



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**FACULDADE DE LETRAS**

**POESIA, CORPO SOPRADO: UMA REFLEXÃO SOBRE O SOPRO E A ESCRITA  
POÉTICA NA OBRA DE CHRISTIAN PRIGENT.**

Maria Júlia Branco Klippel

Rio de Janeiro  
Março de 2022

MARIA JÚLIA BRANCO KLIPPEL

POESIA, CORPO SOPRADO: UMA REFLEXÃO SOBRE O SOPRO E A ESCRITA  
POÉTICA NA OBRA DE CHRISTIAN PRIGENT.

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Bacharel em Letras na habilitação  
Português/Francês.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes

Rio de Janeiro  
Março de 2022

Klippel, Maria Júlia Branco.

Poesia, corpo soprado: uma reflexão sobre o sopro e a escrita poética na obra de Christian Prigent/ Maria Júlia Branco Klippel – Rio de Janeiro, 2022.

33f.

Orientador: Marcelo Jacques de Moraes

Monografia (graduação em Letras habilitação Português-Francês) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

Referências Bibliográficas: f 32-33.

1. Prigent, Christian, 1945. 2. Sopro. 3. Poesia.

I. Maria Júlia Branco Klippel. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras (2021). III. Poesia, corpo soprado: uma reflexão sobre o sopro e a escrita poética na obra de Christian Prigent.

MARIA JÚLIA BRANCO KLIPPEL

117.095.994

POESIA, CORPO SOPRADO: UMA REFLEXÃO SOBRE O SOPRO E A ESCRITA  
POÉTICA NA OBRA DE CHRISTIAN PRIGENT.

Monografia submetida à Faculdade de  
Letras da Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em Letras:  
Português/Francês.

Data da avaliação: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Marcelo Jacques de Moraes – Presidente da Banca Examinadora  
Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Rodrigo da Silva Ielpo – Leitor Crítico  
Faculdade de Letras/ Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: \_\_\_\_\_

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinatura dos avaliadores:

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Mariana e Paulo, que desde o princípio de tudo, e apesar de, sustentaram e incentivaram os meus passos ao longo de todo o caminho que percorri até aqui, com profundo amor e cuidado.

Ao meu orientador, Marcelo Jacques de Moraes, pela acolhida, pela admirável paciência, e por todo o trabalho crítico e sensível que desenvolvemos ao longo desses anos de orientação. Sem dúvida, a minha experiência com a literatura não seria a mesma se não fosse o contato com suas palavras, e com a sua forma singular de partilhar essa paixão pela vida, pelo conhecimento e pela arte.

Ao CNPQ, pela bolsa PIBIC que me foi concedida, permitindo-me adentrar no universo da pesquisa enquanto aluna de Iniciação Científica.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, meu espaço preferido onde tanto pude descobrir e sentir.

Aos amigos e professores que tive a honra de encontrar na faculdade, e que iluminaram (e iluminarão para sempre) meu pensamento e coração com tantos encontros, conversas e pausas para um respiro e um café: Tatiane Rangel, Sérgio Alexandre Novo, Renata Coutinho Villon, Danielle Grace, Rodrigo da Silva Ielpo, Bernardo Oliveira e Andrea Lombardi.

Ao Yuri Lira, minha grande e indispensável companhia nesses anos de Faculdade de Letras, por cada palavra e por cada olhar trocados. Sem você, sem você eu não saberia.

Aos meus grandes amigos e leitores de primeira mão, Felipe Medeiros e Graziela Campana Drago, por todas as manhãs, tardes e noites pensantes, e por toda a troca infinita que é a nossa.

À Lyza Brasil, pesquisadora e mulher fascinante, por toda a delicadeza, sensibilidade e apoio, e por ter despertado em mim um amor profundo pela Educação.

À Paula Dias Conrado, alegria sem fim que me surgiu em meio ao caos, e que disse sim! para o caos junto comigo. Daqui para sempre, juntas, então. Vida e poesia.

À Luiza Marins Costa, por ser quem é, por me permitir e por continuar comigo. Sem a sua companhia, sem a sua mão junto a minha, a caminhada pelas galerias do pensamento e do mundo seria demasiadamente solitária.

À Laríssa Duarte Amorím, por movimentar a minha coragem e por compartilhar comigo o ombro, a casa, o riso, sempre que precisei. Obrigada a cada dia até o fim.

À Letícia Schmid, pela presença calma e intensa, e pelos incontáveis convites para pensar arte, literatura, filosofia, psicanálise, cinema e música, sempre juntas, entre um copo de café e de vinho.

Ao Rafael Moraes Rodrigues, por vibrar e partilhar comigo a alegria das pequenas conquistas, e por tudo o que é e tem sido à luz de um encontro tão bonito e inesperado.

Aos amigos, por todos esses anos: Carolina Soares Sondermann, Vivian Sobrinho, Anna Clara Gonçalves, Natasja Varela, Nihel Bedjaoui, Luisa Neves Klippel, Letícia Rossignoli Teles, Gustavo Deister, João Vitor Ramos, Pedro Botelho, Paulo Guilherme Botelho, Matheus Morsch, Marcelo Zaz e Rafael Schettino.

Ao tempo, que brilha e faz acontecer. A todo o resto que vive e que aqui não caberia.

*Mas é fato também que tudo isso não passa de  
uma farsa.  
'De chorar de rir.'  
O vai-e-vem energético no gargalo das línguas  
limpa tudo, areia.  
Primeiro: pastiches, zutices.  
Depois: alquimia, vidência.  
O estilo como tratamento dinâmico neutro da  
matéria verbal.  
Sem mais palavras.  
( 'Enterro as palavras no meu ventre. ' )  
Os mortos (as línguas mortas): digeridos e  
cagados.  
Ideias e sentimentos: zero.  
Declarações e intenções: zero.  
A verdade da poesia é efetivamente então:  
Ópera fabulosa.  
'Emanações, explosões.'  
Fumaças, ruídos extáticos.  
Tudo levado a esse ponto, tudo anulado à justa,  
se reverte numa troca siderante e afiada  
mas ao mesmo tempo bem suave, pacífica e  
fatigada.  
Tudo vale por tudo,  
nada vale nada,  
'a arte é uma bobagem',  
poemas = raspas.  
Resta apenas uma irrisão distante,  
ou as matemáticas severas:  
arte militar,  
o que vai cair no vestibular,  
de ouro, tantas sacas,  
quantidade de fuzis,  
gramática somali.  
Isto é:  
trama seca da troca,  
ciência 'absolutamente moderna',  
nudez indiferente do contrato linguístico,  
grau zero do efeito língua.  
E a verdade que se depreende dessa fábula  
enormemente engraçada  
é talvez a que Céline enunciava:  
"Jamais escrevam!"*

Arthur Rimbaud

(Tradução de Inês Oséki-Dépré)

## RESUMO

A literatura vem se debruçando, desde a modernidade, nas transformações das condições da experiência e nas relações entre a linguagem, o homem e o real. No domínio da poesia francesa, em particular, percebe-se que essas questões tiveram especialmente como efeito a problematização das fronteiras entre os campos da poesia e da prosa. Nesse sentido, esta pesquisa se propõe a pensar a poesia contemporânea em seus modos de construção e de expressividade singulares, a partir de uma reflexão sobre o “sopro” empreendida pelo poeta e ensaísta francês Christian Prigent, em sua coletânea de ensaios *Para que poetas ainda* (1996). E a razão dessa escolha, cabe dizer, não se deve ao acaso, mas deriva, à sua maneira, de uma premissa do próprio autor, quando ele nos diz, ao pensar a dimensão do corpo do escrito, que “a poesia se diz num sopro”. Num sopro, apenas, se considerarmos sua profunda discrição e delicadeza, ou numa espécie de força ou produto anticoagulante que “sopra” contra o fechamento estabilizante e universalizante dos sentidos que permeiam as imagens, as palavras, os sons, enfim, os elementos que integram o mundo – e a própria ideia que temos dele. Sob esse olhar, trata-se, portanto, de extrair da potência metafórica do termo uma análise da realidade e das origens da poesia (ou do poema), numa espécie de desdobramento ontológico que se preocupa em assimilar, gradativamente, suas ocorrências semânticas ao longo da história da literatura, bem como as noções que dele emanam na obra prigentiana – e que parecem prefigurar a experiência contemporânea sobre a qual versa a poesia. Assim, o “sopro” se revela como noção essencial, e como indício de uma pulsão através da qual o mundo se reabre, ensaiando um movimento para as formas de captura e de experiência do real através da linguagem, e, em particular, na obra poética de Prigent.

