. A única cidade à qual se pode ter acesso é a cidade do discurso. Assim, as cidades do livro são, ao contrário do que o título nos diz, extremamente visíveis, e audíveis.

Para desvendarmos melhor o que acabamos de dizer, podemos pensar que, quando pronunciamos a palavra "cavalo", por exemplo, é possível ver e ouvir o cavalo, pois a palavra é um monumento de sons e imagens. Cada vez que é pronunciada, a palavra evoca um novo cavalo, pois uma pronúncia dá-se em um único instante, diverso de todos os outros. Assim como a realidade configura-se de modo inteiramente novo a cada momento, a memória, que é também realidade, torna-se mais vasta, guardando em seu presente um passado e um futuro maiores. Sempre haverá um novo cavalo, uma nova palavra, uma nova imagem. A palavra cavalo é verdadeira, pois o cavalo evocado realmente aparece, e é ouvido. O que para nós não há, e isto é necessário que deixemos claro, é um cavalo pastando em uma planície distante a que a palavra se refere. Não vigem, assim, referências, mas aparições em curso.

Tudo o que pretendemos é apenas movimentar este discurso. A passagem "A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente" (CALVINO, 1998, pág. 23) e "A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir" (CALVINO, 1998, pág. 23) nos elucida em relação ao discurso. Tudo é

discurso, podemos assim entender[1], pois tudo é realidade e está eternamente em curso, movimentando-se. A memória cria suas imagens a partir do que pensa repetir, mas o que se crê repetição é na verdade um novo fenômeno, uma nova imagem. Chamemos a isto de repetição do diverso. A memória, portanto, inaugura a si mesma a partir de repetições, assim a cidade do livro acima começa a existir.

Toda jornada está fadada ao fracasso, pois no movimento do tempo, cada instante é sempre novo. O que se pretende, portanto, jamais será atingido, toda e qualquer meta está fora do alcance do homem. O que se pretende é futuro, e tal pretensão é presencial. A pretensão é a verdade, mas o que é atingido é uma verdade diversa da verdade de tal pretensão. Calvino nos revela que "Os futuros não realizados são apenas ramos do passado: ramos secos" (CALVINO, 1998, pág. 29). Ouçamos uma passagem do livro *Assim Falou Zaratustra*, de Nietzsche, para dialogar com o que viemos discorrendo até agora: "Não pode a vontade querer para trás; não poder partir o tempo e o desejo do tempo – esta é a mais solitária angústia da vontade." **(**NIETZSCHE, 1983, pág. 151) Com as frases de Nietzsche e de Calvino nos aventuramos a dizer que futuro e passado não passam de vontades, ou seja, há a vontade do futuro, mas não há futuro, há a vontade do passado, mas não há passado. Os futuros tornam-se passado, é o que podemos apreender da citação de Calvino. A vontade se angustia por manter-se enquanto vontade, ou seja, ela quer, e seu querer é a busca de uma meta nunca atingida, por isso a vontade do tempo é sempre frustrada. O futuro e o passado confundem-se na memória, misturam-se, e tal mistura é presencial, vivida. O que se vive, vê e escuta, são as imagens sonoras das vontades de passado e futuro. O cavalo dito em um poema torna-se passado, e na presença é recordado. O cavalo não dito, futuro, é prognosticado, imaginado, pois se há, de fato, um cavalo futuro, é porque há a vontade de tal cavalo[2].

A partir da seguinte citação

> o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais

[1] Esta passagem pode soar um tanto vazia. Quando dissemos, no início da dissertação, que a história e a literatura são discursos, nos referimos a uma determinada argumentação textual; porém, ao dizermos que tudo é discurso, tratamos de outro modo esta palavra. Neste contexto, discurso, originado da palavra latina *discursus*, significa um movimentar-se para várias direções, ou simplesmente, movimento.

[2] Vontade é força direcionada. A imagem futura é uma força que se direciona, temporalmente, para frente.

> remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos (CALVINO, 1998, pág. 28)

podemos investigar mais a fundo esta questão. O passado, que na memória, confunde-se com o futuro, é uma narrativa em constante mudança. Muda no movimento temporal de todo itinerário vivido. É sempre remoto, e presente ao mesmo tempo, pois não é cronológico. A cronologia nos possibilitaria uma suposta medição, que nada mais é que uma referência. Mas ainda que algo tenha se passado há um dia ou vinte anos, nada garante que este algo seja recente ou antigo, pois na memória, o recente é antigo e o antigo é recente, no movimento de criação da narrativa da temporalidade. Do mesmo modo, de acordo com tal narrativa que se move e muda constantemente no itinerário, nenhum lugar é conhecido, todo lugar é sempre estranho, e nisto incluem-se as lembranças, que são a todo instante inventadas.

Para que entendamos de outro modo esta questão da temporalidade, podemos nos valer de um trecho da fala de Kierkegaard, em seu texto *Temor e Tremor*: "o poeta é o gênio da recordação"[3] (KIERKEGAARD, 1979, pág. 117). Como entendermos tal sentença? De que o poeta se recorda? Já dissemos que a vontade quer o tempo, e a vontade do poeta não deixa de ser uma vontade temporal, assim sendo, o poeta quer, mas o que quer o poeta? O poeta quer ouvir a realidade e, a partir dela, dizer, e tudo o que diz é presente. Sua vontade, porém, nunca se concretiza, pois como já dissemos, não há idos e vindouros. Mantém-se, portanto, vontade, por isso este mantém-se poeta. A criação parte da vontade, mas como já dissemos no início desse texto, e aqui retomamos tal dito, toda jornada está fadada ao fracasso. Mas ainda assim, o poeta toma suas iniciativas, ainda assim quer dizer, e quer ter para si o presente, passado e futuro, tornando-se um profeta fracassado.

Um livro que é de nosso interesse chama-se *Elegia à Lesma*, de Carlos Saldanha Legendre. Há uma passagem em que podemos ouvir:

> De cajado
> rutilante,
> eremita
> do profundo,

[3] O poeta é a morada (*genus*) da recordação e, assim, da memória, que é uma conjuntura espaço-temporal.

> vai a lesma
> cada instante
> recriando
> nosso mundo. (LEGRENDE, 2011, pág. 57).

Esta passagem traz em si todo o significado de que precisa. Tudo o que é necessário está nela presente. Assim como a vontade do cavalo, no poema, há a vontade da lesma, ou seja, o pensamento é direcionado à lesma, que aparece, e é ouvida. A lesma não nos aparece de modo prosaico, cronológico, mas em uma cadência – um ritmo a faz emergir, mas de onde? Pensamos que sua emergência se dá a partir da palavra. A palavra lesma compõe um ritmo, que é tonal. As três sílabas de cada verso e suas acentuações internas conduzem a audição e a visão. Tudo que se vê e ouve é a partir da cadência das vogais tônicas.

O poema acima é o trecho de uma elegia, de um canto fúnebre, e é de fato um canto, extremamente musical. Mas de certo modo nos parece o trecho de um épico. A lesma, no decorrer do poema narrativo, é uma espécie de heroína, que atravessa diversos empecilhos até chegar sua morte. Sua imagem, mesmo quando a palavra que a nomeia não é pronunciada, não nos sai do pensamento, nos acompanha durante toda a audição, e muda a cada instante, pois a realidade poemática muda, o ritmo e a sonoridade mudam constantemente, por isso pensamos que o instante poético é único, inaugura uma identidade própria e original. Há muitas identidades de uma só lesma no poema, e assim, muitas diferenças. Disto falaremos mais a frente.

O fato que queremos mostrar é que uma palavra, um som, uma imagem, reconfigura toda a realidade, como a lesma do poema acima, que nos aparece de cajado rutilante, a cada instante recriando a si própria e ao mundo. Nós mudamos junto a lesma, na temporalidade que adentramos ao ouvir tais versos.

É-nos extremamente difícil explicar determinados ditos, pois toda explicação diz sempre algo a mais, e dizendo algo a mais, afasta-se de algum modo daquilo a que se refere. Para nos mantermos no fenômeno de nosso interesse, não necessitamos de explicações, tudo o que necessitamos, e isto pode parecer-nos um tanto simplório, é ver e ouvir o discurso em que estamos interessados. A frase de Calvino: “Os futuros não realizados são apenas ramos do passado” (CALVINO, 1998, pág. 29) tem em si todo o

sentido de que precisa, ela se basta e, como é poética, não necessita de algo a mais, de entendimentos que são a meta de todo raciocínio lógico e conceitual.

Voltemos à palavra cavalo, dita por nós anteriormente. Se nos perguntarem o seu significado, nós, de imediato, iremos ao dicionário e leremos o seguinte: "s.m. Quadrúpede doméstico, solípede;" (BUENO, 1981, pág. 242), ou seja, é um animal que tem quatro patas e um só casco em cada pata. De acordo com esta definição, uma zebra é um cavalo. Do mesmo modo, se o cavalo perde uma de suas patas, deixa de ser cavalo. A tentativa dos significados é dizer algo a mais de modo genérico, de modo que abarque todas as identidades. Mas nem para o mesmo cavalo, em momentos diversos, há a mesma identidade. O cavalo que perde uma pata continuará sendo o mesmo cavalo que um dia teve as quatro patas, apesar de ser um cavalo diverso. O diverso, para que não nos confundamos, são as possibilidades de o mesmo manifestar-se no decorrer do tempo. A espaço-temporalidade promove a diversidade do mesmo, os modos possíveis de sua aparição.

Falamos que toda explicação diz sempre algo a mais, mas na poesia não há explicações, o que há é o dito, inexplicável. A poesia é um discurso, pois é uma arte que se move na memória, e está eternamente em curso. Manuel Bandeira, em seu poema *Noturno do Morro do Encanto*, nos diz: "Ouço o tempo, segundo por segundo, / Urdir a lenta eternidade." (BANDEIRA, 1982, pág. 150) Mas o que seria uma lenta eternidade? Poderia a eternidade, tempo sem início ou fim, imensurável, ser lenta? Como conceber tal fato? Ainda que a filosofia nos faça refletir e pensar, a questão não será resolvida. Não há o que resolver, não há respostas, pois não há, no poema, perguntas. O que há é a possibilidade de a eternidade ser lenta, e isto é musical e imagético, ou seja, é algo que se apresenta aos sentidos. A pergunta: "pode a eternidade ser lenta?" Ou "o que se quer dizer com isto?" apenas nos afastará do que a nós se apresenta e nos interessa, e não resolverá em nada nosso espanto diante de tal sentença incomum. O paradoxo, o absurdo, muitas das vezes nos espanta, e não há nada que se possa fazer sobre isso, não há nada a ser resolvido, tudo o que se pode fazer é ver e ouvir novamente o que nos leva ao encantamento.

Podemos pensar que dizer longa eternidade, curta eternidade ou lenta eternidade é o mesmo que dizer: eternidade, dizer muito tempo ou pouco tempo é dizer: tempo, dizer boa ou má literatura é dizer: literatura. E que os sufixos, assim como as

adjetivações de que falamos, reafirmam o que se diz. A realidade é o real, a leonidade, o leão, a perversidade, o perverso – a idade das palavras são as próprias palavras se dando, pronunciadas. Todo real é realidade, todo leão, leonidade e todo o perverso, perversidade. Tudo aquilo que é, é desde o princípio, idade. Há o tempo, temporalidade, eterno, eternidade, homem, hominalidade. Mas ainda que os sufixos e os adjetivos reafirmem o dizer, na poesia, ou em um conto, por exemplo, não são menos importantes que o substantivo a que se referem. São, ao contrário, extremamente importantes para a ordenação daquilo que se diz e, ao se dizer, aparece. Assim, podemos nos contradizer pensando que a realidade não é o real, e assim sucessivamente, pois são palavras diferentes, configuram um ritmo diferente à narrativa em que estão imersos.

Isto que acabamos de dizer nos leva a concluir que, se pensarmos que os adjetivos são menos importantes que os substantivos a que se referem, estaremos, de algum modo, abandonando o pensamento da técnica narrativa e adentrando um pensamento filosófico. O pensamento filosófico cerceia a técnica, mas nela não interfere de nenhuma maneira. Todo o poeta e todo artista genuíno, ainda que não tenha consciência, está naturalmente imerso em alguma técnica. Saber ou não saber o que é, conceitualmente, a técnica, não altera a criação. O mais importante, portanto, não é o adjetivo ou o substantivo, mas os dois configurando-se harmoniosamente na cadência sonora da narrativa.

A pergunta filosófica, feita a um poeta, não pergunta pela técnica, apenas por si mesma. Ela já sabe a resposta, pois é uma pergunta articulada para de alguma forma resolver-se, em uma estrutura conceitual. Entre a pergunta e a resposta filosófica há uma narrativa em que não há lugar para o poeta. Este não pode responder filosoficamente, mas é o que melhor sabe a respeito de sua criação. A única resposta que pode dar é a apresentação de sua obra, que é uma narrativa, narra a si própria na realidade. Porém, tal resposta jamais será aceita nos ambientes acadêmicos, pois em sua maior parte, a academia não está interessada em aprender a técnica, apenas discursar ao seu redor, discurso que também gira em torno de si mesmo. Somente o poeta pode falar da poesia.

Se de algum modo criticamos a filosofia, é porque nos é lícito fazê-lo, e ao fazê-lo, criticamos a nós mesmos, pois estamos inevitavelmente imersos neste tipo de discurso. Este trabalho tem um grande viés filosófico. O homem, podemos pensar, vê o mundo e, ao vê-lo, vê a si próprio. Tudo o que vê faz parte de sua realidade, configura

aquilo que ele é. A realidade é a memória do homem. É o que nós, neste trabalho, pensamos, pois sem memória não constituiríamos mundo e não inauguraríamos o presente. Se nos é possível dizer o que é a alteridade, é porque esta faz parte do que somos, de nossa constituição temporal.

Podemos também, para exaltar o discurso poemático (arte da oralidade), criticar os ardis da escrita, mesmo sendo este um trabalho feito a partir dela, e criticar o que pensamos estar longe de nós, como a ciência e os termos científicos. Mas tal ciência e tais termos, quando os evocamos em pensamento, se aproximam de nós, e se há para nós, se sabemos de sua existência, é porque eles, de uma certa maneira, nos constituem e integram nossa presença no espaço-tempo.

A frase "a realidade é a memória do homem" nos leva novamente a pensar as cidades e suas imagens. As cidades são reais, e memoráveis. Podemos também dizer: "elas são a memória do homem", pois são manifestações do real, e se movem junto àquele que as atravessa. As cidades, assim podemos interpretá-las, são o viajante. Nós, que ouvimos a estória do livro, de fato as percorremos na narrativa. Em nossos caminhos, as criamos, criando a nós mesmos. Somos toda a alteridade por nós construída em nosso itinerário, em uma proximidade e uma distância. As cidades se movem junto ao homem que as atravessa, devemos guardar esta sentença.

1.2. Poesia: uma narrativa da realidade

As perguntas que inicialmente podemos fazer são as seguintes: o que é o sonho? O que é a realidade? Por que diferenciá-los? Se o sonho constitui nossas vivências, para que separá-lo do que entendemos por vida? Não responderemos a tais perguntas, pois a clareza de uma resposta de nenhum modo nos satisfará. Ainda que respondêssemos, e nos ficasse por demais claro o dito, continuaria (tal dito) por demais obscuro.

Podemos de igual modo nos perguntar: o que os sonhos querem dizer? Os sonhos querem? Qual a vontade dos sonhos? Respondamos do seguinte modo: os sonhos querem, e dizem, porém tal dizer é uma verdade diversa da verdade da vontade. Tanto a vontade quanto o dizer são verdadeiros. Entendamos o dizer também como uma

manifestação da vontade, e a vontade como um dizer que quer. Mas para que os separamos, se os percebemos unidos?

A realidade, que aqui neste capítulo tentamos desvendar, diz-se de infinitas maneiras, todas narrativas. A realidade narra a si própria. Tentamos a todo tempo separar aquilo que está unido para que logicamente o entendamos, mas o entendimento é um modo de conhecer empobrecedor. Por isso separamos o dizer da vontade do dizer, e o sonho da realidade.

O entendimento é de algum modo informativo. Saber definir o que é isto ou aquilo e passar tal informação adiante não dá conta do conhecimento e, além do mais, nada dá conta do conhecimento. As ruínas do conhecer são o que nos chegam através dos sentidos, na vida sonhada ou desperta.

