

## Para uma ontologia poética ou poética ontológica: a unidade temporal dos estilos

Rodrigo Rizerio de Almeida\*

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia – IFBA

### RESUMO

Em *Conceitos fundamentais da poética*, Emil Staiger defende a intimidade entre poética e ontologia, sugerindo que a poética reflete, na unidade de seus gêneros, virtualidades fundamentais da existência humana. Por outro lado, a unidade dos estilos poéticos se fundamenta para o autor na unidade temporal da existência, tal como Heidegger a interpretou. Tendo em vista isso, o artigo a seguir explicita a unidade temporal da existência, enfatizando o tempo como o sentido do cuidado (*Sorge*), para em seguida explorar as sugestões de Staiger de que cada um dos estilos poéticos corresponde a *ekstases* temporais. Se o tempo originário é finito e não serial, marcado por uma unidade essencial a fundamentar a unidade do todo estrutural do cuidado, a unidade temporal dos estilos poéticos nada mais seria, por sua vez, senão um modo poético de explicitar a mesma totalidade. A unidade temporal da existência se pode ver assim também poeticamente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poética. Tempo. Existência.

### ABSTRACT

In *Fundamental Concepts of the Poetic*, Emil Staiger defends the intimacy between poetic and ontology, suggesting that poetic reflects, in the unity of its genres, fundamental virtualities of human existence. On the other hand, the unity of poetics styles is based for the author on the temporal unity of existence, as Heidegger interpreted it. With this in mind, the following article explains the temporal unit of existence, emphasizing time as the sense of care (*Sorge*) and then explores Staiger's suggestions that each of the poetic styles corresponds to temporal *ekstases*. If original time is finite and not serial, marked by an essential unity to support the unity of the structural whole of thought, the temporal unity of poetics styles would, in turn, be nothing but a poetic way of making explicit the same totality. The temporal unit of existence can also be seen poetically.

**KEYWORDS:** Poetics. Time. Existence.

O artigo a seguir objetiva explorar um dos modos possíveis de pensar as relações entre filosofia e literatura, a saber, a perspectiva sugerida por Emil Staiger, o qual defende, em *Conceitos Fundamentais da Poética*, a intimidade essencial entre os gêneros poéticos e o problema geral da essência humana. A poética, tal como o autor a entende, traduziria a contribuição da Ciência da Literatura à Antropologia Filosófica (STAIGER, 1997, p. 17). Essa contribuição, ele localiza na unidade temporal dos gêneros poéticos, radicada para o autor na unidade temporal da existência humana, tal como exposta por Heidegger em *Ser e Tempo*.

Para levar a termo a exposição dessa temática, através da qual se tornará claro em que medida a “Poética ratifica a Ontologia, a Ontologia ratifica a Poética” (STAIGER, 1997, p. 174), seguiremos um caminho tripartido: primeiro, apresentaremos em linhas gerais o que Heideg-

\* rodrigorizerio@gmail.com

Recebido em 08/08/2020  
Aprovado em 12/10/2020

ger entende por unidade temporal da existência para em seguida explorar as definições gerais que Staiger propõe dos estilos lírico, épico e dramático. Por fim, mostraremos as relações entre os *ekstases* temporais examinados por Heidegger e os estilos poéticos, cuja unidade, como já sinalizado acima, espelharia a unidade da existência humana.

## A unidade da totalidade da existência

É conhecida a analítica da existência humana realizada por Heidegger em 1927. Em *Ser e Tempo*, com efeito, o filósofo entende a existência humana enquanto uma totalidade não divisível cuja unidade é explicitada mediante o conceito de *cuidado* (*Sorge*). Apesar de indivisível, essa totalidade pode ser, contudo, pensada em seus elementos constitutivos, sem que essa análise pretenda que os elementos sejam partes separáveis do todo, visto que em cada um dos momentos constitutivos da existência todos os demais devem estar pressupostos. Para bem entender esse tipo de totalidade próprio da existência humana, cumpre ter presente aquilo que Ciocan (2001) observou a respeito de Husserl e sua distinção entre o todo (*Ganze*) e suas partes (*Teilen*). Haveria em Husserl duas categorias de partes: de um lado, *Stücke*, ou seja, partes que podem ser consideradas independentes e separadas do todo e, de outro, *Momente*, isto é, partes inseparáveis e essencialmente dependentes do todo. Essas partes, por sua vez, constituem dois modos de ser todo: o todo constituído de partes (*Stücke*) seria um todo composto, obtido pela soma de suas partes, ao passo que o todo constituído por momentos seria um todo indecomponível e unitário. Mas a totalidade unitária do ser da existência é de tal tipo que sua constituição é, por assim dizer, *a priori* e não fruto da soma ou justaposição de suas partes (CIOCAN, 2001, p. 182).