Palavras-chave: Christian Prigent; poesia; sopro; experiência; modernidade



## RÉSUMÉ

La littérature se penche, depuis la modernité, sur les transformations des conditions de l'expérience et sur les rapports entre le langage, l'homme et le réel. En ce qui concerne la poésie française, en particulier, ce que l'on aperçoit est que ces questions ont eu spécialement pour l'effet la mise en question des frontières entre les champs de la poésie et de la prose. En ce sens, cette recherche se propose de penser la poésie contemporaine dans ses moyens de construction et d'expression singuliers, tout en partant d'une réflexion sur le « souffle » énoncée par le poète et essayiste français Christian Prigent, dans son livre d'essais *À quoi bon encore des poètes?* (1996). Et la raison de ce choix, il faut le dire, n'est pas par hasard, mais dérive, à sa manière, d'une prémisse de l'auteur, quand il nous dit, tandis qu'il réfléchit sur la dimension du corps de l'écriture, que « la poésie se dit dans un souffle ». Dans un souffle, uniquement, si l'on considère sa profonde discrétion et délicatesse, ou dans une espèce de force ou produit anticoagulant qui « souffle » contre la fermeture statique et universelle du sens qui traverse les images, les mots, les sons, enfin, les éléments qui constituent le monde – et l'idée même que l'on s'en fait. Sous ce regard, il s'agit, donc, d'extraire de la puissance métaphorique du terme une analyse de la réalité et des origines de la poésie (ou du poème), dans un mouvement ontologique qui cherche à assimiler, au fur et à mesure, ses occurrences sémantiques tout au long de l'histoire de la littérature, bien comme les notions qui en découlent dans l'œuvre prigentienne – et qui semblent préfigurer l'expérience contemporaine vers laquelle va la poésie. Ainsi, le « souffle » se présente comme notion essentielle, et comme l'indice d'une pulsion à travers laquelle le monde se réouvre, tout en essayant un mouvement pour les formes de saisir et d'expérimenter le réel par le langage.

Mots-clés: Christian Prigent; poésie; souffle; expérience; modernité.

## SUMÁRIO

Introdução.....	p. 11
1. <i>À quoi bon encore des poètes?</i> ou “Para que poetas ainda?” .....	p. 15
2. A expressão “sopro” na história da literatura .....	p. 19
3. O “sopro” e sua relação com a escrita poética do contemporâneo .....	p. 25
Conclusão.....	
Referências bibliográficas.....	

As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa.

Roland Barthes, 1978, p. 21.

## INTRODUÇÃO

A modernidade, como se sabe, é marcada por uma revolução das formas. Logo, o que outrora se compreendia como forma artística por excelência – a pensar-se na estética permanente de uma obra, de um poema, ou de um determinado gênero literário – adquire um caráter incerto, desidealizante, que escapole ao molde imposto e, portanto, aos antigos modelos clássicos de composição autônoma de toda e qualquer forma de arte.

Assim, a noção moderna de forma passa a acompanhar o ritmo das transformações que foram reconduzindo a consciência do homem sobre o seu próprio tempo. E o conhecimento, não mais determinado por nenhum tipo de poder absolutista (religioso, político), torna-se um tipo de investimento interessado nos novos contornos que foram desenhando a modernidade tal como a capturamos atualmente. Nesse sentido, trata-se de pensar a forma como “forma-em-ação, uma formação, uma forma metamorfose, uma *mis-en-forme*, informe”, “como qualquer forma-outra não estática” [CAMILLO. Orelha do livro: *A Incerteza das Formas*], que se dá num movimento permanente e aberto ao por vir, criado e processado pela própria substância do tempo.

No entanto, por mais cativante que seja, a tarefa que aqui se elabora não está especialmente ligada a um estudo da forma, mas, sim, a um estudo da poesia francesa, enquanto formação literária atravessada pelas dimensões do moderno e do contemporâneo. Interessamo-nos, então, em pensar o processo de escrita poética à luz de uma certa reflexão estética de ascendência francesa que promove, enquanto produção teórica e crítica, uma ressignificação das noções de língua, corpo, voz e espaço, ao pensar o campo estético da arte, da linguagem e da literatura.

Por isso, escolhemos como ponto fundamental de análise a obra *Para que poetas ainda?* (2017) uma coletânea de ensaios do poeta e crítico francês Christian Prigent. Nela, a modernidade se reajusta enquanto conceito, e passa a ser entendida, pela ótica do autor, como aquilo que “corrói a certeza dos saberes de época, desfaz o conforto formal e propõe menos um sentido do que uma inquietação sobre as próprias condições de produção de um sentido comumente partilhável” (PRIGENT, 2017, p. 12).

E é justamente essa inquietação de que fala Prigent, provocada pelo desgaste das certezas de época que visavam sempre a “produção de um sentido comumente partilhável”, que aqui nos interessa – e que, com efeito, buscaremos analisar. Pois, em se tratando de um tempo em que a linguagem parece se abrir para traços mais genéricos e abstratizantes de identificação do mundo, de um tempo em que se espera que as obras de literatura nos curem da vertigem, reorganizando fabulosamente o não-sentido do real, o que se percebe é que o valor e o sentido da poesia também são postos em jogo, e daí a necessidade de repensá-la, levando em consideração todos esses expoentes.

Eis, portanto, uma das definições de poesia empregada por Prigent, e que nos guiará aqui por essa aventura de investigá-la enquanto processo de formação da experiência sensível de mundo na língua. Para o autor,

A poesia se diz num sopro, isto é, naquilo que sopra diante de nós as figuras do mundo: pulveriza-as, desfaz os seus contornos codificados, recoloca-os em jogo e em vida como movimento de aparição. É, portanto, pouca coisa: “emanações, explosões”. Mas é tudo, também: é encarnar a língua na intranquilidade do corpo que forma esse sopro e se forma, renascido, re-animado, em si. (PRIGENT, 2017, p. 48-49)

Intrigante meditação, o sopro parece assumir aqui, antes de tudo, uma condição de infinito metafórico, capaz de abrigar em sua potência simbólica a própria materialidade do poético – se considerarmos o poético, recordando Jean-Luc Nancy em seu texto *Fazer, a poesia* (2013, p. 414-422), como a via de acesso da poesia. Desse modo, trata-se de assimilar o que buscamos entender aqui como “sopro”, num primeiro momento, ao ritmo próprio da experiência que o poeta faz do presente na língua. Em outras palavras, de perceber o “sopro” como uma espécie de pulsão primeira que movimenta os índices do poético, numa dinâmica que só opera enquanto abertura de mundo e empenho sobre a linguagem e suas formas. Mas, para além, trata-se também de reconsiderar as ocorrências da palavra “sopro” na história da literatura, possibilitando, assim, o traço de sua historicidade, tão relevante para o desenvolvimento de nossa análise – a lembrar, sempre vinculada às noções de forma, criação e ânimo vital.

Nesse sentido, o primeiro movimento desta pesquisa volta-se para a análise de duas narrativas antigas: a primeira é representada pela *Ilíada* de Homero e a segunda, pela lenda judaico-cristã do Golem, visto que em ambas, o “sopro” se anuncia como elemento metalinguístico que pressupõe uma espécie de princípio anímico constitutivo do Universo – da mesma maneira que Prigent o faz parecer ser, mas sobretudo em relação à poesia.

Assim, tendo em mente essas duas narrativas, que parecem embasar os alicerces da palavra “sopro”, recuperamos a frase de Prigent, segundo a qual a poesia se revela, em sua origem, como uma espécie de “corpo soprado”. Mas, para ser um “corpo soprado”, precisa antes

haver um “sopro”, que é justamente esse que sopra as figuras do mundo, esse por meio do qual a língua do moderno, fechada no cromo de seus significados estáticos, renasce e é re-animada.

Quando o autor prevê, portanto, que “a poesia se diz num sopro”, ele compõe a cena da escrita poética, o dizer primeiro do poema. Que, por ser “sopro”, é também o puro expediente da linguagem poética em movimento, o golpe primeiro que carrega em si toda a disposição das palavras que vão formando os versos à luz da experiência. Experiência, todavia, animada, posto que dispersada da rede de significantes que tende a esvaziar o real, a paralisar sua rede de afetos e de sentidos.