Tudo o que há são fragmentos, quando falamos do sonho e da lembrança do sonho, da realidade e da lembrança da realidade, mas como aqui podemos entender, toda lembrança é sonhada. Às vezes nos lembramos dormindo (sonho) e às vezes acordados – o que diferencia uma lembrança da outra? Qual a necessidade de tal diferenciação?

As lembranças que temos são fragmentos de uma realidade anterior, mas, na memória, não há uma anterioridade ou posterioridade, o que há é aquilo que se manifesta. Porém, de fato, as lembranças são fragmentos.

O que conhecemos são as ruínas do tempo. O tempo é a realidade. O sonho é a realidade. Sonho é memória. Memória é realidade. Neste trabalho, no entanto, separamos o tempo, a realidade, o sonho e a memória, os separamos porque estão unidos, radicalmente unidos.

É necessário que pensemos o que acabamos de dizer: toda lembrança é sonhada. Ouçamos o seguinte poema do poeta Dante Milano, intitulado *FURTIVO*:

> Passeando num jardim inexistente
> Encontrarás uma mulher ausente...
>
> Segue-a. Fala-lhe. Espera que ela te olhe,
> Beija-lhe a mão antes que se desfolhe,
>
> Depois, no ouvido, dize-lhe o que sentes,
> Expressa-lhe, em palavras balbuciantes,
>
> Com voz arfante e comoção sincera
> A paixão que te faz tremer os dentes... (MILANO, 1979, pág. 188)

O poema fala de uma mulher ausente em um jardim inexistente. Estará realmente ausente tal mulher? Será o jardim inexistente? Como poderá ser ausente ou inexistente algo que nos aparece? A mulher e o jardim, quando ouvimos os versos, nos vêm à memória, em sons e imagens.

Dante Milano, em seu poema *NOITE*, também nos diz:

> As estrelas não são fictícias, são existentes,
> Mas parecem fictícias...
>
> Todos os sonhos são verdadeiros
> Mas parecem mover-se num plano irreal. (MILANO, 1979, pág. 91)

Após ouvirmos os versos acima imediatamente dele nos lembramos, e esta lembrança é uma criação nossa, nascida no instante – a lembrança é o próprio instante. Isto pode parecer-nos confuso, mas toda separação, definição e explicação é uma grande ilusão. É preciso que expliquemos isto, pois não estamos isentos deste problema sistemático, acadêmico, escolar, ingênuo.

Como explicar o inexplicável? É bem simples, dizendo o que ele não diz, inventando significações e problematizando, ou seja, filosofando. O discurso filosófico quer entender as artes e a realidade de modo semelhante ao da ciência, pois busca incessantemente provar o que diz através de conceitos e etimologias. A etimologia como palavra de ordem é o esquecimento do movimento da língua, e os conceitos são aprisionamentos do pensar, pois o limitam e o impedem de errar. Errar é a mais libertadora faculdade do pensamento.

Toda vez que dissemos espaço-tempo, poderíamos ter dito memória, realidade, vontade e instante, pois, para nós, qual a diferença entre eles? Somos seres hominais, e tudo o que fazemos é espaço-temporal, memória, realidade, vontade e instante. A necessidade e a crença em uma suposta separação é a limitação empobrecedora do movimento da unidade sensorial que nos propomos pensar.

A ciência talvez seja capaz de separar, por exemplo, o espaço do tempo e defini-los, mas, além de sabermos de nossa incapacidade para tanto, pois não temos os instrumentos necessários, este não é um trabalho científico. A unidade sensorial de que falamos é a força da presença. Na presença do presente tudo está reunido, o escultor e a escultura, o poeta e a poesia, a música e o músico.

Os poemas acima já nos dizem que todos os sonhos são verdadeiros e que num jardim inexistente encontraremos uma mulher ausente. Ao ouvi-los de fato a encontramos, e isto é real, pois é sonoro-imagético. A academia talvez nos pergunte: o que é uma imagem? Respondamos, portanto: imagem é tudo o que nos aparece. Se há a imagem, é porque há a vontade de tal imagem, que é instante, memória, realidade e espaço-tempo. De olhos fechados vemos muitas imagens, todas oníricas.

O livro dos seres imaginários, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, é um tratado sobre a imagem. Se queremos saber o que de fato é uma imagem, basta que façamos uma leitura acronológica deste livro, como os autores nos orientam no prólogo: "Desejaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas variáveis que revela um caleidoscópio" (BORGES, 1985, págs. XI / XII). Portanto, basta que o abramos em uma página aleatória para que nos deparemos com alguma imagem, como a das sereias: "metade mulheres, metade peixes" (BORGES, 1985, pág. 145). As palavras evocam os seres, e estes, inevitavelmente, nos aparecem.

O homem é por natureza um ser fracassado, e sonha a realidade de seus fracassos, realizando seus sonhos. Mas qual o sentido dos sonhos? Qual seu significado? O sentido dos sonhos é sua manifestação primeira, como eles se apresentam à nossas percepções, e seu significado é um problema filosófico. Se queremos diferenciar o sentido do significado, é preciso que digamos o significado do significado e o significado do sentido, para que então possamos diferenciá-los. Assim apenas somos capazes de mensurar significações, explicações, razões.

Uma explicação, a de um conceito, por exemplo, é um devaneio racional consolidado, e muitas vezes é utilizado como discurso de poder para limitar o que é certo ou errado e oprimir a faculdade do erro. Sem erro não há criação. É importante dizermos que, apesar de nos utilizarmos de algumas passagens de Nietzsche, Santo Agostinho e Kierkegaard, não pensamos de nenhuma maneira segundo estes autores, mas ao contrário, os utilizamos de modo que nos auxiliem na construção de nosso discurso e, de modo mais abrangente, não nos atrapalhem.

Nietzsche, na *Dissertação segunda* de *A Genealogia da Moral*, faz uma espécie de arqueologia da memória, tentando resgatar suas origens sociais e diz o porquê de nos lembrarmos dos acontecimentos. Tal cientificismo social não nos interessa. Buscamos pensar o que para nós é a memória em seu movimento de lembranças e esquecimentos.

Do mesmo modo, se para Santo Agostinho a memória é um atributo divino, tal fato não é de nosso interesse.

Neste momento o pensamento acadêmico, tão acostumado a didáticas generalizantes, pode confundir-se um pouco. Por que nos utilizamos de um autor anticristão e outro cristão, que pensam as origens da memória de modo distintos? Como podem coabitar o mesmo texto?

Tentemos responder, em primeira instância, dizendo que a ficção sobre as origens do que entendemos por memória deixaremos para a ciência ou a teologia. O que nos interessa é sua presença, que é o futuro, passado e presente congregados em um só momento, contemporâneo do agora.

De modo genérico autores só podem ser comparados superficialmente. Quando Santo Agostinho diz que só o presente existe no tempo e Nietzsche fala da vontade que não pode querer para trás, tratam, na verdade, do mesmo, mas de modo diverso – esta é uma aproximação identitária, não generalizante.

De quem é o sonho do eterno retorno, é um sonho de Nietzsche, Borges ou nosso? É necessário que nos perguntemos: quem é Nietzsche, Borges, e quem somos nós? A alteridade, de acordo com nosso pensamento, é a identidade, portanto somos tudo o que vemos, ouvimos e sentimos, e assim, nós somos Nietzsche e Jorge Luis Borges, pois somos as obras que lemos.

Assim, não nos é difícil entender qualquer aproximação de quaisquer autores, de diferentes nacionalidades ou períodos históricos, se, na realidade, só nos é possível que nos aproximemos ou nos afastemos de nós mesmos. Qual a nacionalidade dos autores citados acima? Que língua falam? A que época pertencem?

Quem é Nietzsche, nos perguntemos? Quem é este personagem? Um autor é sua obra? Se assim for, se estiver correto o caminho de nosso pensamento, Nietzsche é *A Genealogia da Moral*, e também *Assim Falou Zaratustra*, livros com os quais de algum modo dialogamos para a escrita desta dissertação. Tais obras, da mesma forma, não são partes do pensamento nietzschiano, mas sua totalidade.

Toda tradução é uma criação, portanto as obras de que falamos, traduzidas para o português brasileiro, são genuinamente brasileiras. Nietzsche é genuinamente brasileiro. O *genus* nietzschiano é perfeitamente acessível a nós, falantes da língua portuguesa, como negar tal fato? Um autor histórico é uma abstração, tudo o que há de

todo e qualquer autor são as ruínas de sua obra, reinventadas (traduzidas) ou não. Tudo o que há é o presente, lido, relido, vivido, contemporâneo. A imagem que temos de um autor é o que dele nos lembramos, é o modo como o inventamos. Como já dissemos anteriormente, toda lembrança é inventada, por isso todo autor é inventado. Nós inventamos Nietzsche, o inauguramos nesta dissertação – tal personagem é um discurso.

Isto sobre o que discorremos parece uma abstração, uma viagem onírica. Este texto intitula-se *Poesia: uma narrativa da realidade*, mas pouco falamos da poesia. Talvez o que tratamos até agora nos sirva para pensá-la. Começamos o texto nos perguntando o que é o sonho e o que é a realidade, e para que diferenciá-los. Talvez todo este discurso não passe de um sonho, e este sonho seja real. Mas é real a poesia?

Se somos capazes de, ao ouvir o poema de Dante Milano, ver a mulher ausente no jardim inexistente (MILANO, 1979, pág. 188), como dizer que o discurso poético é irreal? Como pode ser irreal aquilo que é? Do mesmo modo, não podemos negar que os sonhos são, pois realmente os vivemos, e deles nos lembramos. Por isso não sabemos diferenciar sonho de realidade. O que talvez saibamos fazer, e isto não nos dá nenhum mérito, é diferenciar o que nos lembramos do sono e da vigília.

A poesia, assim como a ciência e a filosofia, não passa de um devaneio do homem. Será o eterno retorno um sonho real, e poético? Indiscutivelmente dele sabemos através de narrativas, e assim nos voltamos ao título deste capítulo: o eterno retorno é uma poesia, ou seja, uma criação que narra a realidade. Poesia para nós é toda criação artística. A escultura, o poema (narrativa em versos) e a música são poesia.

Jorge Luis Borges, em seu *História da Eternidade*, nos diz que

> Num tempo infinito, o número das permutações possíveis será atingido, e o universo se verá obrigado a repetir-se. Mais uma vez nascerás de um ventre, mais uma vez teu esqueleto crescerá, mais uma vez percorrerás todas as horas até chegar à de tua incrível morte. (BORGES, 2010, pág. 63)

Em seguida nos informa que tal doutrina costuma ser atribuída a Nietzsche. Ainda que nos debruçássemos sobre a sua origem historiográfica, e isto não é nosso interesse no momento, só encontraríamos o presente, como de fato encontramos em Borges. Tal presente nos encanta, e nele nos perdemos, pois a lógica comum não nos auxilia. Será realmente possível tal tese?

Perguntemos de outro modo: é possível a poesia? Bem, se a consideramos possível, a consideramos real, memorável, espaço-temporal, manifestação da vontade e do instante. O eterno retorno é poético, e nossa memória em sua imagem se perde, paradoxal, absurda.

Este não é um problema a ser resolvido, como quer a ciência ou a filosofia, mas a ser percorrido. É um sonho a ser vivido pelos sentidos, ao revés das significações conceituais. É um caminho infinito. Saibamos percorrê-lo, como percorremos os poemas de Dante Milano, como entendemos que "Todos os sonhos são verdadeiros".

2. Conhecimento, lembrança e esquecimento

2.1. O tríptico do tempo e a presença do instante

É necessário que de algum ponto iniciemos nossa discussão, mas de que ponto no espaço-tempo? O ponto, de início podemos assim chama-lo, é o instante, presente e convidativo. O instante é aquilo que, conosco, põe-se ante nós e inaugura a realidade. Pois a realidade está, desde já inaugurada, conosco, neste instante presente. Aqui nos presentificamos e convidamos o leitor a habitá-lo, aqui o habitamos.

O homem que promete, que tem a consciência, do qual nos fala Nietzsche em *A Genealogia da Moral* (NIETZSCHE, 2013, pág. 57), é o criador das artes e da filosofia. Nós somos este homem, pois partilhamos desta hominalidade. Entendamos por hominalidade aquilo que há de hominal no homem. Seres sociais, pensamos as promessas de outros e as nossas. Aqui neste trabalho prometemos prometer. Mas o que dizemos com isto? Apenas que havemos de pensar promessas já feitas e a partir delas ou não, criar. Todo trabalho de arte ou filosofia é uma eterna promessa, resta-nos investigar, a nossa maneira, o que há de eterno em uma promessa.

Nosso trabalho não é a rigor um trabalho de parto, socrático, pois não estamos "grávidos" de nada. Pensar a gravidez filosófica talvez implicasse em tornar o homem sujeito, não é isso o que aqui pretendemos; não somos sujeitos grávidos de algo por vir, apenas participantes dessa realidade que está em nós. Toda criação é criação daquele que participa, manifestando-se criativamente no real; toda criação é real, e assim, realidade.

Para que nos dobremos sobre a tarefa de investigar o que há de eterno em uma promessa, é preciso que atentemos para o fato de que toda promessa e toda eternidade acontece em um instante. Instante, como já dissemos em outras palavras, é aquilo que põe-se, manifesta-se. Somos, portanto, seres instantes. A obra de arte, que é uma promessa, é instante, assim como a eternidade manifesta na obra ou de qualquer outra forma. Não tratamos aqui a eternidade como o tempo divino, a entendemos por tudo o que não tem início ou fim.

Podemos nos perguntar, ao assistirmos uma peça teatral, por exemplo, quando começa ou termina o espetáculo. Começará quando abrirem-se e terminará quando fecharem-se as cortinas? Se entendemos o tempo da arte, sabemos que é um tempo presencial, e para a presença não há lei que imponha limites e medidas, estes limites e medidas são somente referenciais, não tem valor concreto. Quem conhecerá mais a fundo a *Ilíada*, aquele que leu um canto ou aquele que a leu por completo? E quanto a *A Epopeia de Gilgamesh*, da qual não se tem o texto integral? Respondamos, por enquanto, dizendo que o número referencial não condiz com a qualidade e a unidade de pensamento.

Começamos este texto afirmando que é necessário que de algum ponto iniciemos nossa discussão. Mas de que ponto? O trabalho iniciou-se com o movimento da escrita? Respondemos que o ponto inicial é o instante e, com isso, negamos o ponto; não há cronologia, para nós, quando tratamos da presença (instante), e assim, não há pontos que marcam posições no tempo-espaço. O instante abole quaisquer convenções temporais.

Pensar pontos no espaço-tempo é sugerir delimitações, apreender caminhos e limites. Um canto da *Ilíada*, por exemplo, está delimitado entre outros tantos no livro. É possível contar o número de versos de tal canto e, em cada verso, o número de sílabas poéticas e do mesmo modo, contar o tempo em que determinado número de versos é pronunciado. Mas será realmente possível? Santo Agostinho, nas *Confissões*, nos diz que

> Se pudermos conceber um espaço de tempo que não seja suscetível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse podemos chamar tempo presente. Mas esse voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo, o tempo presente não tem nenhum espaço. (AGOSTINHO, 1973, pág. 245)

O presente, de acordo com tal citação, é inapreensível, mas ainda assim o chamamos “presente”.

Não há, para nós, o que se chama tempo psicológico, pois isso nos levaria ao caminho da subjetividade e não pretendemos trazer à discussão se o tempo é ou não é uma mera percepção humana, o que pretendemos discutir, por exemplo, é o tempo manifesto em uma obra de arte. Não nos é interessante, do mesmo modo, a discussão

meramente lógica e conceitual, mas talvez a lógica e o conceito levados ao seu limite, transformados em paradoxos, como o paradoxo da medição do presente. Jorge Luis Borges afirma que "É impossível que em oitocentos anos de tempo transcorra um período de catorze minutos" (BORGES, 2010, pág. 13).