Mantendo presente o tipo de totalidade que caracteriza a existência humana, ou *Dasein*, Heidegger, contudo, examina em separado seus momentos constitutivos. Contrapondo-se à tradição moderna da subjetividade e à perspectiva centrada no ego transcendental, entende o *Dasein* como sempre já lançado em um mundo: o *Dasein* é, pois, ser-no-mundo, junto com os demais entes intramundanos e com as outras existências. Os momentos constitutivos da existência assim considerada são: 1) o “em o mundo”; 2) o si-mesmo do ente que é segundo esse modo de ser; 3) o ser-em como tal. A análise desses momentos – isto é, o desdobramento da analítica existencial – ocupa os capítulos terceiro, quarto e quinto da primeira seção de *Ser e Tempo*, quando então são explicitados os caracteres ontológicos da mundanidade, do ser-com e do impessoal, da compreensão, disposição e discurso. Enfim, o todo estrutural que reúne estes e os demais caracteres do ser-no-mundo se faz ver como cuidado (*Sorge*), conceito que em sua unidade reúne a multiplicidade dos caracteres antes analisados (HEIDEGGER, 2002, p. 257).

Pois bem, o cuidado é o sentido do ser-no-mundo, mas qual é o sentido do próprio cuidado? Heidegger o diz: o tempo: “a determinação desse sentido consiste na liberação da temporalidade” (HEIDEGGER, 2002, p. 95). O que significa, aqui, sentido? Como o mostrou Reis (2004),

Heidegger usa o termo para além do conceito lógico de sentido, o qual, para a tradição da lógica da validade, era entendido como o conteúdo do juízo capaz de portar um valor de verdade. Em Heidegger, entretanto, sentido “designa uma perspectiva estruturada do projeto, a partir do qual algo é compreensível como algo”, ou ainda: “sentido é a perspectiva de uma projeção primária, pela qual algo pode ser apanhado na possibilidade a partir da qual é” (REIS, 2004, p. 106). Sentido, portanto, é aquilo a partir de onde algo se mostra como sendo aquilo que ele é. E o cuidado se explicita em seu ser, como já dito, à luz da temporalidade. Heidegger mesmo esclarece, ainda: “sentido é o contexto no qual se mantém a possibilidade de compreensão de alguma coisa, sem que ele mesmo seja explicitado ou, tematicamente, visualizado” (HEIDEGGER, 2002, p. 117). Logo a seguir complementa: “sentido significa a perspectiva do projeto primordial a partir do qual alguma coisa pode ser concebida em sua possibilidade como aquilo que ela é” (HEIDEGGER, 2002, p. 117-118). O exame do sentido do cuidado (o tempo), assim, tem o objetivo de esclarecer o que possibilita a totalidade articulada do todo estrutural do cuidado.

Mas em que consiste a temporalidade da existência?<sup>1</sup> Longe de consistir simplesmente na ocorrência do *Dasein* em uma série temporal, a temporalidade antes está enraizada no próprio ser do ser-no-mundo. Esse ente é, essencialmente, um ente de possibilidades de ser: ele é seu poder-ser. Entre as suas possibilidades de ser está a possibilidade fundamental da morte. Essa possibilidade é fundamental visto que singulariza a existência que, antecipando-se ante a possibilidade da impossibilidade de seu ser, confronta-se com o seu próprio si-mesmo finito e lançado. A morte, porém, não é entendida aqui como o falecer, de maneira que o antecipar-se não significa realizar a morte ou torná-la efetiva. Ao contrário, a morte é uma possibilidade, que precisa ser sustentada enquanto possibilidade.<sup>2</sup> Isso requer que se compreenda a possibilidade da morte de modo adequado. Em geral, entende-se uma possibilidade como algo que se deve empenhar por efetivar. Esse empenho tende, porém, a anular a possibilidade do possível. Não é desse modo que se deve compreender a possibilidade da morte, contudo. Como afirma Heidegger, empenhar-se pela efetivação da morte, como no caso do suicídio, ao contrário de trazer à luz o ser para o fim, antes retira do *Dasein* seu existente ser para a morte. Um *Dasein* morto não tem mais possibilidade alguma, tanto menos a possibilidade de morrer. Ao invés disso, “a possibilidade deve ser entendida *como possibilidade* sem atenuação, tem de ser desenvolvida *como possibilidade* e no comportamento relativo a ela tem de ser *sustentada como possibilidade*” (HEIDEGGER, 2012, p. 719).