E, justamente, é esse o ponto sobre o qual vibra o olhar de Prigent. Esse ponto em que incide o Universo do poético, e seu ampliamiento pela língua. Por isso, quando escreve o “sopro”, ele descreve prontamente todo o cenário de tecitura poema, todo o ritmo que marca o acontecimento formal da poesia. Primeiro, a poesia que, antes de ser poema, antes de ser forma concreta na língua, é matéria ainda informe que se diz através de um “sopro”. Ou seja, através de uma força delicada, mas ao mesmo tempo arrebatadora, que irrompe pelas frestas da experiência desejanete do poeta – ou simplesmente desse ser que se põe a escrever –, e que instabiliza a forma, que forma a forma, mas que não a deixa perseverar num só estado. Depois, “as explosões ou emanações”, ou os efeitos mais ou menos físicos – ou metafísicos – desse “sopro”, que denotam uma espécie de condição *sine qua non* para a formação do poema: uma vez que, sem a movimentação gerada por essa força, sem o engenho produzido pelo “sopro”, a linguagem permaneceria em seu estado mais inerte, de pura convivência com a língua das significações imediatamente consumíveis.

Certamente, é por essa razão que Prigent também diz que o “sopro” de que ele fala consiste igualmente num “não”, numa espécie de “resistência à coagulação da forma e do sentido, uma hesitação sistemática, um esvaziamento negativo”, que faz da língua um campo de forças, e da palavra um movimento para um sentido que não cessa de se produzir. Enfim, o “sopro” parece ser mesmo muita coisa: pura potência que vislumbra, enquanto instante, a abertura para uma língua inesgotável que engata a experiência, re-animando, sendo aquilo que “espanta, anima e apaga: isso que *sopra* esse algo de impuro e de deformado que é aquilo por meio do que a poesia, no fim das contas, de toda maneira, faz corpo e nos (in)forma (do) mundo.”

Assim, sob essa luz, o “sopro” adquire para nós uma relevância singular pois, de um lado, evoca a concepção de Prigent de que o “sopro [...] consiste apenas em um não, em uma resistência” (2017, p. 49), e de outro, apresenta-se como metáfora capaz de alinhar-se ao percurso da poesia enquanto experiência e criação sobre a/ a partir da linguagem. Pode-se dizer, então, que visamos, com esta pesquisa, relacionar essas duas dimensões, a do “sopro negativo”

e a do “sopro metafórico”, articulando-as ao sentido contemporâneo dado à poesia, ou mesmo à questão-título de Prigent (herdada de Hölderlin) “para que poetas ainda?”.

Não há poesia, a meu ver, sem que esse inominável *algo* seja atribuído como objetivo ao trabalho poético. Não há poesia, isto é, nenhuma travessia da opacidade das línguas, nenhuma força de protesto contra a subordinação aos nomes, nenhum desafio à potência dos ídolos. Em suma, nenhum tremor vivo na concatenação das palavras, das representações, dos discursos sem que o *algo* passe, atravesse, lance sua força desfiguradora – sem que esse nada-de-nomeável aspire para si a exigência de falar e, portanto, de ser outro, de outro modo, infixado.

Christian Prigent, 2017, p. 37

## 1. À *QUOI BON ENCORE DES POÈTES ?* OU “PARA QUE POETAS AINDA?”

Christian Prigent é, sem sombra de dúvidas, um dos grandes expoentes do pensamento sobre a poesia contemporânea – em especial na França. Nascido em Saint-Brieuc, na Bretanha, lecionou literatura de 1967 a 2005 no ensino médio francês, e escreveu, sob a orientação de Roland Barthes, sua tese de doutorado sobre a obra de Francis Ponge. Publicou seu primeiro livro em 1969, e desde então construiu uma trajetória com mais de 40 títulos, que oscilam sempre entre a poesia, o ensaio, a crônica, a prosa e a tradução.

Nesse sentido, já é possível perceber, com certa propriedade, a importância de sua figura e fortuna crítica e sensível que apoia e atravessa o conjunto diverso de sua obra. No entanto, é no campo das reflexões teóricas que Prigent se revela, em minha pesquisa, como potência reflexiva incontornável – uma vez que foi exatamente no contato com seu livro de ensaios, *À quoi bon encore des poètes?* que o interesse por esta pesquisa por sua obra surgiu.

Trata-se, portanto, aqui, de um convite para o pensar que transborda a leitura desse livro. Organizada e traduzida no Brasil por Marcelo Jacques de Moraes e Inês Oseki-Dépré, a coletânea recebeu o título de *Para que poetas ainda?* e fez ecoar, talvez ainda mais profundamente, a questão lançada por Hölderlin no final do século XIX. Pois se, com Hölderlin, no sétimo segmento da elegia “Brot und Wein” [Pão e Vinho], a indagação “Para que poetas em tempo de penúria?” nasce ao contestar o ofício do poeta, sublinhando a condição e a valia desse último em tempos “indigentes”<sup>1</sup>, com Prigent a mesma indagação se amplia e amplifica,

---

<sup>1</sup> Aqui, a palavra “penúria”, ou “indigente” – a variar de tradução para tradução – adquire um valor singular, que diz respeito à condição moderna do homem. Pois, como se sabe, a noção de modernidade advém de uma aguda consciência histórica, marcada, sobretudo, pela dissolução de um fundamento capaz de conferir sentido à existência humana. Assim, parece-nos relevante acrescentar uma passagem de Heidegger na qual o filósofo apresenta, nova e distintamente, um sentido outro para essa mesma pergunta, ao retomar a máxima “Para que poetas em tempo de penúria?” de Hölderlin: “...e para que poetas em tempo indigente?” A palavra tempo significa aqui a era do mundo à qual nós ainda pertencemos. Com o surgimento e o sacrifício mortal de Cristo teve início, segundo a experiência histórica de Hölderlin, o fim do dia dos deuses. A tarde vai avançando. Desde que a ‘trindade’ Héracles, Dionísio e Cristo, deixou o mundo, a tarde do tempo do mundo foi-se aproximando da noite. A noite do mundo estende sua escuridão. Esta era do mundo caracteriza-se pela ausência de Deus, pela ‘falta de Deus’”. (HEIDEGGER, Martin. *Para que poetas?* Tradução de Bernhard Sylla e Vitor Moura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 248)

mas ao concentrar na palavra “ainda” uma espécie de dissolução simbólica que parece marcar a passagem do moderno ao contemporâneo.

Logo, desde a pergunta-título às últimas páginas que constituem a obra em jogo de Prigent, o que se sobressai é mesmo uma tentativa de cobrir as inúmeras questões que buscam discorrer sobre o lugar – ou a oportunidade, retomando as palavras de Moraes e Oseki-Dépré – da poesia na contemporaneidade. O que não ocorre, porém, sem que antes o autor proponha uma rota para aquilo que sua obra se dedica a pensar: o tempo do moderno e do contemporâneo, e o nascimento de novas frestas na superfície da linguagem – artística, poética, literária.

*Para que poetas ainda?* surge, assim, como uma chave de leitura para o tempo em que vivemos, ao ressaltar o impacto desse mesmo tempo (de suas potências formadoras e de suas ruínas) na experiência que fazemos da literatura e da poesia – seja para o leitor, o ser que lê, seja para o escritor, o ser que lê e que escreve. Pois, para o autor, é a partir da modernidade, de suas definições e articulações possíveis com seu próprio tempo, que se pode fazer prosperar todo o resto que a engloba: da prescrição da língua ao que se imprime no sujeito, da linguagem à poesia, do mundo às experiências humanas e sensíveis que dele advêm.

Prigent começa, na primeira das dez subseções que compõem o ensaio *Para que poetas ainda?*, por enunciar aquilo que irrompe da “vontade atual de esquecer a ‘modernidade’ em arte e em literatura”: a própria modernidade. Para ele, a modernidade seria aquilo que “corrói a certeza dos saberes de época, desfaz o conforto formal e propõe menos um sentido do que uma inquietação sobre as próprias condições de produção de um sentido comumente partilhável” (PRIGENT, 2017, p. 12), ou seja, aquilo que torna possível elaborar, constantemente e no agora, um novo estado significativo para as coisas.