Neste momento nos perguntamos: o que é a parte, o que é o todo? Seria a parte a presentificação do instante em si mesmo? Mas não seria isso o todo? Essa questão de algum modo faz-se aqui presente, pois de algum modo é pretensão nossa pensá-la. Borges nos diz que "a quantidade exata de pontos existentes no universo é a que existe em um metro" (BORGES, 2010, pág. 66) e que "cada ponto é o final de uma subdivisão infinita". (BORGES, 2010, pág. 66) Pensemos nos oitocentos anos de que falamos e na impossibilidade de nele se passarem catorze minutos, eis a lógica levada ao seu extremo.

Como podemos ver, tanto no âmbito representacional quanto no presencial, falamos do instante, falamos porque ele nos é importante, urgente, emergente, e dele falaríamos ainda que sobre ele não nos pronunciássemos. O instante urge, em nossa voz, nossa escrita, nosso pensamento, no instante divagamos e fazemos promessas que pretendemos cumprir em um instante seguinte. Acreditamos no amanhã e, em muito, por ele vivemos e construímos.

O amanhã, em alguma instância, é um ponto ao longe no espaço que talvez um dia seja alcançado. Mas voltemos à questão: o que é a parte? O que é o todo? Seria o amanhã parte do tempo? O que seria a totalidade do tempo? Para respondermos, ouçamos o seguinte poema de Dante Milano:

> O amor de agora é o mesmo amor de outrora
> Em que concentro o espírito abstraído,
> Um sentimento que não tem sentido,
> Uma parte de mim que se evapora.
> Amor que me alimenta e me devora,
> E este pressentimento indefinido
> Que me causa a impressão de andar perdido
> Em busca de outrem pela vida afora.
> Assim percorro uma existência incerta
> Como quem sonha, noutro mundo acorda,
> E em sua treva um ser de luz desperta.
> E sinto, como o céu visto do inferno,
> Na vida que contenho mas transborda,
> Qualquer coisa de agora mas de eterno. (MILANO, 1979, pág. 33)

Ao ouvi-lo, percebemos uma frase extremamente musical: “O amor de agora é o mesmo amor de outrora” (MILANO, 1979, pág. 33). Podemos repeti-lo inúmeras vezes, pois é da natureza da poesia musical a repetição. A repetição produz ritmo; repetir, por exemplo, as acentuações nos versos de um poema é trabalhá-lo musicalmente. O pensamento, do mesmo modo, necessita de repetição, para que seja formulado, reformulado, construído, desconstruído e reconstruído. Quando falamos no amor de agora, poderíamos de igual modo pensar que há o amor do amanhã e o de outrora. Mas o verso diz “O amor de agora é o mesmo amor de outrora” (MILANO, 1979, pág. 33). Outrora e agora não são partes do tempo, mas sim o tempo em sua totalidade.

Nos parágrafos acima nos perguntamos: seria o amanhã parte do tempo? Se assim o chamamos, “amanhã”, é porque temos a necessidade de separá-lo, identificá-lo, discerni-lo e aceitá-lo como tal; o amanhã é um ardil da cronologia. No verso de Dante Milano interpretamos que só há o amor de agora, que, enquanto agora, sempre existiu. O último trecho do poema nos revela:

> E sinto, como o céu visto do inferno,
> Na vida que contenho mas transborda,
> Qualquer coisa de agora mas de eterno. (MILANO, 1979, pág. 33)

A eternidade é o agora, pois o agora é imensurável, sem começo ou fim, é a manifestação própria do instante. Quando Jorge Luis Borges nos diz que “a quantidade exata de pontos existentes no universo é a que existe em um metro” (BORGES, 2010, pág. 66) entendemos que um metro é infinito, ou seja, o que há em um metro ou qualquer outra medida é o imensurável.

Parece que não nos preocupamos em separar conceitualmente o espaço do tempo, pois para nós não há conceito que os separe, visto que estão unidos em sua origem; o espaço-tempo é o lugar original em que toda realidade é inaugurada. A realidade do poeta que fala de “Qualquer coisa de agora mas de eterno” (MILANO, 1979, pág. 33) é espaço-temporal, instituída pela voz poemática. A voz poemática, por sua vez, é a voz daquele que habita o instante inaugurado pelo poema.

Borges, a partir das citações anteriores, já nos respondeu que “a parte não é menos copiosa que o todo” (BORGES, 2010, pág. 66). Podemos nos valer, como exemplo, de um tríptico que compusemos para integrar esta dissertação, para nos

perguntarmos se é possível separar a parte do todo. A pergunta que nos fazemos é: separada a parte, continuará esta sendo parte? O que a diferenciará do todo?



No tríptico há movimento em cada imagem, mas também um evidente movimento entre elas, uma espécie de diálogo. Cada uma quer se dizer a cada instante ao olhar; há uma certa disputa, pois não é possível ver todas em um único momento. Por isso estão separadas, e por isso também unidas – as imagens estão separadas e unidas em um mesmo quadro, e não poderia ser diferente, pois esse é o diálogo proposto.

Notamos que a tinta e o movimento são elementos do real, apresentados como unidade, inseparáveis – assim como não podemos separar a cor do movimento, não podemos separar uma figura das outras. Caso o fizéssemos, inauguraríamos uma nova obra. A obra acima, entretanto, é construída como um tríptico que é uno, ou seja, são três momentos (ou movimentos) que se configuram em um só. Vemos a deformação movimentar-se da direita para o centro, da esquerda para o centro e do centro para as extremidades.

Assim como as figuras, que não se referem a nada exterior, se nos fosse possível ter em mãos a imagem do passado, presente e futuro, veríamos seu movimento e eterno diálogo, não conseguiríamos olhar para cada imagem separadamente, pois ao olhar para uma as outras nos chamariam, infinitamente, a partir do que entendemos que “O amor de agora é o mesmo amor de outrora” (MILANO, 1979, pág. 33).

Caso separássemos uma imagem das outras, não nos seria possível chamá-la de “parte de um todo anterior”, mas somente de “todo”, e se as comparássemos às noções

representacionais e comuns de tempo, nos depararíamos com o célebre pensamento de Santo Agostinho: presente das coisas passadas, presentes e futuras, (AGOSTINHO, 1973, pág. 248), ou seja, ainda que as separássemos, só haveria o presente.

Qual, porém, é a real direção do movimento no tríptico acima, da direita para o centro, da esquerda para o centro ou do centro para as extremidades? Esta é a pergunta que nos fica se pretendemos problematizar a natureza do tempo. Dante Milano, em seu poema *Ao Tempo*, faz a mesma pergunta:

> Tempo, vais para trás ou para diante?
> O passado carrega a minha vida
> Para trás e eu de mim fiquei distante,
>
> Ou existir é uma contínua ida
> E eu me persigo nunca me alcançando?
> A hora da despedida é a da partida
>
> A um tempo aproximando e distanciando...
> Sem saber de onde vens e aonde irás,
> Andando andando andando andando andando
>
> Tempo, vais para diante ou para trás? (MILANO, 1979, pág. 45)

O que nos chama a atenção é que, para o poeta, não há a necessidade de uma resposta, sua vontade é unicamente a de perguntar e criar o gesto musical a que chamamos poema. A filosofia, diferentemente da poesia, pergunta e exige respostas; no poema, entretanto, a parte lógica e conceitual não tem importância quase nenhuma, visto que o que nele vige é a música. Sem a música, muitos poemas tornar-se-iam filosofia.

Mas qual a direção do tempo? O poeta, como dissemos, apenas pergunta e, no verso final, inverte a direção: "Tempo, vais para diante ou para trás?" (MILANO, 1979, pág. 45) O que ele nos mostra, sem nos dar uma resposta, é que não há direção alguma, pois há todas as direções ocorrendo simultaneamente. Tanto os versos acima quanto o tríptico subvertem, como cabe a quaisquer obras de arte, a linearidade referencial e cronológica. Santo Agostinho nos revela que "o tempo não é outra coisa senão distensão" (AGOSTINHO,1973, pág. 252), ou seja, um esticamento, uma duração que abarca todo e qualquer suposto direcionamento. As medidas e direcionamentos não dão conta da natureza do tempo, apenas tentam moldá-lo, e tal tentativa recai em um falso entendimento, uma ideia meramente racional. Racionar a realidade é a pretensão do homem genérico, atual e ocidental, porém todo o racionamento se esgota em si mesmo,

pois é o fim do movimento do pensar. O pensamento genuíno[4] não se esgota na racionalidade, mas dela se utiliza para transgredi-la, como aqui transgredimos o entendimento social do tempo. O tempo não é uma experiência genérica, mas identitária, e assim nos propomos a pensá-lo com este trabalho. Não é, portanto, ocidental, mas de modo genuíno manifesta-se em cada homem e nas obras de arte.

Assim como o tempo, entendemos que a memória é também distensão; em uma distensão vemos um quadro ou ouvimos um poema, em uma distensão é possível que nos lembremos do passado, do presente e do futuro, ainda que isso nos soe por demais estranho. Mas o que devemos ter em mente é que toda a lembrança é uma criação da memória, toda lembrança é a manifestação de uma promessa, pois o homem é o animal capaz de prometer, como nos diz, em outras palavras, Nietzsche. (NIETZSCHE, 2013, pág. 59). Se nos lembramos do futuro, é essencial entendermos que nos lembramos do presente:

> as coisas futuras ainda não existem; e se ainda não existem, não existem presentemente. De modo algum podem ser vistas, se não existem. Mas podem ser prognosticadas pelas coisas presentes que já existem e se deixam observar. (AGOSTINHO,1973, pág. 247)

Por isso o presente é uma eterna promessa, por isso somos capazes de criar, por isso o pensamento se renova, por isso nos lembramos e nunca há a mesma lembrança de um mesmo objeto (cada lembrança é uma realidade original), por isso temos a vontade da repetir a arte, por isso a arte nunca é a mesma, por isso o homem nunca é o mesmo.

Ainda lemos nas *Confissões*: "Vejo a aurora e prognostico que o sol vai nascer. O que vejo é presente, o que anuncio é futuro." (AGOSTINHO,1973, pág. 247) O prognóstico nada mais é do que a percepção do movimento do tempo, do "esticamento" da presença. A sensação de que algo está por vir, como o sol, é uma promessa, mas é impossível que o sol nasça, pois nada existe para além do instante em que se anuncia o nascimento do sol. O instante do prognóstico é eterno, percebê-lo é perceber a eternidade. Mas o sol, independente da impossibilidade de seu nascimento, nasce, e com

[4] É necessária aqui uma certa distinção: as palavras gênio, genuíno e gênero são originadas da palavra latina *genus*, que diz, entre outras coisas, nascimento, família e morada. O gênero, o genérico, são o familiar, o conjunto, as coabitações, ao passo que o gênio e o genuíno, em uma interpretação nossa, são a origem, o nascimento, berço das criações. O pensamento genuíno, de acordo com isto, é o criador, o próprio, o originário, o que foge ao comum, ao habitual.

isto, de nenhum modo nos contradizemos. O que mostramos é que, no instante do prenúncio, o sol não nasce: “Não é o sol que é futuro, porque esse já existe, mas sim o seu nascimento” (AGOSTINHO,1973, pág. 247). Assim, ainda que não nos façamos devidamente claros, e esta não é a nossa pretensão, tentamos mostrar que o instante é a presença, tempo em que o nascimento do sol se anuncia, ao revés da sucessão linear de acontecimentos – nunca se poderá dizer a hora em que o sol nasceu.

2.2. Conhecimento e infinito

Se nos é possível, de algum modo, separar a parte do todo, é porque a parte é o todo em si mesma, infinito e passível de infinitas interpretações. O homem, quando pensamos tê-lo separado da realidade para investigá-lo, tornamo-lo o real em sua totalidade, esta é a armadilha em que recai a ciência e a academia ao isolar os objetos para estudá-los. Se o homem é o real em sua totalidade, o que seria, para ele, alteridade? Aqui nos vemos no paradoxo de que a alteridade é a identidade, pois tudo o que supostamente se apresentasse diverso, partilharia de um mesmo (o suposto homem). Pensamos o homem não como um gênero, mas determinado homem. O suposto homem por nós pensado, em um instante, mostra-se de um único modo; porém, neste mesmo instante em que se mostra de um único modo, deixa para trás infinitas possibilidades de aparecer, pois em um instante só é possível que se mostre de uma só maneira. O homem vê um objeto, este objeto é o homem, ver uma coisa é tornar-se, em parte, esta coisa.

Aqui falamos da infinitude para pensar a questão do conhecimento. O que é conhecer uma coisa? No jogo do homem com a realidade, o conhecedor e o objeto do conhecimento são infinitos. Portanto, não há nunca o conhecido, mas sim o movimento de conhecer; em tal movimento, o que chamamos de conhecido só pode ser assim chamado pois há um conhecedor, assim como só há conhecedor pois há o conhecido. Não pretendemos trazer para a discussão a subjetividade, pois não há sujeição alguma entre conhecido e conhecedor, o que há, como já dissemos, é o movimento. Entretanto, ambos coabitam o conhecimento, que é a possibilidade de acontecerem. O que o conhecedor conhece integra o que ele é, não se conhece a partir do que não se é,

conhecer o mundo e suas possibilidades é conhecer a si próprio. Se perguntarem ao homem ocidental, por exemplo: o que há fora do ocidente? Tudo o que responder será: o ocidente. Por ocidente entendemos, de algum modo, o monopólio da cultura escrita sobre o modo de vida, a racionalização do conhecimento, entre outros fatores que dizem tudo o que somos, e a partir de tudo o que somos, só poderemos ver a nós mesmos. Assim, se nos perguntarem o que há fora do ocidente, responderemos logicamente, de um modo ocidental, o que pensamos haver fora de nós mesmos, mas o ocidente não é um limite geográfico, é um modo cultural de integrar o mundo.

A ideia de conhecido nos remete a algo finalizado, acabado, racionalizado. O homem, em suas infinitas possibilidades, conhece a realidade, e a realidade conhecida o integra de um modo, entre outros, infinitos. Ante as infindas possibilidades, no jogo do conhecimento, o que se conhece? O que se conhece é sempre a totalidade do que se deu a conhecer. No conto *Funes, o Memorioso*, de Jorge Luis Borges, nos deparamos com o incômodo de Funes diante das diferentes manifestações das coisas:

> Não lhe custava compreender somente que o símbolo genérico cão abrangesse tantos indivíduos díspares de diversos tamanhos e diversa forma; aborrecia-o que o cão das treze e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quarto (visto de frente). Seu próprio rosto no espelho, suas próprias mãos, deslumbravam-no cada vez. (BORGES, 1972, págs. 123-124)

Tal aborrecimento se deve à impossibilidade de, em momentos distintos, conhecer o mesmo – eis mais um paradoxo com o qual nos defrontamos. Sabemos que, em momentos distintos, conhecemos diferentes formas de o mesmo apresentar-se, e, apesar deste labirinto da língua no qual algumas vezes nos encontramos, nos é lícito dizer que sempre conhecemos o mesmo (sempre diverso); o conhecimento, portanto, está intimamente ligado ao instante e, assim sendo, ao movimento do tempo. Funes, a cada olhar, conhecia de modo totalmente novo seu rosto no espelho, a cada olhar, uma nova identidade. Tudo o que havia para ele, eram identidades e, portanto, diferenças. Incomodava-lhe, assim notamos, não saber a identidade do cão que observava, mas diferentes identidades (do mesmo cão) para cada instante no tempo. A diferença é um traço fundamental quando falamos de conhecimento, que como viemos discutindo, está em constante movimento. A identidade de um homem ou de um cão se renova de momento em momento.

Se aqui pretendemos falar da diferença, é interessante notar sua relação com o infinito, pois o infinito, assim como o conhecimento, acontece na diferença. O que é então a diferença? É possível haver o mesmo homem ou o mesmo cão em momentos distintos? O homem ou o cão só é na diferença, no infinito. Aqui movemos um discurso, tentamos trazer à razão o irracional, aquilo que não pode ser medido, racionalizado. Para que pensar o infinito? Nos perguntamos. Do mesmo modo nos perguntamos: para que pensar o homem? Não temos resposta para tais perguntas, mas na angústia da existência, perguntamos. Tentamos a nós mesmos responder, na esperança de que cheguemos a uma resposta, meta de nossas questões. A vontade nos faz continuar, esperançosos, continuamos.

Se, em um momento diverso, escrevêssemos este texto, seria um texto completamente novo. Mas, escrito o texto, se o lêssemos em um momento distinto, inauguraríamos, da mesmo forma, o novo. Assim, a presença do homem no mundo inaugura o mundo, no movimento do tempo. Sabemos que não podemos dividir o tempo cronologicamente (esta é apenas uma representação, não o tempo em si mesmo), assim sendo, instantes não se dão um após o outro, mas simultaneamente. No conto de Borges por nós aqui tratado, notamos que "Funes não recordava somente cada folha de cada árvore de cada monte, como também cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado." (BORGES, 1972, pág. 123) De tal modo que as suas lembranças estão reunidas numa única dimensão temporal. Lembrar-se de uma imagem é realizar, criar uma nova imagem, de onde intuímos que lembrar-se de um fenômeno é inaugurar um novo acontecimento memorável, por isso infinita é a memória em suas possibilidades.

O homem, nos damos a liberdade de pensar, é o criador do próprio homem, inaugurando a si mesmo no espaço-tempo e na memória. A memória é uma conjuntura espaço-temporal, onde o presente, passado e futuro estão reunidos e configurados harmoniosamente, é uma só dimensão que abriga outras três (assim divididas pelo pensamento comum). O homem é memória, é o futuro, passado e presente de si, nele habitam as possibilidades do ser, do já-ser e do vir-a-ser, que na verdade, são o mesmo. O homem se lembra daquilo que foi, que é e que será. Há um poema de Dante Milano, intitulado *MOMENTO*, em que ouvimos:

> Esqueço-me dos anos, e dos meses,
> E dos dias, das datas. Mas às vezes

> Lembro-me de momentos. Rememoro
> Um que me fez chorar. E ainda o choro.
> Recordo-me de uma hora, céu cinzento,
> A terra sacudida pelo vento,
> Um terrível momento escuro e imundo,
> Em que me vi perdido e só no mundo,
> Sob os trovões, e estremecendo às vezes
> Entre relâmpagos e lividezes...
> Lembranças não antigas, mas presentes.
> Lembranças, não saudades, as ausentes.
> Sem novas esperanças que despontem
> O dia de hoje me parece de ontem.
> Nenhuma data em mim, nenhuma festa.
> Meu amanhã é o pouco que me resta.
> Eu sou o que não fui e o que quis ser.
> Já fiz o que me resta por fazer,
> E bem no fundo de meu ser obscuro
> Lembro-me antigamente do futuro... (MILANO, 1979, pág. 163)

É-nos interessante notar algumas passagens, "O dia de hoje me parece o de ontem", "Meu amanhã é o pouco que me resta", "Eu sou o que não fui e o que quis ser", e, finalmente, "Lembro-me antigamente do futuro..." Tudo isso dialoga essencialmente com o que viemos até aqui discorrendo. De modo paradoxal e de acordo com o último verso, poderíamos pensar que a única possibilidade de lembrar-se do futuro se daria em outrora, esta seria uma transgressão da lógica do senso comum, mas tal suposta transgressão revelaria, na verdade, que o homem, na duração da presença, continuamente se reinventa e que passado, futuro e presente são tentativas de representações do que nele é presencial.

Aqui discorremos sobre Funes, que se aborrecia por ver duas identidades do mesmo cão em horas distintas. O cão porém, é o mesmo, manifestando-se de múltiplas e infinitas formas na duração do tempo. O cão é a memória de Funes, que teve acesso a alguns modos de seu mostrar-se. Guardemos essa frase: o cão é a memória de Funes.

O último verso do poema de Dante soa-nos ainda um tanto estranho: "Lembro-me antigamente do futuro..." sabemos que no conto de que tratamos há infinitos cães a ser lembrados, e a memória de Funes é o cão; mas o que dizemos com isto? Dizemos que a memória que evoca um acontecimento torna-se o acontecimento, a que evoca o cão torna-se, indiscutivelmente, o cão. Por que, nesta discussão, para tentarmos desenvolvê-la, trazemos um poeta e um escritor que sabemos que não nos satisfarão em termos de uma lógica elucidativa?

Dissemos que há infinitos cães a ser lembrados, ou seja, o presente resguarda os cães que foram, os que são e os que serão, assim o verso novamente ecoa: “Lembro-me antigamente do futuro...”

Neste trabalho nos propomos a tratar do conhecimento, da lembrança e do esquecimento. O esquecimento é memória, memória é lembrança, e é conhecimento; assim nos vemos novamente no labirinto da língua. Para que nomear de formas distintas o mesmo? Aqui não nos propomos a uma elucidação informativa do pensamento, apenas movê-lo. Conhecimento, lembrança e esquecimento são aspectos do mesmo, partilham do mesmo e movem-se juntos. Conhecer, como pensamos, é algo que se dá de modo criativo no lembrar e esquecer, o que não é passível de nenhuma mensuração.

Neste ponto, se nos perguntarem o que nos dispomos pensar, talvez possamos responder com a seguinte sentença: “o conhecimento, a lembrança e o esquecimento”. Tal resposta parece-nos simplória demais, mas de certa maneira dá conta da pergunta, a resolve, pois se pretendemos apenas responder ao que nos foi perguntado, nos é lícito fazê-lo com a brevidade da fala. Porém, se pretendemos mostrar o nosso trabalho, é necessário que nos delonguemos e o movamos em nosso caminho, para que este, em seu movimento, inaugure a realidade à medida em que for se revelando.

Borges, ao final do referido conto, diz:

> Suspeito, entretanto, que não era capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, 1972, págs. 124-125)

O mundo de Funes, podemos entender, era repleto de informações, recordações de diversos aspectos, em diversos momentos, de diversas coisas, era um mundo completamente descritivo, analítico... o pouco que imaginava eram as casas que desconhecia, e “as imaginava pretas, compactas, feitas de treva homogênea” (BORGES, 1972, pág. 124). Nietzsche, na dissertação segunda de *A Genealogia da Moral*, nos aponta que “nenhuma felicidade, nenhuma serenidade, nenhuma esperança, nenhum gozo presente poderiam existir sem a faculdade do esquecimento” (NIETZSCHE, 2013, pág. 57). Dito isto, podemos apreender que, do mesmo, modo nenhuma criação seria possível sem esta faculdade, pois toda criação, até mesmo a das lembranças, nasce do presente esquecer, movimento contrário à lógica de um “tempo” representado. Por tempo representado entendemos a sequência linear que abarca os acontecimentos

simbólicos, uma linha temporal que abole o esquecimento. Na cronologia não há espaço para o esquecimento, há apenas representações de fatos e a ilusão de que, a partir de tais representações, é possível acessá-los. Uma linha cronológica é meramente simbólica, não dá conta do real em seu movimento. O esquecer vigora ao revés da cronologia, "tempo" medido e representacional, pois é vivido e não se pode representar.

Em um dado momento lemos no conto: "duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro" (BORGES, 1972, pág. 121) Mas Funes "não era capaz de pensar" (BORGES, 1972, pág. 124). Neste trecho do texto de Borges atentamos para o fato de que pensar "é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair". De algum modo falamos acerca da diferença nos parágrafos anteriores, quando tratamos do conhecimento. Dissemos que conhecer está intimamente ligado ao movimento do tempo, que se move na diferença. O tempo se move. Tudo o que é no tempo, se apresenta, a cada instante, de modo inteiramente novo. Conhecer participa desse processo de apresentar-se. Ao conhecer, ainda que participando das diferenças, as esquecemos, e logo as lembramos; o lembramento se dá a partir de um esquecimento. O personagem do conto de Borges era incapaz de esquecer, o que o aborrecia era a coabitação das identidades e, portanto, das diferenças, no mesmo; tal aborrecimento se dá pela vontade do acesso a uma realidade original, ao perceber diferentes realidades acontecendo simultaneamente.

O que seria uma realidade original? Voltemos à seguinte citação: "Funes não recordava somente cada folha de cada árvore de cada monte, como cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado" (BORGES, 1972, pág. 123). Levemos em conta, para a nossa discussão, que Funes recordasse uma folha em dois momentos que a viu; qual seria a folha original em sua recordação? Neste momento podemos nos perguntar: seria a recordação de Funes um acesso à realidade original?

A realidade, como já dissemos anteriormente, é inaugurada a cada instante e é sempre nova; nessa perspectiva, uma recordação não é de nenhum modo a representação do real, mas é o próprio real manifesto. A recordação de uma folha em um dado momento é, portanto, a realidade original de tal momento, e num momento seguinte, uma nova realidade original. Viver é uma realidade original; a lembrança de tal viver, do mesmo modo, o é.

Nos perguntemos novamente: no jogo do conhecimento, o que se conhece? E novamente respondamos: a totalidade do que se deu a conhecer. Funes, porém, era "o

solitário e lúcido espectador de um mundo multiforme, instantâneo e quase intoleravelmente exato" (BORGES, 1972, pág. 124). Tal exatidão é, na verdade, a totalidade do que se deu a conhecer de modo medido, racional, descritivo, ao revés do que se mostra no movimento criativo de lembrança e esquecimento. Lembrar e esquecer criativamente é conhecer o real, é inaugurá-lo e dele participar ativamente. Criar é lembrar e esquecer, por isso, como nos diz Borges: "Era-lhe muito difícil dormir. Dormir é distrair-se do mundo;" (BORGES, 1972, pág. 124). Distrair-se do mundo é, em alguma instância, criar o mundo, sem nenhuma preocupação com a exatidão, que nada mais é do que a representação cronológica da vida.

Ao final do conto Lemos os seguinte:

> Pensei que cada uma de minhas palavras (que cada um de meus gestos) perduraria em sua implacável memória; paralisou-me o temor de multiplicar ademanes inúteis. (BORGES, 1972, pág. 125)

A memória de Funes era rígida, insensível, implacável, não interpretava, mas recebia as coisas, as palavras e os gestos, de modo analítico. Por isso o narrador é paralisado pelo medo de fazer gestos inúteis, os quais seriam implacavelmente memorizados. O saber medido busca o entendimento, a lógica, a razão e, assim, a memorização. A memorização de um saber mensurado e utilitário é um modo de conhecer bastante limitador, pois ao contrário do pensamento, é algo estático. Ainda que no conto de Borges notemos que os pormenores das recordações de Funes eram inúteis, na vida acadêmica e social, por exemplo, sabemos que a memorização de informações e conceitos tem sua utilidade. Por utilidade entendemos o que podemos fazer com isto ou aquilo. Mas o que podemos fazer com o pensamento de que há infinitos cães a ser lembrados? A consciência da infinitude de nenhum modo é aplicável à filosofia, por exemplo, mas talvez seja algo que a mova, pois é uma questão que provém da vontade amoral de questionar.

2.3. A vontade da memória

A memória quer lembrar, mas também quer esquecer; além disso, quer criar. Criar, como dissemos anteriormente, é lembrar-esquecer. Mas o que dizemos com isso? Apenas dizemos que a criação não se dá meramente em uma lembrança ou meramente em um esquecimento, mas no movimento circular da eterna dança do lembramento com o olvido. Queremos nos lembrar do que esquecemos e nos esquecer do que lembramos, eis nosso eterno fado. Mas como fugir deste movimento de luz e sombra?

Dissemos que criar é lembrar-esquecer, assim podemos entender que nunca nos lembramos da realidade original, pois a lembrança é a própria realidade, portanto, nunca é "lembrança de", mas sempre "a lembrança":

> Todavia, não são os próprios objetos que entram, mas as suas imagens: imagens das coisas sensíveis, sempre prestes a oferecer-se ao pensamento que as recorda (AGOSTINHO,1973, pág. 201)

A citação acima é de Santo Agostinho, e se refere às imagens que "entram" na memória, imagens que constituem e inauguram a realidade.

A memória é um movimento circular que se alimenta de si mesmo, e, se alimentando, cresce memoravelmente. Seu tempo é um tempo devorador, que se devora a cada instante e, a cada instante, torna-se mais vasto. Devorar-se, devastar-se e crescer é o que quer o memorável.

Somos criações da memória, por ela gerados e nela imersos. Não há como nos imaginarmos fora dela, pois tal imaginação seria um fruto seu. Nós, homens, somos memória e por isso, de momento em momento, nos devoramos e crescemos, tornamo-nos vastos e devastados. Ser eternamente presente, o homem devora a si mesmo, e cresce. Como negar tal fato?

Se entendemos que somos memória, entendemos que nos renovamos a cada momento. Sabemos, de acordo com Santo Agostinho, que o tempo é distensão e que os instantes dão-se no tempo. Poderíamos, como exemplo, dizer que o sol nasce, as folhas caem de um galho, etc. e que tudo isso são instantes, distintos, que poderiam dar-se em um só instante, pois o instante é a presença do presente, é tudo o que se manifesta na realidade.

O homem é o ser eternamente presente. Como entender tal sentença? Talvez a possamos pensar do seguinte modo: na distensão da presença, o homem é e, enquanto for, será. Na primeira parte deste capítulo vimos que nada existe para além do instante

em que se anuncia o nascimento do sol, ainda que saibamos que o sol, indiscutivelmente, nasce. O instante, de acordo com nosso pensamento, é eterno.

O homem se renova, e a obra de arte se renova ao olhar do homem, pois renovar-se é renovar o próprio destino: "Não é de admirar que esteja longe de mim tudo o que eu não sou. Todavia, que há mais perto de mim do que eu mesmo?" (AGOSTINHO,1973, pág. 207) A obra, assim sendo, é o homem que a admira, pois faz parte de seu destino. "A Poesia é o Poeta. A Música é o Músico. A Pintura é o pintor" (MILANO, 1979, pág. 267).

Há uma referência ao homem e seu destino no conto *A Escrita do Deus*, de Jorge Luis Borges. Neste conto lemos que "Um homem se confunde, gradualmente, com a forma de seu destino; um homem é, afinal, suas circunstâncias" (BORGES, 1972, pág. 95). Disto entendemos que as circunstâncias (que são o homem), são as possibilidades de sua manifestação na realidade. O destino do homem é limitado e, neste limite, há o infinito. O sacerdote tornou-se prisioneiro, é o que lemos em tal conto – as circunstâncias que faziam dele sacerdote tornaram-se as que o faziam prisioneiro.

Por que falamos do homem? Por que, para escrevermos este trabalho, falamos de nós mesmos? Talvez porque tudo o que façamos ou pretendamos fazer não seja nada além do que renovar nosso destino, a partir do devoramento de nós mesmos. Devorarmo-nos é o que nos cabe, tornando-nos mais vastos. Contemplar uma obra de arte é ação do tempo que se devora e, portanto, do homem, que é o tempo.

No conto *O Zahir*, Borges nos fala de uma moeda que é o *Zahir*; nele lemos que "a plebe, em terras muçulmanas, chama-o de "os seres ou coisas que têm a terrível virtude de ser inolvidáveis e cuja imagem acaba por enlouquecer a gente" (BORGES, 1972, pág. 87). Mas o que seria da memória sem a capacidade do esquecimento? Se nós somos a promessa da memória, seres presentes e instantes, o que seria de nós caso nos fosse retirada a eterna dança do lembrar e esquecer? Borges nos diz:

> de milhares de aparências, passarei a uma; dum sonho muito complexo a um sonho muito simples. Outros sonharão que estou louco e eu com o Zahir. Quando todos os homens da terra pensarem, dia e noite, no Zahir, qual será o sonho e qual a realidade – a terra ou o Zahir? (BORGES, 1972, pág. 89)

O vaticínio de Borges sobre si mesmo diz da passagem de uma realidade movente e cíclica a uma realidade estática, única, que não se renova. Tal realidade não é lembrada,

pois não é esquecida. Perde-se o esquecimento e junto a ele a lembrança e o movimento do lembrar-esquecer, de onde concluímos que não há criação em tal realidade – uma realidade estéril, mas real, e vivida.

Aquele cuja realidade tornou-se o *Zahir* transformar-se-á possivelmente no próprio *Zahir*, pois tudo o que para ele haverá será este fenômeno, que será sua própria espaço-temporalidade. Uma única imagem, no conto de que tratamos, tem a possibilidade de por fim a todo o movimento da vida, tornando-se a própria vida.

Se a memória quer lembrar e esquecer é porque o homem quer renovar-se, ainda que isso implique numa suposta repetição. A repetição para nós, não é a repetição do mesmo, mas do diverso. O verso "O amor de agora é o mesmo amor de outrora" (MILANO, 1979, pág. 33), de Dante Milano, ao ser repetido, não será o mesmo, pois em sua repetição, toda a realidade estruturar-se-á de um modo inteiramente novo.