E igualmente aquilo que, num contexto como esse, diz respeito menos ao processo de sua própria edificação do que à lógica de abertura do real no qual se instaura, mesmo que esse real represente o espaço absoluto da falta de sentido que se destaca em nosso tempo. Isso significa dizer, em outras palavras, que, ao pensar a modernidade, e o espectro do moderno e da era moderna<sup>2</sup>, Prigent se concentra numa investigação do próprio tempo enquanto potência formadora e transformadora da experiência – com o mundo, certamente, mas em especial com a literatura.

---

<sup>2</sup> Para Christian Prigent, compreende-se por *modernos* “aqueles que vivem toda língua como estrangeira e devem, portanto, encontrar uma outra língua – uma língua cuja ‘novidade’ perturbe o gosto dominante e desloque o que está em jogo no esforço estilístico”, e por *moderna* “esta paixão que vem colocar sob tensão contraditória, de um lado a lição pacificada das bibliotecas e dos museus, de outro o inquietante tumulto do presente.” (PRIGENT, 2017, p. 12)



Segundo o autor, o nosso mundo é um “mundo em falta de sentido”. E a “demanda de sentido é, nele, portanto, ainda mais feroz.” (PRIGENT, 2016, p. 11) Afirmação que nos leva a questionar, talvez mais do que nunca, o papel da literatura e da poesia enquanto mecanismos de disposição desse “real” (sob o qual o homem se movimenta e se produz subjetivamente) na língua, ou ao menos de disposição desse real num movimento de busca por uma língua capaz de torná-lo legível.

A questão que se apresenta, pois, a partir dessa certa necessidade moderna de capturar o real, desvendando-o e devolvendo-o às entranhas de seu sentido sempre iminente, é a de que a busca por um sentido, em literatura, e em poesia, só ocorre enquanto verbo em movimento, enquanto linguagem em fluxo de elaboração (ou dissolução) simbólica, e jamais enquanto êxito. A literatura, permeada pela velha “toupeira poética” que não cessa de escavar, não triunfa nunca, não para nós, que aceitamos seu caráter de “marginal inaudível (sobretudo porque deliberadamente não ouvida)” (PRIGENT, 2017, p. 13).

Ao mesmo tempo, essa mesma literatura, esse mesmo drama que encena o acesso à linguagem que persegue o real, denota certo caráter de resistência à luz da própria modernidade à qual pertence. Isso porque, de acordo com Prigent,

90% da produção literária (em particular da produção romanesca) é sobredeterminada por esse tipo de injunção: a literatura deve nos distrair da verdade, é preciso que ela nos arraste num espetáculo que simplifique a complexidade do mundo sensível, vele a violência de seu excesso em relação ao sentido e mascare sua resistência a qualquer representação; ela deseja assim nos permitir aprovar o que está aí, aderindo a tudo do jeito que der. (2017, p. 13)

O que nos leva a crer obstinadamente que a literatura da qual tratamos aqui, distanciada com cautela e modéstia da literatura outra que deveria nos “distrair do real” – e que nos distrai, à nós humanos, demasiadamente humanos –, é uma literatura que só opera ao passo em que resiste, na mesma proporção que encontra na palavra um meio para enfrentar a língua e as representações do mundo que “afluem hoje em dia diante de nós”, sobretudo se considerarmos que

Qualquer que seja nossa submissão desenganada diante do encanto dessas representações, qualquer que seja nossa vontade de nos tornar escravos delas, sabemos muito bem que tudo isso é falso, que não passa de imitação barata, de um teatro de sombras que em nada esgota nossa sensação do real e não nos fornece dele nenhuma compreensão que não seja a da mitologia para novos primitivos. Pois o mundo (a experiência que fazemos dele) é bem mais complexo, mais caótico, mais confuso. É uma tela turva, não estabilizada, agitada por emoções cem vezes mais voluptuosas, cem vezes mais dolorosas (...). (PRIGENT, 2017, p. 17)

Assim, ao pensarmos a literatura sob a ótica de Prigent, esbarramo-nos, então, com esse paradoxo: pois o que observamos é que a experiência do homem moderno está determinada, de um lado, pelo cromo do mundo que se fecha ao espetáculo do sentido, do sentido apaziguador do real – viabilizado pelas representações encontradas nos *best-sellers*, nos programas de TV, nas mídias e na dinâmica cotidiana de uma sociedade de consumo – e, de outro, por essa tela turva e instável, vazada de representações, que nos leva à perspectiva de uma literatura que daí insurge sempre como movimento de ressignificação, sempre como gesto de resistência à dimensão universal do sentido.

E é justamente sobre esse conflito da experiência do homem moderno, sobre esse estado de impermanência do real de que determinada literatura se apossa, que a palavra poética parece se forjar. É a partir desse ponto de encontro, dessa resistência e dessa pulsão por um dizer outro na língua, que a poesia acontece, exprimindo singelamente a “dificuldade em que nos encontramos de apanhar nós mesmos o sentido histórico do tempo e da sociedade em que vivemos” (BARTHES, 2011, p. 80). E é igualmente através dessa expressão que o poema pode ser observado como uma espécie de “corpo soprado”, remetendo-nos à noção fundamental com a qual buscamos aqui argumentar. Afinal, o que mais poderia operar nesse deslocamento de forças produtoras da linguagem poética se não um “sopro” que, antes de se fazer corpo, é uma espécie de estímulo capaz de perfurar o real?

Nesse sentido, investigaremos ao longo dos próximos capítulos a consciência desse “corpo soprado” levantada por Prigent em sua obra, buscando compreender de que modo essa expressão reflete a relação entre o “sopro” e a poesia que tentamos aqui desenvolver. Para tanto, o capítulo a seguir tentará traçar uma breve reflexão sobre o sentido que vem sendo carregado pela palavra – desde sua aparente origem na literatura, até as narrativas mais modernas que versam sobre ela –, e que nos interroga e instiga a descobrir de que “sopro” fala Prigent.

## 2. A EXPRESSÃO “SOPRO” NA HISTÓRIA DA LITERATURA

Reconhece-se, através de certas leituras, uma incidência da palavra “sopro” na literatura. Dos mais arcaicos aos mais modernos, o sopro perpassa o universo literário como termo peculiar, cujo sentido parece frequentemente apontar para uma descrição singela do ânimo e das forças que despertam e movimentam a vida. São muitas as referências que intervêm nesse sentido, testemunhando a relevância que tal expressão adquiriu ao longo dos séculos e os intercâmbios semânticos que sofreu. Quer dizer, o sopro, pela sua aparente potência de efeito metafórico, se restitui a cada vez em seu próprio uso, e por isso a importância de aqui recorrer aos escritos que dele se valeram, numa tentativa breve de reconhecimento e entendimento dos seus copiosos empregos, e das relações que ele traça com a língua e com a cultura de e por onde advém.

Nesse sentido, é em Homero (928 a.C – 898 a.C) que avistamos os versos coincidentes com o primeiro aparecimento da palavra em poesia. O sopro, contornado pelo poeta, associa-se, sobretudo, à *πνευμα*<sup>3</sup>, palavra grega encontrada inicialmente na *Ilíada* e na *Odisseia*, ou seja, nas duas grandes narrativas épicas que nos apresentam indícios das estruturas sociais e culturais da Grécia antiga, bem como das percepções acerca das relações entre o corpo e a alma. Vale ressaltar que a temática do *sopro*, do *espírito*, do *fio que conduz à vida*, segundo Bion, remete à dimensão do símbolo, ao compreender este como uma “polissemia encarnada, estruturando-se dinamicamente, na dialética da imanência e da transcendência”. (Cit. por REZENDE, 1994, p. 57). Assim, seguimos os passos de Homero quando, nos versos 696-7 do canto V da *Ilíada*, ele enuncia “Perde os sentidos o herói/ densas trevas aos olhos lhe baixam,/ mas logo volta a viver/ que de Bóreas o sopro (*πνοιή*) agradável pôde insuflar novo alento no espírito/ (*έπιπνείουσα*) pronto a evoluar-se”.

Nestes versos, nota-se tanto a palavra *sopro* (*pnoié*), quanto *espírito* (*épipneiousa*), como variantes de *pneuma*. Dessa maneira, Homero designa uma conexão profunda entre os dois termos. Bóreas é o *sopro*, e o sopro é o *espírito*. Logo, se a morte é uma imagem homérica vista como a “perda dos sentidos”, como coisa real que, pela ruptura entre a alma e o corpo, determina o fim inevitável do fenômeno “homem”, o *sopro* é uma energia vaporosa, oriunda dos ventos, capaz de atravessar o homem, e de soprar nele novo alento. Alento que lhe reacende o espírito,

---

<sup>3</sup> Segundo o dicionário Houaiss (cf. Dicionário Houaiss), a palavra grega *pneuma* significa “sopro, ar, vento” ou “sopro divino, espírito”. Segundo Bailly, no dicionário Grego-Francês, *pneuma* significa “sopro”, “respiração, sopro de vida”, ou ainda “sopro, como signo de força, de paixão”. (Tradução minha)

impedindo que este se desintegre do corpo. Por isso o *sopro*, ou a exalação<sup>4</sup>, como manifestação do ânimo essencial para a vida.