O *Zahir*, no conto de Borges, é a repetição do mesmo, é a mesma imagem manifestando-se no presente. O autor em dado momento nos diz: "O que não é *Zahir* me chega como depurado e distante" (BORGES, 1972, pág. 89), ou seja, ainda há, apesar do vaticínio que faz sobre si mesmo e da incessante manifestação de tal repetição, outras manifestações de lembranças, e portanto, movimento.

Poderíamos agora nos perguntar: o que haveria caso o vaticínio de Borges se concretizasse, caso o movimento da lembrança e do esquecimento findasse, dando lugar a uma única lembrança que não pudesse ser esquecida: o *Zahir*?

Haveria movimento na repetição do mesmo? Poderia o mesmo se repetir, ou a isto deveríamos chamar de insistência? O mesmo se repete, ou insiste? Vimos que um mesmo verso pode se repetir (e não será o mesmo), pois todo o universo se configuraria de um modo novo após sua repetição. Mas caso toda a realidade se tornasse o *Zahir*, haveria movimento? Já pensamos isto quando falamos da passagem de uma realidade movente e cíclica a uma realidade estática, única, que não se renova. A paisagem que não se renova é a realidade do personagem transformada no *Zahir*, é o personagem transformado nesta paisagem imóvel – uma eternidade imóvel.

Borges, no conto de que tratamos, fala de uma figura de linguagem chamada oximoro: "aplica-se a uma palavra um epíteto que parece contradizê-la" (BORGES, 1972, pág. 83); exemplos de oximoro seriam: luz escura, escuridão luminosa, etc. Para nós, a lembrança olvidável ou o olvido inesquecível talvez fossem o oximoro que

melhor nos satisfizesse no presente trabalho. Um oximoro seria a dança do lembramento e do olvido, e nesta dança, um tornar-se-ia o epíteto do outro, simultânea e eternamente, sem pôr fim ao movimento.

Façamos a pergunta de um modo diverso: caso a realidade se tornasse o *Zahir*, haveria memória? Que realidade seria essa, sem o lembrar e esquecer e, portanto, sem criação? Haveria realidade sem memória? O que é a memória além da criação proporcionada pela lembrança e esquecimento?

Ouçamos o poema *Antiga Jovem*, de Dante Milano[5]:

> Para sempre esquecida, antiga jovem.
> Sobre a sua lembrança caem folhas
> Secas no chão e há muito tempo chove...
> Já não consigo mais rever o rosto
> Sem traços nem o olhar da minha amiga
> Há tanto tempo desaparecida,
> Aquela que ao morrer tornou-se antiga. (MILANO, 1979, pág. 192)

O título do poema é também um oximoro, a jovem é antiga, tornou-se antiga ao morrer, "antiga" é seu epíteto. Somente no âmbito memorável podemos auscultar e adentrar o terreno destes versos. A jovem, que ao morrer tornou-se antiga, está para sempre esquecida e, assim, lembrada. Desaparecida, aparece na memória, e o poeta não consegue mais rever seu rosto. Aqui vislumbramos o movimento de uma dança: a dança circular da lembrança e do esquecimento, entrelaçando-se eternamente.

A memória só pode esquecer aquilo de que se lembra, pois o esquecimento se dá a partir da lembrança. Se a jovem está para sempre esquecida, portanto, também está para sempre lembrada – o que foge ao movimento do lembrar e esquecer não pertence

---

[5] A temporalidade talvez seja a grande questão do poeta Dante Milano, por isso aqui tanto o evocamos, pois essa é também nossa grande questão. Ainda que falemos do conhecimento ou da musicalidade de um poema, não poderemos fugir da questão temporal – em tudo o que discutamos ela estará presente, movendo-nos e possibilitando-nos o questionar, pois nada há fora do tempo. O tempo nos permite questionar, no tempo, o próprio tempo.

O terceiro verso do poema supracitado diz que "há muito tempo chove". Isto nos chama por demais a atenção, pois é poético. Poderíamos pensar que poesia é dizer que "há muito tempo chove" e de nenhum modo estaríamos equivocados – é exatamente isto o que é a poesia. Se, no entanto, tentássemos conceitual e logicamente explicar o que significa tal verso de tal poema, com toda a certeza nos equivocaríamos, pois a lógica nada diz sobre os fenômenos, mas sobre si mesma.

Ouçamos novamente: "há muito tempo chove..." mas há quanto tempo? Que medida nos possibilitaria apreender tal quantidade temporal? Em nenhum momento, entretanto, nos perguntamos se chove há dez ou vinte anos, mas ainda assim somos capazes de ouvir a temporalidade manifesta, aflorada no instante.

mais à memória. A partir do que se esquece, há sempre a possibilidade de uma lembrança, ainda que esta não se concretize. O *Zahir*, de algum modo podemos pensar, não se repete, mas insiste, e sua insistência dá-se ao revés do memorável, pois não é lembrado nem esquecido, apenas permanece.

Se toda a realidade se tornasse, para o personagem do conto, o *Zahir*, não haveria a memória como a conhecemos, pois esta seria *Zahir*, e nada mais. Não haveria identidades nem diferenças, nem destino, movimento ou repetição. Uma única imagem insistiria em sua permanência: "Já não perceberei o universo, perceberei o Zahir" (BORGES, 1972, pág. 89).

Perguntemos novamente: haveria realidade sem memória? Como respondermos a esta questão, nós, criações da memória? Como respondermos ao que está para além de nossos limites, a uma realidade imemorada? Tudo o que o homem faz é memorável, inclusive suas promessas; o animal homem promete, e ele próprio é uma promessa da realidade – a realidade promete o homem, de instante em instante, ao instante seguinte.

Não sabemos de uma realidade imemorada, não podemos responder, portanto, se há ou não há; tudo o que podemos fazer é supor e propor questões e argumentações de tais questões, mas nada disso nos satisfaria em termos de uma lógica elucidativa. Nós criamos a ciência, mas nem a ciência é sem memória, e não pode responder o que há para além de si mesma.

Seria a promessa algo que vai para além do homem? O homem como o conhecemos, este homem que somos, é o animal que promete, isto já nos ficou claro, Nietzsche já nos revelou em *A Genealogia da Moral* (NIETZSCHE, 2013, pág. 59). Mas o que o homem pode prometer? Pensemos o que é o futuro, que é este tempo, nunca alcançado, berço de angústias e sonhos? O futuro, como o pensamos, é uma eterna presença, por isso prometemos, a nós mesmos e aos outros, o amanhã. O futuro é a presença das promessas – toda promessa, portanto, é presença hominal. Borges reflete que "qualquer moeda (uma moeda de vinte centavos, digamos) é, em rigor, um repertório de futuros possíveis." (BORGES, 1972, pág. 84) Mas que possível futuro haveria sem a memória de tal futuro? A memória, como aqui a pensamos, é o movimento do tempo. Não há, portanto, movimento na insistência do *Zahir*, que como o interpretamos, abole a criação do passado, presente e futuro, tornando-se uma realidade imóvel e apartando o homem de sua participação no movimento do real como o

conhecemos. O personagem do conto por nós tratado deixa de ser uma promessa da realidade, tornando-se um todo à parte.

Neste trabalho, tratamos de um personagem de um conto, e não de todos os homens e de toda a realidade. O que fizemos foi separar a parte do todo, para investigá-la. Ainda que o tenhamos feito de um modo poético, filosófico, ou poético-filosófico, separamos, de fato, a parte. Entendemos que, separada do todo, esta transforma-se no todo. É o todo, portanto, e não a parte, que investigamos. Pode-nos parecer um tanto estranha tal argumentação, mas é isso o que nos ocorre ao falarmos de tal personagem e de sua realidade. No entanto, neste contexto, nos cabe mais uma vez pensar que ao interpretar qualquer conto de qualquer autor, interpretaremos, a partir do que somos, a nós mesmos: “Não é de admirar que esteja longe de mim tudo o que eu não sou. Todavia, que há mais perto de mim do que eu mesmo?” (AGOSTINHO,1973, pág. 207)

3. Ritmo e poesia

3.1. O labirinto da técnica

É preciso que pensemos a técnica? Será que somos, de fato, capazes de pensá-la? O que o discurso filosófico sabe sobre a técnica? Como já dissemos: somente o poeta pode falar da poesia, ou seja, somente o poeta é capaz de tal feito. Do mesmo modo, somente o artista é capaz de falar da arte[6].

É importante dizermos que aqui não diferenciamos discurso de narrativa, pois, para nós, a narrativa é um discurso, é algo que está eternamente em curso, se movimentando. Uma escultura, uma ilustração, são narrativas, estão em constante movimento, participando do movimento da realidade.

O poeta é aquele que participa do movimento da realidade, narrando a poesia[7]. O poeta é a poesia, como disse, em outras palavras, Dante Milano (MILANO, 1979, pág. 267), assim como um autor é sua obra. Sendo este um trabalho de viés filosófico, nossa empreitada no discurso da técnica está fadada ao fracasso. Mas a tese precisa ser escrita, assim insistimos em dizer o que não precisa ser dito.

A Ilíada, traduzida, recriada por Carlos Alberto Nunes, é um tratado sobre a técnica da poesia de língua portuguesa. Nela é possível o aprendizado da produção de poemas de uma a dezesseis sílabas poéticas, assim como o aprendizado das acentuações internas, tão importantes para a condução do ritmo. Quando, por exemplo, no canto IV, Nestor incita e instrui seus guerreiros na luta contra Tróia, o faz do seguinte modo:

> Uso só fa/ça da lan/ça o guerrei/ro que o car/ro do imi/go perto do seu observar, que há de ser muito mais vantajoso.

[6] Na realidade, nem mesmo o poeta é capaz de falar da poesia, ou o artista falar da arte, o que pretendemos dizer é que o poeta e o artista revelam a poesia e a arte através das manifestações poéticas e artísticas.

[7] Um poema ou uma música está naturalmente inserida em um contexto, e por mais que se diga que o poeta vive à parte da sociedade, todo poeta é social, faz parte do meio em que está e fala para tal meio. A parte não pode fugir do todo, a parte é, como já vimos, o todo. O poeta é a sociedade que habita, pois "um homem é, afinal, suas circunstâncias" (BORGES, 1972, pág. 95). O meio social que habita um poeta são suas circunstâncias.

> Nossos maiores puderam entrar em cidades e muros
> por terem sempre adotado essa norma, ardorosos, na luta. (HOMERO, 2015, pág. 121)

Notamos claramente a posição das vogais tônicas na 4ª, 7ª, 10ª, 13ª e 16ª sílaba poética, o que é feito durante toda a tradução do Épico. Carlos Alberto Nunes compôs um novo poema, em uma nova língua, para uma nova cultura. Mas o que foi feito, apesar do modo rigoroso de tal composição, é um discurso rítmico para o falar e o ouvir.

As vogais tônicas marcam posicionamentos, cadenciando, ritmando, a fala. As vogais são números, unidades sonoras. Para que haja ritmo, cadência, é necessário o diálogo entre elas. Os números são unidades sonoras que, para vigorar, precisam do diálogo. Versos, estrofes, também são número, e dialogam entre si:

> O número só é número enquanto numa relação em uma sentença frasal. O número enquanto um signo, uma representação de um valor não diz de uma essência numérica, nem de um valor atribuído. O número em grego é dito com a palavra *arithmós* (ἀριθμός**)**, sendo esta constituída pelo prefixo *a-* privativo, seguido da palavra *rithmós*, que, apesar da mudança fonética da primeira vogal, percebemos ser a palavra *rythmós* (ρυθμός), o ritmo, ou seja, o número é a unidade destituída de ritmo. Lembremos de Euclides que em suas definições diz que "o número é uma multidão de unidades (*monádon*,μονάδων)" (EL, VII, 2). O número é sempre em uma relação com a multidão, trazendo em sua unidade indivisível, a multidão (*plethos*, πλῆθος). Sendo a unidade destituída do ritmo, o seu cadenciamento faz surgir aquilo que ela é em sua essência: ritmo; sua repetição é, consequentemente, o princípio de sua própria e de toda duração na alternância do ser com o não ser, do nada e da matéria, do som e do silêncio. (SILVA, 2013, no prelo)

Talvez a parte mais importante da técnica seja a repetição. Repetir o número é extremamente importante para a musicalidade. A música na poesia existe a partir das repetições numéricas. Mas a repetição de que falamos não é, como já vimos, a repetição do mesmo. Só há repetição, para nós, do diverso. Ainda que se creia no mesmo, este não se repete, pois instantes não se repetem, "O êxtase não repete seus símbolos" (BORGES, 1972, pág. 95).

Ouçamos o seguinte poema de Dante Milano, intitulado *O BECO*:

> No beco escuro e noturno
> Vem um gato rente ao muro.
> Os passos são de gatuno.
> Os olhos são de assassino.
>
> Esgueirando-se, soturno,
> Ele me fita no escuro.
> Seus passos são de gatuno.
> Seus olhos são de assassino.
>
> Afasta-se, taciturno.
> Espanta-o meu vulto obscuro.
> Meus passos são de gatuno.
> Meus olhos são de assassino. (MILANO, 1979, pág. 153)

O poema tem três estrofes, e cada estrofe, quatro versos. Os três primeiros versos rimam na vogal tônica "u" e os últimos, na vogal tônica "i". As palavras gatuno e assassino se repetem nas três estrofes, mas sem nenhum esgotamento de sentido. O sentido é sempre novo, pois cada instante é original. Sempre haverá um novo gatuno, um novo assassino, pois sempre haverá uma nova pronúncia.

Mas, a partir das técnicas que acabamos de mostrar, nos questionemos: o que deve saber o artista? A resposta para essa pergunta é a mais simples possível: a arte. Será realmente necessário que expliquemos isto? Bem, para tentarmos preencher qualquer possível lacuna, digamos que o saber do artista é um só: o fazer artístico. O poeta é aquele que sabe fazer poemas, o escultor, a escultura e o pintor, a pintura. Indo mais a fundo, digamos que não é apenas um saber único, mas também uno, pois traz em si a unidade. Que unidade é essa? É a unidade do saber que agrega o presente, passado e futuro em um só instante, ou seja, é memória. Tal memória é a vontade espaço-temporal.

Digamos, para prosseguirmos, que o artista é um discurso. Isto soa-nos por demais estranho, como desvendarmos tal sentença? Já dissemos anteriormente que Nietzsche é um discurso, e não sabemos se nos fizemos devidamente claros. Devemos então nos perguntar: o que é um discurso? Para respondermos, digamos novamente que aqui neste trabalho não diferenciamos discurso de narrativa. Uma obra de arte é uma narrativa, narra a si própria, sem nenhum intermediário. Ninguém é capaz de narrar uma obra, a não ser, é claro, que tal narrativa seja a manifestação da própria obra, como é o

caso de declamações, cantos e as mais variadas performances. Mas o fato é que não há mediações entre a obra e aquele que a vê, ouve, toca.

Discurso, para nós, é tudo o que está em curso, no movimento da realidade. A pergunta que então podemos nos fazer é a seguinte: o que não é discurso? Há algo estático, que não participe do movimento do real? Não podemos responder, pois não temos acesso a nada além de nós, que somos discursos, narrativas hominais. Quando ouvimos um poema, se de fato o ouvimos, tornamo-nos poetas, e, assim, transformamo-nos no próprio poema, na própria narrativa que ouvimos. Já nos disse Camões: "Transforma-se o amador na cousa amada" (CAMÕES, 2007, pág. 16). É claro que isto que dizemos não deve ser pensado literalmente, mas de modo livre, ao revés das sistematizações racionais. O que pretendemos mostrar é que a obra de arte que vemos, ouvimos e tocamos passa a nos constituir, a integrar nosso mundo. Somos, portanto, a pintura que vemos, a música que ouvimos e a escultura que tocamos.

Talvez esta dissertação não precisasse ser escrita, pois o que este pensamento sobre o qual nos debruçamos trará ao movimento artístico ou filosófico? Sem nenhum demérito sabemos: nada. Escultores continuarão talhando a madeira, pintores orquestrando as tintas, músicos fazendo música e filósofos, filosofia.