Não obstante, mesmo que esta pesquisa não tenha esse foco, quer dizer, mesmo que não esteja concentrada num estudo detalhado do *pneuma*, é importante sublinhar certa distinção entre essa palavra e a palavra *psiquê* (ψυχή) para os gregos, já que ambas, a depender da circunstância, são traduzidas como *sopro*<sup>5</sup>. Como declara Plutarco, apoiado nesta leitura do sopro que esbarra com a dimensão de *pneuma*, Homero se vale igualmente do termo *psiquê* para dizer sobre o sopro, mas apontando para um sopro antagônico: “também para o *pneuma* externo utiliza o termo *psiquê*, *alma*: ‘com um tênue sopro (psýxasa)<sup>6</sup>’; mas um sopro ao contrário.<sup>7</sup>” (PLUTARCO, 2008, p. 74) E continua:

Platão e Aristóteles consideram que a alma é incorpórea, mas que está sempre em relação a um corpo, servindo-se dele como veículo. É por isso que, mesmo quando liberada do corpo, arrasta o elemento pneumático, mantendo constantemente a forma corporal como impressão. (2008, p. 75)

Nessa perspectiva, *sopro* equivale a *psiquê* enquanto movimento contrário àquele do *pneuma*. Se este último, como já observado, converge com a potência deslocada da corrente dos Bóreas, sendo capaz de adentrar o corpo outrora alheio do herói, transferindo-lhe em sua brecha novo alento, a *psiquê* é o *sopro* que escapa ao oculto do homem, não mais como brio, mas como suspiro último que encerra a vida, ao ponto de carregar em si o próprio elemento pneumático. Vejamos os versos de Homero que nos apontam para essa direção:

A lei que rege os mortais determina que os tendões soltem a carne e os ossos dos que expiram. A força ardente do fogo reduz o corpo a cinzas. Quando a vida – θυμός – se retira da óssea brancura também a *psiquê* – ψυχή – bate leve as asas e se dissolve como um sonho – νεῖροσδ̄.  
(HOMERO, 2011, XI, vv. 217-22)

Logo, são dois movimentos distintos que motivam essa oposição entre o *pneuma* e a *psiquê* nas narrativas homéricas. Trata-se de uma nuance da palavra *sopro*, de uma interface semântica, através da qual cada lado tende a representar uma especificidade para as imagens de vida e morte em Homero. De um lado, lê-se *sopro* como *pnoié*, declinação de *pneuma*; o tal sopro alentador que, vindo dos ventos do norte, se conjuga ao corpo, estruturando-se logo como espírito. De outro, lê-se como *psiquê*, como *sopro* que não mais penetra o homem à luz de uma intensidade que lhe revigora e constitui o espírito, mas, ao contrário, como aquela mesma e

<sup>4</sup> HOMERO, *Ilíada*, IV, 524: “Exalando (*apopneíon*) a alma”.

<sup>5</sup> Chantraine, por exemplo, em seu dicionário Grego-Francês, traduz *ψυχή* (*psyké*) como “vida, sopro”. (CHANTRAINE, 1968, p. 1294) (Tradução minha).

<sup>6</sup> HOMERO, *Ilíada*, XX, 440.

<sup>7</sup> Tradução minha.

antiga intensidade em processo singular de diluição, de abandono fatal do corpo. E aqui, cabe situar a antiga distinção feita pelos gregos entre *soma*, *psiquê* e *pneuma* – ou as três “partes” que constituem o homem. *Soma* é o *corpo*, estrutura orgânica e inteiramente material. *Psiquê* é a *alma*, conectada ao conhecimento, à inteligência pura, à intuição, possibilitando as articulações entre o mundo material e imaterial – o mundo dos arquétipos, o mundo das Ideias de Platão. E *Pneuma* é o espírito, a vida enquanto princípio pensante, a sede das emoções, sensações e desejos.

Portanto, pode-se perceber o *sopro* como uma só manifestação, um só ritmo que carrega consigo a salubridade enigmática dos ventos, mas que acontece ora em função do *pneuma*, ora em função da *psiquê*, ora como acaso e potencialidade exterior, ora como acaso e potencialidade interior. Ou seja, opera, sobretudo, como vetor para dois instantes absolutos: o da vida, do espírito que se aconchega sensivelmente no corpo, e o da morte, da separação destes dois elementos que, ao abandonarem o corpo, fazem com que este permaneça apenas como impressão puramente material.

Assim, ao relatar sucintamente a diferença que se impõe entre as instâncias pneumáticas e psíquicas, destaca-se a compreensão das primeiras como indispensável para o desdobramento desta pesquisa, uma vez que é sobre elas que o *sopro* historicamente intercede como “princípio” não só alentador, mas, como veremos adiante, especialmente criativo (ou criador). Decerto que um “princípio” não dispensa o outro. Alento e criação são dimensões consonantes, paralelas, no sentido de que se projetam mutuamente. E aqui vale a pena citar uma passagem de Peter Sloterdijk, filósofo contemporâneo que, em seu livro *Esferas-I*, explora mais profundamente essa noção que tento aqui identificar:

Toda vida que emerge e se individualiza, estaria ela contida enquanto tal em um sopro solidário? De fato, é conhecida a necessidade (Schopenhauer denominou-a a necessidade metafísica) de que tudo que pertence ao mundo ou ao ente em seu todo esteja contido em um sopro, como em um sentido indelével. Pode essa necessidade ser satisfeita? Pode ser justificada? Quem primeiro concebeu a ideia de que o mundo não seria absolutamente nada mais que a bolha de sabão de um alento que tudo engloba? (SLOTERDIJK, 2016, p. 21)

Nada tão emblemático quanto esse *sopro* que contém a emergência e a individualização da vida. Nada tão emblemático quanto essa indagação a respeito do mundo, como uma espécie de “bolha de sabão de um alento que tudo engloba”. E, ainda mais emblemático é esse olhar lançado sobre a bolha de sabão por Sloterdijk. Trata-se, segundo suas próprias palavras, de um meio para uma surpreendente expansão anímica, por parte de seu insuflador: a criança. Esta que joga apaixonadamente o jogo, o de soprar e fazer deslizar bolhas de sabão pelo alto dos céus, e

de acompanhá-las numa alegria atenta, inseparável do milagre autoconsumado da esfera que se forma e sobrevive por instantes como verdadeira obra de arte. Logo, lançada num sopro pelo tênue espaço, a bolha de sabão passa a existir para a criança, como coisa dependente de seu cuidado visual, de seu entusiasmo, ao ponto de desintegrar-se momentaneamente de sua própria consciência.

No êxtase da atenção, a consciência infantil separa-se, por assim dizer, de sua forma corporal. Se, em outras ocasiões, o ar expirado se perde sem deixar traços, o sopro encerrado na bola adquire uma sobrevida momentânea. Enquanto as bolhas se movimentam no espaço, seu autor está verdadeiramente fora de si – ao lado delas e no interior delas. Nas bolas, sua exalação se desprende dele, e é guardada e levada adiante pela brisa; ao mesmo tempo, a criança está arrebatada de si mesma, na medida em que se perde no voo esbaforido de sua atenção pelo espaço animado. (SLOTERDIJK, 2016, p. 20)

Ocorre, dessa maneira, como sugere Sloterdijk, de a criança, entusiasmada solidariamente com essa experiência das bolhas, precipitar-se no espaço aberto, transformando “a região entre o olho e o objeto numa esfera animada”. (2016, p. 20) Quer dizer, inteiramente olhos e cativa atenção, a visão da criança abre-se ao espaço diante dela. E, através dessa experiência de abertura, dessa sensação pitoresca e sensível, a criança chega, sem perceber

(...) a um insight que, com seus afazeres escolares, ela mais tarde desaprenderá: que o espírito, a seu modo, está ele próprio no espaço. Ou não se deveria antes dizer que aquilo que outrora se chamava espírito já designava, desde o início, comunidades espaciais aladas? (SLOTERDIJK, 2016, pp. 20-1)

Assim, o autor trabalha uma consciência harmônica àquela de Homero: a de que o espírito, sempre associado à ordem do sopro, é da dimensão do fora, do espaço sempre em aberto do mundo – esse mesmo espaço que, por sua grandeza e perigo, e não por acaso, veio a ser demasiadamente explorado pelo pensamento moderno. Daí a criança desprendida de si, ao lado e no interior de suas (mas já não tão suas) bolhas de sabão. Isso nos leva a pensar, inevitavelmente, que o espírito é, em sua natureza singular, a permanência oblíqua de tudo aquilo que se dilata entre o homem e sua experiência de mundo. Ou, ainda mais, que o espírito é a própria expansão da relação homem-mundo, um entre-mundos, uma verdadeira comunidade espacial alada, infinita e intersubjetiva. E, nesse sentido, Sloterdijk traça uma interrogação crucial, que nos remete às nossas inquietações anteriores a respeito da relação possível entre o *sopro*, o *espírito* e a *criação*:

Para quem já fez as primeiras concessões a tais pressentimentos, parece razoável prosseguir perguntando na mesma direção: se a criança insuflou seu alento nas bolhas de sabão e permanece fiel a elas com seu olhar extático –

quem, então, colocou seu alento na criança que brinca? (SLOTERDIJK, 2016, p. 21)

E a narrativa que se segue é a de uma cena primitiva, herdada da tradição judaico-cristã: a cena da criação do homem<sup>8</sup>. Concebido como *inspiração*, o acontecimento que marca a emergência do primeiro homem no mundo é relatado, no Gênesis, em duas versões. A primeira, como matéria final de um trabalho de seis dias – o trabalho de criação do universo, descrito na bíblia –, e a segunda, como ato inaugural de toda a criação posterior. Esta última difere da primeira ao apresentar a cena da *insuflação*, com expressa relevância para a criação através do sopro, e com a distinção peculiar entre a modelagem da argila, numa primeira etapa, e o sopro, na segunda: “(...) Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente” (Gênesis 2:4-7). E aqui, tomamos sem dúvida a curiosa figura do Golem<sup>9</sup> como norte.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, em seu texto *O Golem: entre a técnica e a magia, aquém da bioética*, o Golem é “tanto fruto da imagem de Adão descrita no Gênesis, como também muitas vezes é apresentado como resultado de uma inscrição (do nome impronunciável de Deus), quer via escrita, quer pelo sopro de seu criador” (2007, p. 184). Nesse sentido, é à luz da qualidade distinta do Golem, de sua materialidade originalmente argilosa e informe, que adentramos o pensamento do sopro por um outro ângulo: o de que o Golem poderia representar uma figura elementar da técnica, um engenho humanoide, uma força e uma forma, cuja origem permaneceria sendo de caráter mágico e simbólico, enquanto o sopro, como canal essencial da insuflação, representaria, para além da candura que à primeira vista lhe é inerente<sup>10</sup>, o elemento que nos conduz à ideia de que mesmo a insuflação do alento vital deve tornar-se, em algum

---

<sup>8</sup> Em seu livro, Peter Sloterdijk tem um maior cuidado com a passagem de uma leitura à outra. Ao pensar a questão das bolhas de sabão, e do sopro, o autor também se debruça profundamente no pensamento do espaço, da espacialidade como questão pouco explorada, e da relevância do século XVIII e do Iluminismo para as experiências modernas, além de destacar o papel de teses como as de Copérnico e Kepler na ocorrência das transformações que foram se ajustando ao longo dos séculos. No entanto, como se poderá notar, inspiro-me aqui especialmente na travessia da palavra *sopro* pelas narrativas literárias, e por essa razão optei por desdobrar apenas as passagens mais detida sobre o termo.

<sup>9</sup> De acordo com o pensador e professor da Márcio Seligmann-Silva, em seu texto *O Golem: entre a técnica e a magia, aquém da bioética*, “o termo Golem aparece nas Escrituras no sentido de uma massa amorfa (Salmos 139,16; SCHOLEM, 1978, 192). Segundo certas interpretações judaicas medievais, antes de Adão (cujo nome vem do hebraico adamá, terra; SCHOLEM 1978, p. 191) receber o *sopro divino, a alma, neschamá*, ele era um Golem”. REPETIR A REFERÊNCIA AQUI

<sup>10</sup> Aqui, me refiro à semântica do sopro como integrante de uma linguagem ainda não deformada pela rotina teológica e a crédula submissão a seu sentido suposto e frequentemente prescrito. Quer dizer, trata-se de uma leitura do sopro como um “processo técnico e supratécnico que, durante todo o período do pensamento religioso-metafísico, foi preciso venerar como uma patente exclusiva de Deus”, e que remete o espírito do primeiro homem à “ação hábil de um artífice manual ou de um trabalhador por intuição” (SLOTERDIJK, 2016, p. 37). No entanto, como se poderá notar, o desígnio deste trabalho não é o de desmistificar ou criticar tal leitura, mas sim de aproveitá-la, visando um entendimento claro da historicidade do termo.

momento, um poder explicitado, ou uma relação menos autoritária entre o sujeito criador e seu artefato insuflado.

Logo, o que se tenta desenhar aqui é uma imagem de sopro que se efetua como uma espécie de *pacto pneumático* entre o insuflador e o insuflado, formando uma interioridade que “nada pode ter em comum com a mera disposição autoritária de um sujeito sobre uma massa objetiva manipulável” (2016, p. 39). Ou seja, o sopro menos como uma marca distintiva do criador do que como uma manifestação da vida e do espírito reclamados pelo Golem – ou pelo objeto ainda inanimado. Assim, a expressão do sopro põe em cena para nós um pressentimento de que a vida e o espírito se revelam sempre numa dualidade correlativa, onde reinam os desejos e os motivos tanto do criador, quanto da criatura. Nas palavras de Sloterdijk: “Uma vez estabelecido, o canal de animação, *preenchido pelos infinitos ecos duplos da interação entre Adão e seu senhor*, só pode ser concebido como sistema de duas mãos” (2016, p. 39, grifo meu).



### 3. O SOPRO E SUA RELAÇÃO COM A ESCRITA POÉTICA DO CONTEMPORÂNEO

No capítulo 2, procuramos situar a obra *À quoi bon encore des poètes?* (2017), de Prigent, em relação a noção de modernidade que desenvolve, e de que modo, a partir de certas noções trabalhadas pelo autor, seria possível conceber a poesia – em especial moderna e contemporânea – como uma espécie de “corpo soprado”. No capítulo 2, traçamos uma leitura mais ou menos histórica da palavra “sopro”, encontrando as semelhanças presentes em suas passagens por determinadas narrativas literárias e filosóficas, e delimitando um sentido para ele que, no limite, é o que irá nos conduzir durante a escrita deste capítulo 3: o de que o “sopro” significa, para além de toda a infinitude semântica que carrega, uma metáfora, uma potência sensível que anima as formas de vida. Agora, o que buscamos é, portanto, uma leitura mais cerrada da passagem já referida no primeiro capítulo e que repetimos aqui, atualizando a afirmação de que a “poesia se diz num sopro” (2017, p. 49).

A poesia se diz num sopro, isto é, naquilo que sopra diante de nós as figuras do mundo: pulveriza-as, desfaz os seus contornos codificados, recoloca-os em jogo e em vida como movimento de aparição. É, portanto, pouca coisa: “emanações, explosões”. Mas é tudo, também: é encarnar a língua na intranquilidade do corpo que forma esse sopro e se forma, renascido, re-animado, em si. (PRIGENT, 2017, p. 48-49)

Ao afirmar que “a poesia se diz num sopro”, Prigent parece concentrar no verbo “dizer” uma espécie de inquietação que toca o instante primeiro dos índices que movimentam o poético. Eles estão lá, recobertos pela capa do mundo: são as figuras de que fala o autor. Mas estão codificados, limitados por contornos, pelo fluxo das representações “comumente partilháveis”. E se não houvesse um “sopro” que abrisse passagem para esse dizer, não haveria, portanto, a pulverização cuja força é capaz de recolocá-los em “jogo e em vida como movimento de aparição”. Lembremo-nos que

A configuração moderna do pensamento e, mais especificamente, da poesia, foi definitivamente marcada pela ‘dispersão da imagem do mundo’ (PAZ, 1996, p. 106) a que respondeu uma espécie de imposição da realidade [...] como um ‘presente fixo e interminável e, não obstante, em contínuo movimento’, ‘flutuante’” (PAZ, 1996, p. 121, citado por MORAES. 2017, p. 79).