Os filósofos, porém, acreditam que falam sobre a arte e sua fala é a fala do convencimento. Mas um filósofo, por mais convincente que seja o seu discurso, só é capaz de falar de um sistema filosófico. Por mais que tente dizer o que é a arte, apenas saberá dizer o que é a filosofia. Enquanto discute se há ou não há representação, o artista continua produzindo a mesma obra[8] – a filosofia não se aproxima em nenhum grau do movimento artístico, mas, pelo contrário, com seu discurso, dele se afasta cada vez mais, progressivamente, pois é inação, a inércia que se apropria discursivamente do movimento da alteridade.

Que técnica possui a filosofia? Que artifícios possui para a construção de seu discurso? Será a retórica? Ou será que desta já se desfez, através de uma espécie de evolução? Pensamos, e aqui falamos de modo genérico, que o discurso filosófico, mesmo os monólogos, são retóricos. Há uma espécie de monólogo socrático que vigora em tal modo de pensar. O diálogo *Íon*, por mais que se chame diálogo, trata-se de um

[8] Isto não deve ser interpretado literalmente. Não falamos no âmbito de uma igualdade das obras, mas das possibilidades de o artista criar, que são as mesmas, apesar de diversas.

monólogo. Sócrates é a voz, o discurso, a pergunta que já sabe sua resposta, e, acima de tudo, o juiz. Com seus argumentos, induz Íon a pensar que é destituído de saber e de técnica:

> E se, então, tu és técnico, como eu acabei de dizer, garantindo se exibir acerca de Homero, tu me enganas completamente, e és injusto; e se não és técnico, mas por uma concessão divina, possuído por Homero, nada sabendo, tu falas muitas e belas coisas acerca do poeta, como eu afirmei acerca de ti, não és nada injusto (PLATÃO, 2011, pág. 59).

Ao final do suposto diálogo, por Íon não ter sabido discorrer sobre a sua arte, pede a este o seguinte: "Escolhe então se preferes ser considerado um homem injusto ou divino." (PLATÃO, 2011, pág. 59) Íon decide, pois, passar por um homem divino.

A quem cabe dizer o que é a técnica? A linguagem que possibilita dizer o que é ou não é determinada coisa é filosófica ou científica. Aqui não diferenciaremos filosofia de ciência, pois não nos atrevemos a separar o que está de algum modo unido estruturalmente. Se raramente nos é pedido a diferenciação de arte e ciência, por que isto é constantemente feito com a ciência e a filosofia? A busca por uma separação não seria prova cabal de uma união estável? O que podemos dizer é que tanto a filosofia quanto a ciência buscam a verdade através de comprovações lógicas. Respondamos, portanto: somente a filosofia pode dizer o que é a técnica.

Talvez sejamos neste ponto acusados de não sermos capazes de provar isto que dizemos. Que provas poderíamos ter neste momento? O argumento de uma autoridade, com seu discurso de poder? Comparações de métodos, através de suas análises? Não nos tornaríamos, assim, cientistas de um discurso? Aceitemos, pois, que não temos provas, tudo o que temos é esta narrativa que somos e construímos. Estaríamos coibidos de supor, isentos de provas? Sem provas, deveríamos nos retrair, como o artista diante de Sócrates? Perguntemos novamente: a busca por uma separação não seria prova cabal de uma união estável? Não será a própria busca a prova de que necessitamos para darmos prosseguimento à nossa fala?

O poeta não diz de nenhum modo o que é a técnica, este simplesmente é a técnica, pois, como já vimos, é o próprio discurso poemático. Mas em uma discussão, ao poeta nada caberia dizer – somente ao artista do convencimento (filósofo), com seus argumentos que conduzem o pensamento a determinadas lógicas construídas. O filósofo é um cientista do discurso.

Partindo dos pressupostos de que a filosofia é um afastamento radical da arte, poderíamos pensar isto também de outras formas de pensamento, que muitas das vezes são extremamente sistêmicas e lógicas, a exemplo das teorias literárias, sociológicas e linguísticas. Poderá haver algum bom professor de literatura? Pode um professor de literatura realmente ensinar? O que tal professor ensina estará realmente no texto de que fala? Que havemos de pensar sobre isso? Se entendemos que a narrativa que mais importa é a própria obra, entendemos que o que está fora dela é de importância inferior. Porém a problemática que vemos é: o oposto disso é o que ocorre.

Podemos então perguntar: pode haver professores de literatura? Se isto é possível, o que ensinam? A resposta também é simples: o fazer literário. Tal fazer é a criação artística. Dito isto, concluímos que talvez os únicos professores possíveis nesse âmbito sejam os escritores e poetas. Saber ouvi-los é muito mais importante do que qualquer tipo de contextualização genérica.

O texto chama-se *O Labirinto da Técnica*, mas nos delongamos bastante a falar da arte de convencer. Por que será? Bem, talvez porque estejamos por demais envolvidos em tal arte, talvez porque seja um problema que vivamos cotidianamente e do qual não podemos nos livrar. A retórica é um problema contemporâneo, é um modo de vender o artístico. É preciso convencer o público para que este compre a música ou o poema. A arte é vendável?

O que de fato é vendido? Entendemos que o que se compra e vende são meros produtos, não há valor comercial para o gênio artístico. A criação genuína inaugurada no instante poético dá-se ao revés das comercializações. A arte não é vendável, através de um valor financeiro ou retórico. Os retóricos da poesia são apenas capazes de vender seu próprio discurso.

Que valor pode ser atribuído, por exemplo, à presença instaurada por um texto literário? Quanto vale a técnica do ritmo e do número? Há algum valor nisso? Bem, se de fato há, cremos que não é necessário discorrermos sobre o fato de que tal valor não é mercadológico. A técnica poemática não é mercadológica.

Qual o valor do ritmo e do número? Respondamos que tal valor é musical, ou seja, sonoro e imagético. É também o valor do conhecimento, pois, na poesia, só há conhecimento a partir da repetição dos números. Como conhecer um épico ou um soneto sem a cadência das vogais tônicas? Conhecer um poema é presenciar sua

pronúncia rítmica, ouvi-lo. Entendemos que toda leitura é também uma audição, e ouvindo aprendemos, nos deixando conduzir, participando do movimento do que é ouvido – assim constatamos que o número é o grande professor da poesia.

A técnica é um grande labirinto do qual não se pode sair. O poeta está naturalmente preso e imerso em tal labirinto. Por mais que aprenda uma técnica nova e abandone a anterior, não poderá jamais fugir do que se chama: técnica. O poeta é a técnica, ou seja, é o próprio labirinto no qual está imerso. O labirinto são as circunstâncias poemática, infinitas.

O caminho percorrido em tal labirinto é o caminho do tempo, no labirinto os ritmos futuros, passados e presentes convergem no instante atual, imensurável. No labirinto nada se mede, nem os próprios números, pois no labirinto não há números separados uns dos outros, mas somente o ritmo instaurado por eles. A coexistência numérica é a possibilidade da infinitude rítmica.

No conto *A Biblioteca de Babel*, de Borges, a realidade é uma biblioteca infinita, habitada por bibliotecários que vagueiam eternamente por entre as suas prateleiras. Tudo o que existe está escrito nos livros, até o destino dos homens que nela vivem. É relatada no conto a incessante busca de alguns por encontrar a escrita de seu destino. Mas de que isso adiantaria? Não faria parte do destino o encontro do livro que o descreve, e também a tentativa de mudar o que foi lido?

Respondamos que sim à pergunta acima, assim como é o destino do poeta caminhar pelo labirinto da técnica. “O número de símbolos ortográficos é vinte e cinco” (BORGES, 1972, pág. 86), é o que Borges escreve em tal conto, referindo-se à ortografia presente nos livros da biblioteca, e há uma nota de rodapé correspondente a esta frase que diz:

> A pontuação foi limitada à vírgula e ao ponto. Êsses dois signos, o espaço e as vinte e duas letras do alfabeto são os vinte e cinco símbolos suficientes que enumera o desconhecido. (BORGES, 1972, pág. 84)

O alfabeto português possui, atualmente, vinte e seis letras. Tal alfabeto é labiríntico para o poeta da língua portuguesa, que está fadado a trabalhá-lo, eternamente. Dante Milano, em uma entrevista a Ivan Junqueira, no documentário *Tudo é exílio*, fala que “a poesia não é feita de ideias, pensamentos, emoções, é feita de palavras”. Há outro modo

de ser do poema? Há como fugir do labirinto das palavras? O poeta é as palavras que diz, e não pode fugir disso, do labirinto que constrói para si mesmo.

"A poética é uma forma", fala Dante em seguida, no mesmo documentário. Por que tal forma, construída por um alfabeto, seria labiríntica? Por que a poética é uma forma? Talvez porque não haja a possibilidade do disforme, talvez porque o poema seja uma espécie de escultura espaço-temporal, esculpida por um alfabeto. O número de poemas já criado por todos os homens é finito, mensurável, mas a possibilidade da criação de novos é infinita, pois assim o é o modo de combinação das letras.

3.2. O problema da cronologia

O que é a cronologia? Podemos nos perguntar. Não nos seria difícil responder, pois é algo que nos constitui e do qual não podemos, em nosso meio social, nos destituir. Cronologicamente pensamos, escrevemos este texto, nos preparamos para apresentá-lo. Cronologicamente vivemos, pois a vida social é isso – a cronologia.

Devemos seguir as regras, os horários, nos adequar a sistemas acadêmicos e sociais, devemos a todo tempo nos enquadrar. Tudo isto é a cronologia, ou seja, a busca incessante por se medir o tempo. O cronológico, portanto, nada mais é do que uma crença. Nele cremos, e por isso de acordo com ele vivemos. A vida, porém, não se resume a medidas.

Por que iniciamos este texto com esta pergunta? Por que nos dispomos a respondê-la? Tão arraigada a nosso modo de viver e sonhar, este é um problema quase sempre despercebido. Não nos propomos a um trabalho historiográfico, mas talvez pensar a estrutura da história nos ajude a pensar esta questão. Uma sentença de extrema importância para o pensamento que aqui desenvolvemos e uma espécie de guia para a presente dissertação é a seguinte: "um homem é, afinal, suas circunstâncias" (BORGES, 1972, pág. 95). Assim, pensar a medida do tempo é, talvez, pensar o que somos – nós somos os que a tudo medimos, inclusive a nós mesmos.

Pensemos uma obra de arte produzida há mil anos e outra há dez anos. Qual a diferença entre elas? Haveria de fato alguma diferença? É possível que uma obra seja

nova, ou velha? É possível medir o tempo? Volvemos, agora, ao parágrafo acima: nós somos os que a tudo medimos, os inventores da mensuração temporal. A temporalidade, porém, é tudo o que se apresenta agora, neste instante único e original. Nós somos também as circunstâncias que nos envolvem, assim, somos as obras de que falamos, pois elas constituem nosso ser. Temporalmente, uma obra é, no presente, nunca foi e nunca será. Mil anos ou dez anos são apenas projeções, vontades de tempo.

Ainda que disséssemos ao possível leitor deste trabalho que todas as suas partes podem ser lidas de modo aleatório, como de fato é possível, não o isentaríamos da cronologia, pois a língua humana é sistemática, linear, cronológica, e em cada parte de cada capítulo, não é possível que digamos tudo o que queremos mas, linearmente, só podemos dizer uma coisa após a outra, uma palavra após a outra, uma sílaba após a outra, etc. A simultaneidade do tempo não pode ser abarcada pela língua. O que somos agora, neste instante, a língua não revela. Somos, porém, de algum modo esta narrativa, somos a parte que é o todo em si mesma.

No conto *O Aleph*, Borges descreve uma pequena esfera de brilho quase intolerável, de onde podia-se ver todos os lugares do mundo, de todos os ângulos: "O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é." (BORGES, 1978, pág. 133) Em seguida transcreve algumas de suas visões, sucessivamente.

Devemos pensar que, ao contrário do que vínhamos discutindo, de alguma forma a criação poética trabalha com a simultaneidade. Em um único instante está a totalidade de uma obra, seja ela uma escultura, pintura, música, poema, etc. Tudo dá-se em um mesmo espaço-tempo. A temporalidade da imersão na arte é imensurável, na qual a obra se realiza plenamente. A obra artística é de algum modo um *Aleph*.[9]

---

[9] Duas citações talvez nos resumam o que seja o *Aleph*; sugerimos, para uma melhor contextualização, a leitura do conto:

"o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos." (BORGES, 1978, pág. 130)

"Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de brilho quase intolerável. Primeiro, supus que fosse giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico ali estava, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo." (BORGES, 1978, pág. 133)

A história da arte e da literatura, pelo contrário, é um discurso sequencial, sempre distante dos fatos a que se refere. Não é possível o acesso a tais fatos, somente a manifestação de tal discurso, que é o único fato possível. A citação "jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve" (CALVINO, 1998, pág. 59) nos cabe novamente neste momento.

O que pretendemos mostrar é que o homem inventa sua própria história, assim como suas lembranças; todo o seu passado é criado e recriado a cada momento. Sempre haverá um novo passado e, assim, um novo homem, inventado por si próprio. O poema *SOL FORTE* nos revela:

> De olhos abertos enfrentei o assombro.
> Tudo o que existe vem de um vago outrora.
> Se contemplo o universo, não me assombro.
> E o tempo eterno é para mim esta hora.
> Não posso erguer o mundo no meu ombro,
> Deixo-o rolar. Ao contemplá-lo agora
> A terra me parece um rude escombro.
> Eu me recordo de que em certa aurora
> Quis ver o céu – só vi a imensidade...
> Nisto medito, embora pouco importe.
> Donde provém tanta perplexidade?
> Porque, sobre o mistério, um sol tão forte
> Que revela a existência e esconde a morte:
> Tanto sonho e tão pouca realidade! (MILANO, 1979, pág.145)

Tudo o que existe é de fato uma presença do futuro e de outrora, e tal presença é eterna. Na eternidade da hora presente as vontades do tempo estão reunidas, indistintamente. Por isso a história é uma ficção – é um discurso que quer ter para si o passado, fracassando na vontade de tal posse. A história é unicamente um discurso. Ouçamos novamente: "jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve" (CALVINO, 1998, pág. 59).

Cada vez que um acontecimento histórico é narrado, surge uma nova história – a narrativa de tal acontecimento é o próprio acontecimento, no instante em que é narrado. Narrar um acontecimento é trazê-lo para si, fazendo com que a narrativa torne-se o narrador. O homem é as palavras que pronuncia, e todas as estórias que conta. Não se pode separar as palavras do homem que as diz, assim talvez não nos surpreenda a impossibilidade de diferenciar fatos históricos de narrativas literárias. Tanto os fatos históricos quanto a literatura são o homem que os lê e interpreta.

A ficção, no entanto, não é de nenhum modo irreal, muito pelo contrário. Tudo o que há em um texto ficcional é plenamente real, pois no momento em que é ouvido, torna-se a memória do ouvinte. O ouvinte e o discurso ouvido são, no momento da audição, uma unidade inseparável. Real é tudo aquilo que é. Pode a ficção não ser?

O que seria mais fiel à realidade, a história ou o poema? Um poema que narrasse uma guerra ou a história de tal guerra? Talvez tal pergunta não tenha para nós nenhum sentido, mas é bem possível que seja feita. Não nos cabe fazer tal tipo de comparação, o que podemos pressupor, retomando o que dizíamos anteriormente, é que não há fidelidade a uma realidade exterior, a história da guerra e o poema são realidades próprias e narrativas.

No conto *O Imortal*, de Borges, é relatada a estória de um homem que buscou o rio que concedia a imortalidade a quem dele bebesse. Após tê-lo encontrado, viveu muitos séculos, até beber de outro rio que o destituiu de suas características de imortal:

> Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agripa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou. (BORGES, 1978, pág. 12)

Isto talvez elucide melhor nosso pensamento em relação ao homem e às coisas que o cercam. O homem é tudo o que o cerca, tudo aquilo de que tem conhecimento, desde as deidades, a ciência, a poesia e a filosofia. O homem é, por assim dizer, o fragmento de um livro de filosofia que leu e ficou em sua memória. Tudo o que constitui seu mundo é tal homem. Acabamos por dizer, de outro modo, que a parte é o todo, o fragmento de um livro de filosofia é uma totalidade, a cada vez que é lembrado. No instante está a totalidade de cada coisa.