Isso significa dizer que, se não houvesse esse “sopro”, também não haveria poesia, pois é justamente o “sopro” que carrega aquilo que, nas palavras de Prigent, “espanta, *anima* e apaga: que sopra esse algo de impuro e de deformado que é aquilo por meio do que a poesia, no fim das contas, faz corpo e nos (in)forma do mundo” (2017, p. 50, grifos meus). Assim, lançando os olhos nesse “algo de impuro e de deformado”, abre-se para nós a noção de que, para pensar a poesia moderna e contemporânea, é preciso antes pensar a energia que mobiliza

essa espécie de diferença, de “dispersão da imagem do mundo” – e que aqui se revela, tão logo, como *sopro*. Derrida, em seu livro *A Escritura e a Diferença*, manifestou uma reflexão semelhante, ao aproximar o pensamento da diferença da ação enigmática do “sopro”. Ele diz:

Se a diferença, no seu fenômeno, se faz signo roubado ou sopro utilizado, é em primeiro lugar senão em si desapropriação total que me constitui como a privação de mim mesmo, furto da minha existência, portanto ao mesmo tempo do meu corpo e do meu espírito: da minha carne. Se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque já o meu sopro não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha vida. (DERRIDA, Jacques, 1995, p. 123)

Nesse sentido, o autor é claro: se a diferença se faz, se algo outro se cria, como “signo roubado” ou “sopro utilizado” é, primeiro, como desapropriação total daquilo que constitui o sujeito. E o que Prigent parece querer evocar ao dizer que a “poesia se diz num sopro” não é em si tão divergente: o autor mira naquilo que se difere, naquilo que, em primeiro grau “sopra as figuras do mundo”, e que, logo, encarna “a língua na intranquilidade do corpo que forma esse sopro e se forma, renascido, re-animado, em si.”

Assim, ao pensar a poesia sob esse espectro, tanto em Derrida, quanto lateralmente em Prigent, percebe-se que o “sopro” a induz, justamente, enquanto potência, a esse movimento da diferença que se produz no corpo – no corpo do sujeito, no corpo da linguagem, no corpo do escrito. No entanto, à luz da passagem de Prigent que buscamos ler aqui, parece-nos importante reconhecer em que ponto essa diferença está implicada, e, ainda mais, de que modo e por qual razão ela se produz – pois, dessa forma, pensaremos também de que modo e por qual razão é o “sopro” que opera.

Partindo da consciência de que o mundo moderno, como já dissemos, é, para Prigent, um “mundo em ausência de sentido”, a diferença de que tentamos nos valer aqui seria, então, justamente, aquela que propõe um sentido outro, uma captura do novo, do infinitamente novo, na rede de sentidos cristalizados da linguagem. Nas palavras do autor:

O objetivo da poesia é ao menos tanto o de fixar esse não-sentido do presente (de formular seu informe) quanto o de constituir sentido (dizer o mundo de maneira clara). Assim ela encarna o insensato, a indeterminação, a flutuação e o mal-estar que dizem a verdade desta relação específica ao mundo que é a do falante (que Artaud por essa razão chamava de *faltante*; o separado, o arrancado à imediatez animal da experiência). (2017, p. 23)

Logo, a poesia não consente ao mundo. Quer dizer, ela não procura tornar o mundo legível, nem mais palpável em seu abismo de sentidos – e é nisso que ela produz esse efeito da diferença, é a partir disso que ela simboliza aquilo que advém pelo sopro: a aparição do que está em processo de decodificação, de desenlace com as formas cristalizadas e fugazes do

“espetacular”. Mas, deixando a questão da diferença brevemente de lado, recapitulemos um pouco esse mundo que faz com que a poesia tenha, para Prigent – e, certamente, não só para ele –, o objetivo de fixar esse “não sentido do presente”, ou, até mesmo, do real.

Trata-se, antes de tudo, dessa configuração atual da realidade, dessa estrutura dinâmica que nós, contemporâneos, herdamos da cultura dos modernos. Pois, com todo o avanço da técnica que tem marcado os últimos séculos, com toda a ascensão dos avanços tecnológicos que foram se impregnando e determinando os rumos das sociedades modernas, tornou-se parte da busca do homem por um sentido que desse conta de sua existência um ponto de distração capaz de afastá-lo de qualquer ideia de que, no fim, não há sentido para e na existência: ela é, apenas. Nas palavras de Prigent:

Para um mundo faminto de sentido e disposto a desesperadamente se satisfazer com os discursos simplificados (políticos, religiosos, mágicos, moralistas...) que oferecem suas pacotilhas, os modernos são inimigos, a modernidade, uma ameaça: ela não traz nenhuma clareza apaziguadora nem qualquer saber estabilizado. E os modernos são ilegíveis porque os ilegíveis são modernos: eles inquietam a coerência das representações das quais esperamos que organizem e pacifiquem para nós o tumulto insensato do mundo. (2017, p. 67)

Dessa forma, compreende-se que é própria da relação do homem moderno com o mundo essa tentativa de visualizar, de sentir, de perceber, na sucessão das imagens e dos discursos que permanentemente o compõem, uma via fundamental de acesso ao seu sentido, mas sem, no entanto, estranhá-los, questioná-los, colocá-los à prova em função daquilo que se pode vislumbrar como subjetivo, como abertura para uma apreensão outra do real. E é papel da arte, como se sabe, da literatura, do cinema, do teatro, escapar a essa tendência, manifestando uma não-tendência de percepção da realidade, um movimento outro de constatação do que se pode conceber como “real” – e que, no fim, acaba sempre por constatar que não há forma outra de captura desse real, se não pela tentativa de formalizar uma ruptura que dele se furte, num exercício de linguagem que tensiona, sempre, os limites dessa experiência, igualmente fugaz, igualmente furtiva.

Assim, voltemos ao pensamento que aqui nos interessa: na tensão com essa experiência do real, onde está o sopro, onde está a poesia? Estão, se assim se pode dizer, naquilo que resiste ao que a “pacotilha” dos discursos oferece, naquilo que se movimenta contrariamente à difusão universal dos sentidos? Portanto, naquilo que produz a diferença, o gesto negativo que advém da “universal reportagem” de que falava Mallarmé<sup>11</sup>? Acreditamos que sim.

---

<sup>11</sup> Stéphane Mallarmé, « arquétipo do poeta sem obra », como uma vez disse Rancière (RANCIÈRE in: Últimas

Vimos no capítulo anterior que o “sopro”, ao longo da história da literatura, é sempre uma imagem que, em sua sutileza, é capaz de abraçar a manifestação primeira da vida. Foi através do “sopro” do criador que a vida se manifestou no primeiro homem, abrindo-lhe o espírito em sua forma outrora apenas argilosa, segundo a lenda do Golem. Foi através do “sopro”, do enigma do “sopro”, que Homero discorreu sobre o fenômeno da vida em todas as suas dimensões: corpo, alma e espírito. Foi preciso o “sopro”, vindo da corrente de Bóreas, e perfurando o corpo, para que o espírito se ajustasse, movimentando a vida. E a mesma coisa se repete em Sloterdijk, quando o pensador indaga “Toda vida que emerge e se individualiza, estaria ela contida enquanto tal em um sopro solidário?” (2016, p. 21). E em Prigent, quando, mais uma vez, “a poesia se diz num sopro”.

No entanto, para Prigent, o “sopro” pode ainda ser pensado, imagem ampla que é, como aquilo que consistiria num “não”, numa “resistência (à coagulação da forma e do sentido), numa hesitação sistemática, um esvaziamento negativo.” (2017, p. 49) E a isso se articula a noção de que o “sopro”, como salubridade do vento, como furo por onde sopra o ânimo da vida, é também, entre um e outro, ao pensarmos a poesia, a sua força primeira de enunciação.