No decorrer do mesmo conto, o narrador continua: “Ser imortal é insignificante; com exceção do homem, todas as criaturas o são, pois ignoram a morte;” (BORGES, 1978, pág. 11) Isto nos leva novamente a pensar a questão da eternidade. Algo que nos vem à mente, e que se opõe à questão do eterno, é a cronologia. Podemos pensá-la de diversas formas, e uma delas é a medida de nossa mortalidade. A cronologia nada mais é do que a tentativa de medir o tempo, ou seja, o esquecimento da temporalidade. Com a cronologia podemos medir a duração de nossas vidas, mas qual o seu sentido para aqueles que ignoram a morte?

O homem sabe que morrerá, mas não conhece sua morte, de algum modo a ignora; o homem, enquanto vivente, não morre – é imortal. O imortal é eterno. Eternidade, para nós, é o tempo sem princípio ou fim, uma eterna presença, sem idos ou vindouros.

Na cronologia não há espaço para a imortalidade, só acontecimentos factuais, representados um após o outro – é uma linha temporal, portadora das verdades dos fatos. A história é puramente cronológica. O que seria dela sem as datas dos eventos? O que seria de nós, viventes em uma cultura histórica, sem as datas?

Estamos habituados a uma cultura histórica, cultura esta que gira em torno de épocas, ou seja, da cronologia. Somos seres de algum modo cronológicos, pois tudo em que cremos é pautado na tentativa de medir o tempo. Para que conheçamos determinado autor, é preciso que investiguemos a que século pertenceu, quem foram seus influenciadores, com quem dialogava. É preciso que estudemos a linha temporal que nos mostrará, racionalmente, seu meio social.

Para que entendamos uma estória, não é necessário, de acordo com nossa cultura, que nos encantemos com ela, mas apenas que sorvamos a sequência de acontecimentos lineares e possamos guardá-los em nossas lembranças. Entender uma estória, para o historicismo do qual fazemos parte, é saber de algum modo repeti-la, sistemicamente. Todo o sistema educacional é baseado na repetição sistêmica de informações. Por mais que se tente romper com tais paradigmas, o aluno sempre deverá provar ao professor que sabe algo, para que possa mudar de série. As séries escolares e períodos acadêmicos são estritamente cronológicos, pois são sequenciais e mensuradores.

Se uma estória nos é narrada e com ela ficamos encantados, perturbados, extasiados, como é possível que não a tenhamos entendido? Será realmente possível que não entendamos algo que nos comove? O que se quer dizer, portanto, com entendimento? Bem, para uma cultura cronológica como a nossa, o entendimento é algo aristotélico, a racionalização e sistematização das sensações. Se uma obra não pode ser enquadrada pela razão, esta não pode ser entendida.

A cronologia é, desde sempre, opressora, dita o que devemos ser e como devemos agir, rege mesmo os mais ínfimos acontecimentos de nossa vida. Mas, por pior que possa parecer, ela nos constitui. No entanto, ainda assim, nos surpreendemos e

somos enlevados por obras de autores dos quais muitas das vezes não conhecemos a história ou o nome, o que mostra a irrelevância do historicismo para a apreciação da arte.

Os versos do poema de Dante nos falam, de alguma forma, da cronologia: "Porque, sobre o mistério, um sol tão forte / Que revela a existência e esconde a morte" (MILANO, 1979, pág. 145). A cronologia tenta medir a duração da vida, escondendo a morte – é um sol sobre o mistério ao qual não temos acesso e, portanto, sobre o qual não podemos falar. Somente os mortos podem falar da morte. O que queremos dizer com esta frase? Apenas isto: somente com ausência de voz pode-se falar do silêncio:

> A morte (ou sua alusão) torna os homens preciosos e patéticos. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o calor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário. (BORGES, 1978, pág. 13)

Este texto que escrevemos provém de nossa condição mortal. Pensamos o tempo e o instante a partir de nossa mortalidade. Para nós, nada se repete, cada instante é único e original, precário. Somos, como lemos na citação acima, seres preciosos e patéticos. Cada ato é, portanto, o último, visto que irrepetível. O eterno retorno do mesmo não há para nós.

Algum dia seremos capazes de falar sobre a morte. Mas como isto se dará? Assim como somente o poeta é capaz de falar da poesia, somente os mortos são capazes de falar da morte. O poeta fala de sua poesia apresentando-a ao mundo, e os mortos falam de si próprios ausentando-se da vida, ao terem abandonado sua condição de imortais e eternos. O silêncio permite o diálogo com o mistério.

Enquanto seres presentes no aqui e agora, instantes, já dissemos que somos eternos, pois enquanto aqui estivermos, aqui sempre estaremos em nossa presença. O instante, que é o que somos neste momento, não tem início ou fim, simplesmente é – o movimento do tempo não pode ser delimitado, as delimitações temporais são de algum modo mensuradoras.

É claro que tudo isto que dizemos provém do erro de nosso pensamento, erro que é discurso e narrativa. Sem erro estaríamos coibidos de dizer e mostrar a nosso modo tudo o que pretendemos, sem erro não seríamos o que somos agora. O erro é a nossa busca, nosso maior objetivo. Quanto mais errarmos, mais faremos emergir nossos próprios caminhos, o discurso que construímos para nós mesmos e para a alteridade.

De acordo com as prescrições cronológicas, só é possível, por exemplo, a comparação entre coisas semelhantes. Se desejamos comparar dois autores, comumente somos orientados que não sejam autores por demais dessemelhantes, ou pertencentes a épocas muito distintas – isto é a cronologia.

No conto *A Busca de Averróis*, Borges nos relata Averróis, homem que, envolvido no âmbito do Islã, sem saber o que é teatro, tentava desvendar as palavras tragédia e comédia (BORGES, 1978, pág. 79). Do mesmo modo trabalha a filosofia – esta, sem saber o que é arte, tenta a todo custo desvendar o que é a técnica artística, ou o que é mimético na arte.[10] Qual seria o grande absurdo, portanto, se desejássemos comparar autores e textos considerados díspares? Apesar de já termos justificado todos os diálogos feitos neste trabalho, termos falado sobre o que é um autor, uma tradução e uma comparação, o que nos impediria de ir em direção contrária à do nosso pensamento e compararmos duas coisas, obras, autores, etc. completamente diversos (se tal diversidade é possível)?

No mesmo conto de que falamos nos é relatado que

> Infinitas coisas existem na terra; qualquer uma pode comparar-se a qualquer outra. Comparar estrelas com folhas não é menos arbitrário que compará-las com peixes ou com pássaros. (BORGES, 1978, pág. 78)

Ou seja, o que não seria arbitrário quando falamos de comparações? Comparar um filósofo a uma árvore seria menos arbitrário do que a comparação entre dois filósofos de posicionamentos teóricos completamente diversos? Para que um filósofo seja comparado a uma árvore, é preciso que a árvore seja transformada em um discurso de

[10] A filosofia é um discurso, e por sê-lo, só é capaz de falar, teoricamente – jamais poderá nos mostrar o que é a arte, pois este é o ofício do artista. Desse modo concluímos que o filósofo, enquanto filósofo, não sabe o que é a poesia, a pintura, a escultura, a música, etc. apenas manipula um discurso a partir de tais fazeres.

filosofia – desse modo toda e qualquer comparação é possível, pois as comparações, filosoficamente falando, são alquimias do pensamento.

3.3. Material didático

Filosofia, poesia e criação: uma proposta de aula

1) **O contexto da aula**

a) **Os alunos:** Estudantes do ensino fundamental e médio.

b) **A aula:** Tempo, memória e poesia: como pensá-los livremente?

2) **Tema da aula:** Filosofia, poesia e criação.

3) **Tempo da aula:** 2 tempos de 45 minutos.

4) **Objetivos:** Incentivar a reflexão e a criação a partir dos temas apresentados.

5) **Método:** Livre.

6) **Recursos:** Livro artesanal com o presente conteúdo.

7) **Provável andamento da aula**

Esta proposta de material didático é parte de nossa dissertação. Tal material poderá ser aplicado em uma aula de poesia ou filosofia. Não há, apesar de termos especificado em *a*, pré-requisitos de grau de escolaridade para acompanhá-lo. O acompanhamento pode dar-se tanto com a leitura quanto com a audição dos textos por

nós trabalhados. Nosso objetivo será, acima de tudo, a criação por parte dos alunos. Criar, para nós, é fundamental, nos tempos de reprodução de conhecimento que vivemos. São tempos em que há sempre o cerceamento da liberdade. A liberdade é o fundamento de toda e qualquer construção de saber.

Perguntemos aos alunos: o que é o azul? Será que saberão responder sem apontar para algum objeto dessa cor? Se não sabem responder, significa que não sabem o que é o azul? Isto levantará a problemática de que saber uma coisa não é conseguir dizer seu significado. A palavra azul, quando dita, inevitavelmente evocará a imagem de tal cor ao pensamento dos alunos, que presenciarão tal visão. Saber, de algum modo, é ver, ouvir e tocar. Por isso é possível que se conheça qualquer obra de arte sem conhecer devidamente seu autor. É possível conhecer as pinturas de Van Gogh sem sequer saber quem é tal artista, a qual época e qual país pertenceu. Conhecer uma pintura é dela lembrar-se. Conhecer é esquecer e se lembrar.

Perguntemos aos alunos: o que é a memória? Talvez digam que memória são as lembranças. Perguntemos em seguida: há lembranças sem esquecimentos? De onde vem as lembranças, não é do esquecer? E de onde vem o esquecer, não é das lembranças? Tal pergunta levantará uma discussão. Não procuremos resolvê-la. O processo de criação dá-se a partir de questões não resolvidas. Os alunos criarão uma solução.

Não deveria haver lei quando se trata de conhecimento. Para que o conhecimento seja construído, deve-se fugir das regras, de respostas corretas. Ensinemos que o erro é fundamental, errar significa vagar. Construir o próprio erro deve ser mais gratificante do que reproduzir os acertos de outrem. Construir o próprio erro significa: trilhar o próprio caminho.

A aula talvez funcione melhor com tais provocações. Provocar a curiosidade sobre determinados questionamentos da realidade é necessário a uma aula de filosofia. Com relação a tais questionamentos, o poeta Dante Milano já nos alertou: “Pensar é um ato que põe em dúvida a estrutura de tudo.” (MILANO, 1979, pág. 279), inclusive da própria filosofia e do modo como é ensinada. A partir da filosofia entendida como uma matéria do ensino médio, pode-se também questionar o modo como as outras matérias escolares são ensinadas, o conteúdo, o método de ensino e a necessidade de uma aprendizagem. A aprendizagem é realmente necessária? O que de fato se aprende?

Aprender é saber reproduzir, esquematicamente, o que foi lido ou ouvido? Se assim o for, o que se faz da criação?

Não podemos nos esquecer da postura poética que devemos ter se desejamos induzir à construção dos saberes. A postura poética está relacionada à liberdade, ao fato de que não há acertos, mas apenas erros, como já vimos, e está, acima de tudo, relacionada à criação, de conceitos, modos de pensar, e por que não da arte? Não devemos esquecer que esta aula não é puramente filosófica, é também uma aula de poesia e criação poética.

Ouçamos o seguinte poema:

CANÇÃO AO SOL

Por que te vais ao longe vagueando
Antigo viajor de antigas eras
Num mar inavegado te afastando
Das águas mais imotas e quimeras?

Já cedo nascem ondas rumorando
Das línguas ao sabor, a primavera
E a paz distanciadas se ancorando
Na praia do remorso que te espera

Por que da vastidão não retornaste
Às cinzas da esquecida juventude
Deixadas para mortos naufragados?

A ver a imensidão não te cansaste
Do olvido envelhecido à plenitude
Das lágrimas dos olhos dessalgados?

Por que te vais ao longe rumorando?...

A audição é fundamental quando se trata da poesia. Questionemos aos alunos: pode-se conhecer um poema sem ouvi-lo? Talvez respondam: podemos conhecê-lo através da leitura? Continuemos o pensamento: o que é a leitura senão uma audição? Quando se lê, não se ouve em pensamento o que está sendo lido? Não se escuta o ritmo do poema?

É preciso dar prosseguimento à proposta. Perguntemos: o poema traz alguma imagem? Algo pode ser visto a partir do que foi ouvido? Há, de fato, relação entre o que se vê e o que se ouve? Os questionemos sobre as palavras que desconhecem nesta poesia, se ir até o dicionário e descobrir o significado é relevante.

Voltemos à imagem do azul e discutamos a questão do conhecimento. O que é conhecer uma coisa? Seria muito difícil dizermos o que é uma cor sem apontar para um

objeto que a tenha. O dicionário nos diz: “Da cor do céu sem nuvens com o Sol alto” (FERREIRA, 2004, pág. 80), ou seja, o próprio dicionário aponta o céu para nos dizer o que é o azul. Se nem o dicionário, que trabalha estritamente com significados, pode nos dar o significado do azul, é prova de que o azul é tão somente o azul, e nada mais. Os significados de uma coisa não dizem o que é esta coisa, mas de alguma forma apontam para algo exterior a ela. Assim, conhecer uma coisa não é saber seu significado. Seria de fato relevante descobrir a significação das palavras “desconhecidas” do poema? perguntemos novamente.

A não resolução das questões propostas é fundamental para o entendimento de que os próprios alunos podem por si mesmos resolver, inventando soluções. A criação é o erro, o caminho próprio. Com este material didático procuramos induzir à errância, criticando toda e qualquer correção (que nada mais é do que uma limitação, imposição de limites e regras).

Trabalhemos a imagem. Talvez seja interessante não revelar o título de antemão. Perguntemos, portanto, que imagem vem à tona quando o poema fala do caminho do viajante. Quem é tal viajante, que percorre tal caminho repleto de imagens, das águas, das ondas, da vastidão e da juventude? Quem viaja através das águas e da juventude? Talvez digam que é o tempo. E o que é o tempo? Perguntemos. Em seguida revelemos o título do poema. Investiguemos a relação do Sol com o tempo e a viagem temporal por ele feita.

Algo interessante a ser trabalhado é a relação entre as perguntas feitas. Podemos tentar relacionar a questão do azul (que é a também a questão do Sol e de todas as outras coisas), à memória (lembranças e esquecimentos) e ao tempo. O poema pode se dar fora da memória e do tempo? Há algo fora do tempo? É possível que nos lembremos e esqueçamos intemporalmente? Não é necessário que cheguemos a uma resposta, o importante é o movimento do pensar.

Um segundo poema também poderá ser por nós ouvido e trabalhado neste material. É interessante notarmos a relação do ritmo e da poesia:

OUTRORA

Ao toque dos clarins o pensamento
Inclina-se nas águas onde moras
No porto negrejado nas demoras
O tempo remiravas num lamento

Teus olhos pelo tinto firmamento
Ruíam ensombrados às memórias
Um sopro sussurrava: “por que choras
Perdendo tantas lágrimas ao vento?”

Antigo te perdeste em sóis antigos
A te lembrar dos barcos afundados
No mudo desengano que ressentes

Destinos reviveste em teus jazigos
A murmurar pesares deslembrados
À espuma das heranças do presente

Ao toque dos clarins o firmamento
Inclina-se nas águas por que choras

A leitura ritmada transforma o poema? Este ganha uma nova vida, um novo movimento? O que é o ritmo? Esta é uma poesia toda feita em decassílabos, significa que foi toda escrita em dez sílabas poéticas. Vejamos rapidamente como tais sílabas são contadas:

Ao/ to/que/ dos/ cla/rins/ o/ pen/sa/men/to

A contagem é feita até a última sílaba tônica, portanto podemos contar dez sílabas, desde “Ao” até “men”. Tal cadência estabelece o ritmo. Mas para que existe a métrica? Bem, digamos que é para facilitar a memorização dos versos, ou seja, para que estes sejam mais facilmente lembrados por aquele que os recita. Isto não significa que os chamados versos livres, que não possuem uma métrica regular, sejam destituídos de ritmo (estes apenas não possuem um ritmo regular).

Imaginemos que os poemas que mostramos fossem musicados e perguntemos: qual a diferença entre música, o poema e a fala comum? Somos capazes de responder? Será que sabemos de fato diferenciá-los? Bem, como já vimos, não saber dar significado às coisas não quer dizer que não as saibamos. É claro que sabemos o que é a música, um poema e o que é a fala comum. Isso tanto é verdade que quando ouvimos as três coisas, sem nenhuma dificuldade conseguimos distingui-las.