A poesia se enuncia pelo “sopro”. E somente ao partir dele é que se distingue, que se amplifica e se metamorfoseia, na disposição daquilo que, pelo avesso, pode-se entender como real. É iminente ao sopro, portanto, e ao que dele se pressupõe nas dimensões do poético, essa natureza de força que mobiliza a linguagem enquanto atalho para a abertura de formas outras de simbolização e construção da realidade, da experiência do sujeito com a vida, com o tempo presente, com o mundo. Nesse sentido, o “sopro” se revela como a matéria mais sensível do poético. Ele é a iminência pura da poesia, e a condição primeira para as formas do poema, que, como se lê através da passagem de Prigent, advém sempre como coisa que “emana”, que “explode”, num movimento negativo que tensiona as forças de representação do real, e que extrai, daí, a profundidade formal e imaginária dos versos. Como diria Rimbaud:

A verdade da poesia é efetivamente então:  
Ópera fabulosa.  
'Emanações, explosões.'  
Fumaças, ruídos extáticos.  
Tudo levado a esse ponto, tudo anulado à justa,  
se reverte numa troca siderante e afiada  
mas ao mesmo tempo bem suave, pacífica e fatigada.  
Tudo vale por tudo,

---

Palavras (Especial para a Folha de São Paulo)), foi quem primeiro elaborou, em seu célebre poema *Crise de Verso*, a noção da « universal reportagem », presente no trecho de Prigent. Para ele, o jornalismo representava um meio que refletia o modo da cultura moderna operar a construção dos sentidos, dando a ver sempre essa tendência à universalização das consciências e dos discursos em relação ao mundo.

nada vale nada,  
'a arte é uma bobagem',  
poemas = raspas (RIMBAUD, 1994, p. 169)

Nada mais concreto, enfim, e talvez nada mais abstrato: ópera fabulosa, sopro, emanção, explosão, ânimo, como as verdades efetivas da poesia. Como a verdade desse grau imperfeito, mas ao mesmo tempo *real*, da linguagem. Real não porque verdadeiro, reconhecível, compartilhável: real porque potência imbricada entre o que “emana” do mundo e “explode” no sujeito, real porque encarnado na língua, como materialidade do que infinitamente resiste ao “fechamento estabilizado das significações” (2017, p. 49). Real porque cromo do mundo que se reconstitui, para o leitor, para o poeta, com eles, e para eles, a cada instante, como um “corpo soprado”.

## CONCLUSÃO

O tema do “sopro” é um tema que, mesmo de maneira lateral, parece sempre ter despertado olhares sobre aquilo que, em sua origem, vibra e anima a vida. O “sopro”, pelo que pudemos observar ao longo do que lemos e escrevemos até aqui, nunca existiu, nem existe, por si: está sempre em relação a, está sempre se realizando enquanto transferência de algo, de algum ritmo ou força que motiva a criação. Como tudo, no fim...

No entanto, algo nele se estende para além dessa consciência da criação, para além dessa consciência de que ele seria, apenas, um sinônimo para “ânimo” ou “força vital”, como vimos. Ele o é, também, e é por isso que pode ser, uma vez “sopro”, uma vez “ânimo”, uma vez “toda a vida que emerge e se individualiza”, um “movimento de aparição”, que “sopra” e “pulveriza” as figuras do mundo, como sublinhou Prigent.

Em primeiro lugar, vimos que o “sopro” de que falamos estava contido num contexto específico: o de produção da escrita poética do contemporâneo. E isso se deu não somente porque Prigent é um autor francês contemporâneo, mas, sobretudo, porque sua obra se concentra no que há de poético nesse tempo, e porque o “sopro”, por isso, serviu como imagem para a simbolização daquilo que consideramos como a força que causa o “nascimento do poema”. Poderíamos, nesse sentido, até mesmo eleger o “sopro” como força para a causa “fenomenológica” de tudo aquilo que se manifesta em vida (e não desconsideramos essa possibilidade), mas nos pareceu mais interessante, e mais produtivo, em se tratando da análise do trecho que escolhemos, pensar o “sopro”, justamente, sob a ótica daquilo que o autor escreveu.

Prigent afirma que a poesia se diz num sopro. E conclui dizendo que isso não acontece muito, nem por muito tempo: é um acontecimento específico, uma diferença que se produz efemeramente, como uma “lufada de ar parcimoniosa” que opera “contra o fechamento estabilizado das significações” (2017, p. 49). Como nos últimos versos do poema *A une passante* [A uma passante], de Baudelaire, quando o poeta escreve:

Um raio... e depois a noite! – Fugitiva beleza  
Cujos olhos me fez subitamente renascer,  
Não te verei mais senão na eternidade?

Em outro lugar, longe daqui! tarde demais! nunca talvez!  
Pois ignoro para onde foges, não sabes para onde vou,  
Ó tu que eu teria amado, ó tu que o sabias!<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> “Un éclair [...] puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité? // Ailleurs, bien loin d’ici ! trop tard! jamais peut-être! / Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais !” (BAUDELAIRE, 1975, p. 93. Traduzido por Marcelo Jacques de Moraes)

Baudelaire, aqui, não verbaliza nada sobre essa operação contrária, mas, a realiza. E põe em cena esse movimento da passante que não cessa de escapar, como a experiência do contemporâneo em sua infinitude, que se dilui, no tempo, mas que se reconstrói, enquanto diferença, na língua. Lembremos um pensamento de Blanchot quando o autor diz que “as lembranças são necessárias, mas para serem esquecidas, para que nesse esquecimento, *no silêncio de uma profunda metamorfose*, nasça finalmente uma palavra, a primeira palavra de um verso.” (BLANCHOT, p. 83). A primeira palavra de um verso: a poesia que se enuncia, o sopro. O clarão, o raio, a beleza fugitiva...

Dessa maneira, tentamos demonstrar aqui, à luz daquilo que mobilizou este trabalho, que a poesia é “um corpo soprado”. Primeiro, porque é sopro, enquanto gesto de enunciação de uma linguagem que, no espectro de uma negatividade possível, se reanima e realiza alguma diferença, alguma perfuração no corpo das significações que não param de se reproduzir. E, segundo, porque é corpo, forma, verso, e, no limite “figura que a arte dá ao surgimento do real como saturação dos signos inexpurgáveis”, “como silhueta desenhada pelo fato de escrever.” (2017, p. 42)

Assim, concluímos dizendo que não duvidamos da existência dessa relação entre o “sopro” e a poesia, e que esses dois termos, essas duas palavras, são “duas faces da mesma moeda”. “Sopro” e poesia coexistem, ao passo que, como nas palavras de Novarina (2011, p. 13),

a gente vê a linguagem em obra, a linguagem criadora fazendo as coisas aparecerem, a linguagem não como lugar de expressão onde haveria um sujeito que se exprime, mas a linguagem entre nós, como campo de forças entre nós. E como um corpo também. É uma força do homem e também uma oferenda, uma dança, uma materialidade. É preciso então voltar perpetuamente à materialidade da linguagem no espaço, à encarnação.

É preciso voltar perpetuamente à materialidade da linguagem do espaço, à encarnação, ao “corpo soprado” do escrito: ao sopro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (TIRAR TODOS OS HÍFENS)

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975-1976, v. 12.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, São Paulo: Paulus, 2012.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Para que poetas?* Tradução de Bernhard Sylla e Vitor Moura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

MORAES, Marcelo Jacques de. *Christian Prigent*. Rio de Janeiro: Ed.UERJ, 2015.

MORAES, Marcelo Jacques de. *A incerteza das formas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

MORAES, Marcelo Jacques de. *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. Tradução de Maurício Mendonça Cardozo. Rio de Janeiro: ALEA, v. 15, n. 02, p. 414-422, jul/dez 2013.

NOVARINA, Valère.

PRIGENT, Christian. *Para que poetas ainda?* Tradução de Marcelo Jacques de Moraes e Inês Oseki-Dépré. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

PLUTARCO, Pseudo. *Sobre la vida y poesia de Homero*. Tradução de Enrique Ángel Ramos Jurado. Madrid: Editorial Gredos, S.A.U, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Últimas palavras*: Texto especial para a Folha de São Paulo. Tradução de Mônica Cristina Correa. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs27099810.htm>

RIMBAUD, Arthur. *Poesia completa*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro : Topbooks, 1994.



REZENDE, Antônio Muniz de. et. all. *Bion: a décima face*. Organização de Cecil José Rezze, Celso Antonio Vieira de Camargo e Evelise de Souza Marra. São Paulo: Editora Edgar Blucer Ltda, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Golem: entre a técnica e a magia, aquém da bioética*. São Paulo: Remate de Males, v. 27, n. 2, p. 183-195, jul/dez 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/remate.v27i2.8636003>

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I – Bolhas*. Tradução de José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.