O importante para nós, como já dissemos, não são as respostas, resoluções dos questionamentos por nós levantados, levantar tais questionamentos já nos é suficiente, pois isto é um caminho a ser trilhado. O pensamento, para movimentar-se, necessita de questões; as respostas são uma finalidade, meta, a busca de um entendimento racional.

O movimento é, pois, o que buscamos. O erro é o que buscamos. Nosso objetivo não é atingir a meta (resposta) mas induzir ao erro (caminho).

As questões estão postas: caberá aos alunos pensar e errar a partir delas. As questões que aqui levantamos para a discussão em sala de aula tem o objetivo de conduzir à criação. Solicitemos aos alunos, após um tempo de aula discutindo o que perguntamos, que criem os próprios conceitos, de memória, tempo e poesia, ou outros, e se quiserem, poemas ou quaisquer outras manifestações artísticas.

Não buscamos a repetição que comumente se faz nas salas de aula, mas a inauguração do novo. Toda inauguração é nova, isto é de algum modo redundante, mas o que queremos dizer é que, para nós, o que importa é o pensamento próprio, criativo, portanto criar conceitos talvez seja mais inovador do que repetir os já existentes, do mesmo modo que criar a arte.

8) Observações:

Este material tem a pretensão da liberdade, em suas mais variadas manifestações. Que o professor possa utilizá-lo da forma como quiser, mas que nunca se esqueça de que nenhum aluno poderá ser por ele avaliado ou obrigado a seguir seus passos. Liberdade também significa o respeito para com a liberdade de outrem.

Esta aula foi escrita preferencialmente para estudantes do ensino fundamental e médio, mas pode ser dada em qualquer ambiente, a qualquer faixa etária (adaptações podem ser feitas sempre que necessárias), em qualquer época. Esperamos que um dia a criação e a inovação sejam consideradas mais importantes do que a repetição do pré-existente.

9) Anexo:

O professor poderá escolher um ou mais dos seguintes fragmentos para acrescentar, da forma como quiser, às discussões levantadas e à proposta de criação:

> O amanhã renascerá mais uma vez, desinventando
> Os segredos que escrevi nos arvoredos ramalhando
>
> Quando penso que está cedo vejo o dia enegrecendo

É tão tarde, quantos séculos passei te inesquecendo?

Vejo as horas apagadas de fantasmas remoídos
Por teus lábios acordados às modorras inda vivos

Abro as mãos atristuradas a meus olhos entreabertos
Nelas vejo meu futuro desenhado e descoberto

Sopram ventos mais ao norte, mas só quero envelhecer-me
Neste outrora tão distante que persiste a aparecer-me

O que sei do que virá? Nenhuma boca me consente
A falar de meu futuro que nas noites se pressente

Vive a morte envelhecendo a cada passo desnascido
Dos silêncios a cercar-te como um traço desluzido

Obs: Todos os poemas do presente material didático são de autoria nossa.

Considerações finais

Façamos algumas considerações finais. Que nos resta dizer? Que toda lembrança é criação nossa, o homem é o criador do próprio homem, o instante é o momento presente, já dissemos. Do mesmo modo, também já dissemos que somos as coisas que nos cercam[11] e que toda e qualquer parte é um todo em si mesma.

"O êxtase não repete seus símbolos" (BORGES, 1972, pág. 95). Tal citação de Jorge Luis Borges é um outro modo de dizer que só o presente existe no tempo, pois assim como o êxtase, nada se repete, só a diversidade. Caso algum acontecimento, por menor que fosse, se repetisse, seria comprovada a falácia do tempo. No conto *O milagre secreto*, de Borges, há uma citação que nos diz, em referência ao livro escrito pelo personagem principal: "Argúi que não é infinita a cifra das possíveis experiências do homem e que basta uma só "repetição" para demonstrar que o tempo é uma falácia..." (BORGES, 1972, pág. 158) Porém, a partir da presente dissertação, pensamos que a falácia do tempo jamais será revelada, pois nada jamais se repetirá. Isto que falamos é explicado pelo gênio, que é a origem de cada coisa no espaço-tempo. Tudo é e sempre será genuíno. Toda a realidade se configura de modo inteiramente novo a cada instante. O homem é o instante e a realidade, nada no homem se repete.

Se só a diversidade se repete, é porque não há repetição. Basta que uma das circunstâncias que é o homem mude para que este não seja mais o mesmo. Tudo isso é um modo um pouco confuso de falarmos das teses que aqui tentamos defender. A confusão, a união, a mistura, faz-se necessária, para o diálogo entre os conceitos e as teses.

Mas o que é o presente? Por que ele não se repete? No conto de que falamos, é descrito o personagem à espera de sua morte por execução:

> Mísero na noite, procurava afirmar-se de algum modo na substância fugitiva do tempo. Sabia que se precipitava para a madrugada do dia 29; raciocinava em voz alta: *Agora estou na noite do dia 22; enquanto dure esta noite (e seis noites mais) sou invulnerável, imortal.* (BORGES,1972, pág. 157)

[11] Somos tudo o que conhecemos: nossas próprias lembranças e prognósticos, o sol que nasce, as folhas que caem de uma árvore, a tinta que escorre pelo papel, aquarelando o desenho.

No presente todos somos imortais, enquanto aqui estivermos. Disto já tratamos em nosso trabalho. Borges reafirma o que dissemos. A imortalidade dá-se na presença, irrepetível. No instante imortal está toda a vontade do tempo.

O presente é isso, tempo imensurável, indescritível – não podemos descrevê-lo. Mas por que então tentamos? Pois é preciso que tentemos. Esta dissertação é uma tentativa de dizer, fracassada. Fracassamos em falar do tempo, do homem e da realidade, e em nosso fracasso concluímos que essas três questões são uma só. É inevitável a crítica de que este trabalho seja a sujeição da realidade ao homem, mas, infelizmente, somos incapazes de sujeitar a realidade a um tigre ou algum deus. A realidade é o que somos, isto é o que pensamos. Que aqueles que tenham a capacidade de sair de si e ver que há realidade para além do homem venham nos criticar. Saberemos de bom grado ouvi-los e com eles aprender e dialogar. A novidade nunca nos cansa, e nunca cessa.

O novo é sempre genuíno. A novidade que não cessa é o gênio. Um trabalho científico se preocuparia talvez em separar as reproduções artísticas dos originais. Não temos tal preocupação. Se a obra nos encanta, já cumpriu sua função. Graus de encantamento proporcionais à originalidade deixemos para a ciência analisar. Além do mais, de acordo com tal pensamento cientificista, não é possível que conheçamos originalmente a voz dos cantores que nunca ouvimos pessoalmente. Não nos preocupamos, em nossa dissertação, em instituir regras, leis, dizer o que deve e não deve ser. O pensamento cientificista quer instituir a lei, definir o que é a realidade, a arte, a vontade e o instante. Muitas das vezes nos vemos diante de tal pensamento, quantas vezes não somos nós tais pensadores?

Não queremos estabelecer nenhuma moral, dizer qual é o certo e o errado, mas a nossa pretensão é uma coisa, como seremos interpretados (inclusive por nós mesmos) é outra, daí nosso fracasso. A moralidade existe no meio acadêmico, o conjunto de regras que devem ser seguidas na academia são morais. Dialogamos o tempo todo com tais regras, porém nos lembrando de que “Todo rebanho é moral, todo rebanho precisa de uma moral.” (NIETZSCHE, 2013, pág. 17) Tentamos nos desvencilhar de tal rebanho, mas nem sempre conseguimos. Nem sempre somos capazes de não seguir a lei, conceitual, filosófica ou burocrática. Se desejamos terminar um trabalho acadêmico como o nosso, é preciso que nos enquadremos. O texto *O problema da cronologia* pode

nos ser útil nesse momento. Há um problema cronológico do qual não estamos acima. A lei nos fere, e nos obriga a segui-la junto ao rebanho. Seremos capazes?

Tudo isto provém de nosso pensamento. Segundo Dante Milano, "Pensar é um ato que põe em dúvida a estrutura de tudo." (MILANO, 1979, pág. 279) Este também nos diz:

> O pensamento é um instrumento de tortura que o homem aplica na própria cabeça. O homem dará gritos terríveis, grandes gargalhadas sarcásticas, chorará sobre si mesmo, atormentado em vão por essa loucura inútil. (MILANO, 1979, pág. 279)

Ou seja, o pensamento coloca em dúvida a estrutura de tudo o que nos cerca, como a filosofia e seus conceitos. Os conceitos filosóficos, provindos do pensamento, são inúteis, mas funcionam de certa maneira como estruturas de poder. Conceitos são ferramentas da moralidade, fazem parte das leis filosóficas. A lei, ao final de tudo, é o que quer a filosofia, ou seja, quer uma legislação do homem e da realidade. Quem somos nós para contrapô-la? Talvez devamos nos aceitar parte do rebanho e aceitar a filosofia como uma suposta liberdade de pensamento? Mas que tipo de liberdade trabalha com conceitos?

A liberdade, se a buscamos, talvez a encontremos nas obras de arte. Elas não julgam, não prescrevem, não dizem, conceitualmente, o que são. As obras de arte apenas nos encantam, e isto talvez seja a liberdade.

Não queremos instituir um nova lei, dizer o que deve e não deve ser, não queremos nos contradizer. Mas se nos contradizemos, é porque é de nossa natureza (humana) a contradição. Um trabalho acadêmico permitiria o contraditório? Se somos seres contraditórios, e nossa língua permite e nos induz à contradição, por que não trazê-la para um trabalho acadêmico? Talvez a lei, o poder, venha nos cercear e nos coloque em nosso devido lugar: o rebanho.

Nem sempre podemos substituir o "tu deves" pelo "eu quero", este ensinamento nietzschiano, que é também uma abstração, idealização, a nós muito cara, dificilmente é aplicável. Nem sempre temos o poder de ser e dizer aquilo que queremos.

Quando ouvimos que "O pensamento humano pode criar os maiores monstros sem remorsos." (MILANO,1979, pág. 280) de que nos lembramos? O que é fruto do pensamento humano, que para nós pode se tornar algo monstruoso? Seria a lei? Que lei

seria essa? Digamos que toda e qualquer lei é monstruosa, e seu objetivo é cercear. As escolas são legisladoras, e por mais que se tente mudar o ensino, o método e o conteúdo do ensino, sempre haverá o que se chama: legislação. Chamemos de lei a cronologia de tudo o que deve ser aprendido. Toda lei é cronológica. As matérias escolares são legisladoras. O erro não é permitido.

Sem nenhum demérito, sabemos que esta dissertação nada acrescentará à filosofia e seu método, ou à arte e sua criação, muito menos às escolas e ao ensino. No entanto, insistimos em escrevê-la. Mas por quê? Porque substituímos o "tu deves" pelo "eu quero", porque queremos dizer, e a língua nos dá certa liberdade, porque queremos falar da arte, do tempo e da memória, ainda que saibamos de nosso fracasso – jamais obteremos êxito em relação ao que se quer e o que se conquista. Toda jornada está fadada ao fracasso.

O fracasso é o fim. Nossa palavra final poderia ser: fracassamos. O homem é por natureza um ser fracassado. A busca pelo êxito é a busca pelo fracasso. O fracasso é a mais plena realização do homem, pois nada mais é do que uma realização temporal. No tempo o homem muda, sua memória muda e fracassa em continuar a mesma. No tempo o homem fracassa em ter o futuro. No conto de que aqui tratamos, Borges nos fala do personagem que temia e refletia sobre sua morte: "Logo refletiu que a realidade não sói coincidir com as previsões;" (BORGES, 1972, pág. 157) ou seja, se tal personagem imaginasse determinada morte, a morte que imaginou jamais poderia ocorrer, pois não se pode prever o futuro. O que há não é o futuro, mas a vontade de um futuro, que são as circunstâncias presentes. Como as circunstâncias da previsão da morte não são as mesmas do momento da morte, "a realidade não sói coincidir com as previsões;" (BORGES, 1972, pág. 157) chamemos de circunstâncias tudo o que acontece (ao personagem e às coisas que o cercam) no instante da previsão e do acontecimento.

Não desejamos aqui descrever em detalhes o que acontece no conto. Sugerimos ao leitor, caso haja interesse, que o leia. Mas o que nos interessa é a espera da morte pelo personagem. Tal personagem, em sonho, encontrou Deus em uma das letras de uma das páginas de um dos quatrocentos mil volumes de uma biblioteca, e Este lhe outorgou (como havia pedido) mais um ano para terminar de escrever seu livro que estava incompleto. No momento em que foi dada a ordem para o seu fuzilamento, o

universo físico se deteve, e até a descarga das armas, o personagem teve um ano para terminar de compor sua obra.

A literatura permite o acesso a tal temporalidade. O pensamento cientificista chamaria a isso de tempo psicológico. Tal tipo de pensamento tem a incessante vontade de separar, discernir e nomear, como se assim se aproximasse do conhecimento das coisas. Mas a nomeação é tão somente nomeação, é apenas um modo racional de distinguir. O que se chama tempo psicológico existe independente do nome. O tempo existe independente dos nomes que a ele são dados. A cronologia, porém, quer se apropriar do que se entende por tempo. Nossa cultura, como já vimos, é cronológica. Se separássemos e distinguíssemos o tempo cronológico do tempo sensível, este seria um método cronológico de entendimento. Para nós, a cronologia é uma mera tentativa de representar a vida. O tempo é isto que vivemos. É o agora, este momento em que nos lembramos do amanhã e do ontem. O personagem do conto de fato viveu um ano e em tal ano pode terminar de compor sua obra, antes de ser morto. Como negarmos isto? Não o lemos no conto? Não foi real? Não tivemos acesso a tal realidade?

Tentamos a todo custo fugir do pensamento cientificista. Se em algum momento fomos cientistas do discurso, fracassamos, mas o fracasso é parte do movimento da vida. Acabamos de narrar um pequeno trabalho, fruto de nossa memória. Este trabalho é a memória em seu movimento. Dele nos esqueceremos, e logo nos lembraremos, o recriando. Todo trabalho deve ser recriado memoravelmente. Toda lembrança é inventada. Isto que aqui está escrito é nossa lembrança e olvido e, assim, nos é. Somos este trabalho, pois ele nos constitui, é parte de nossas circunstâncias. Aqui falamos de nós mesmos, de nossa realidade, e se tanto nos repetimos, é para que esta dissertação comece a existir.

Referências

A EPOPEIA de Gilgamesh. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGOSTINHO, Santo. Confissões. In: PUENTE, Fernando Rey; BARACAT JR., José. (Org.). **Tratados sobre o tempo:** Aristóteles, Plotino e Agostinho. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. *Confissões*. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ALVES, Castro. **Espumas flutuantes**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. O narrador. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. **História da eternidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Nova antologia pessoal**. São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. **O Aleph**. Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. **O fazedor**. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **O livro dos seres imaginários**. Porto Alegre: Globo, 1985.

_____. **O livro dos sonhos**. Porto Alegre: Globo, 1985.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário Escolar da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1981.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CAMÕES, Luís Vaz de. **Sonetos para amar o amor**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

Costa, Flávio Moreira da (Org.). **O mais belo país é o teu sonho**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FARIA, Ernesto. **Dicionário Escolar Latino-Português**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio:** o minidicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2004.

HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. Temor e tremor. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEGRENDE, Carlos Saldanha. **Elegia à lesma**. Porto Alegre: Movimento, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MILANO, Dante. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Núcleo Editorial da Uerj, 1979.

_____. **Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé**. Rio de Janeiro: Boca da Noite, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A genealogia da moral**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PLOTINO. Sobre a eternidade e o tempo. In: PUENTE, Fernando Rey; BARACAT JR., José. (Org.). **Tratados sobre o tempo:** Aristóteles, Plotino e Agostinho. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

QUINTANA, Mario. **Apontamentos de história sobrenatural**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SILVA, Diogo dos Santos. Música: destino dos homens. In: II SEMINÁRIO EDUCAÇÃO POÉTICA. Rio de Janeiro: [s.n.], 2013. No prelo.

TUDO é exílio, um filme com e sobre o poeta Dante Milano. Direção: André Luiz Fernandes Andries. [S.l.]: Clovis Molinari Jr., 1988 (27min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PW21i-Amrvs>. Acesso em: 24 abr. 2018.