---

1. Cumprir lembrar que Heidegger faz distinção entre a temporalidade da existência e a temporalidade do ser ele mesmo. Para marcar essa distinção, usa o termo latino *Temporalität* para nomear o sentido do ser em geral, e o termo germânico *Zeitlichkeit*, para designar o sentido do ser do *Dasein* em particular.

2. Cumprir diferenciar a possibilidade em seu sentido lógico e em seu sentido existencial e ter presente que, em se tratando de possibilidade existencial, a oposição entre possível e efetivo não tem lugar. Sobre a possibilidade como modo de ser, conferir REIS, Robson Ramos dos. *Aspectos da modalidade: a noção de possibilidade na fenomenologia hermenêutica*. Rio de Janeiro: Via Vértice, 2014.

A morte desvenda-se, pois, como possibilidade, não, porém, enquanto aquilo que tende a se tornar efetivo, pois, com efeito, na possibilidade da morte nada tende a tornar-se disponível: “A máxima proximidade do ser para a morte, como possibilidade, está o mais longe possível do efetivamente real” (HEIDEGGER, 2012, p. 721). Quando o *Dasein* finalmente deixa de viver, portanto, a morte não se realizou, mas, como possibilidade, se tornou impossível: “A morte é a possibilidade da impossibilidade de todo comportar-se para... de todo existir” (HEIDEGGER, 2012, p. 721). O *Dasein*, quando vivo, existe na possibilidade de morrer; para o *Dasein* morto, a morte não se efetivou, mas ele agora simplesmente perdeu a possibilidade de morrer.

Pois bem, o antecipar da possibilidade da morte desvela o ser-para-a-morte do *Dasein* enquanto projeção que o singulariza e o lança em direção a si mesmo. A existência vem a si em sua possibilidade mais própria. Ora, esse deixar-vir-a-si é o nome do futuro originário. (*Zukunft*: porvir, na tradução de Schuback; adveniente, na tradução de Castilho) Entendido existencialmente, futuro não consiste em um agora que *ainda não* se efetivou, mas diz respeito ao lançamento da existência para “frente”, ao “advir a si” do *Dasein*. Mas o *Dasein* advém em direção a quê?

A existência se lança em direção a si mesma, ao seu “ser como fundamento dejectado da nulidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 887). Desse modo, a existência está vindo a si, mas não desde um futuro (um depois de agora), mas desde aquilo que ela já sempre foi, ou seja, projeto lançado no abismo. Com efeito, a existência é, mesmo que lhe continue na obscuridade sua proveniência (*Woher*) e seu “para onde” (*Wohin*). Ainda que sem a transparência do “de onde” recebeu seu ser, nem “para onde” ele se dirige, o *Dasein*, agora que é, tem de ser. Lançada em direção àquilo que ela já sempre foi, a existência vem a si de modo a vir de volta (HEIDEGGER, 2002, p. 120). Esse “vir de volta” é o passado originário (*Gewesenheit*: vigor de ter sido, em Schuback; ser-do-sido, em Castilho).

O futuro originário (vir-a-si) que advém desde o passado originário (seu já sido) abre o *Dasein* para cada situação e para a ocupação com os entes utilizáveis. Com isso, vem ao encontro o *presente* do mundo circundante, mediante o *presenciar* (ou *atualizar*) do ente (*Dasein*) que se ocupa com os instrumentos *dentro* do mundo. O futuro é como é somente enquanto *Gegenwart* (atualidade, em Schuback; presente, em Castilho), ou, dito de outro modo, o futuro é no presente do “deixar vir ao encontro” aquilo com que se ocupa. Em outras palavras, o futuro, remetendo a existência para frente, em direção ao seu passado, presencializa o *Dasein*.

Explicita-se assim a unidade da temporalidade existencial. Diz Heidegger: “O ser-do-sido surge do futuro, e de tal maneira que o sido – ou melhor, que está sendo-sido – faz o presente resultar de si” (HEIDEGGER, 2012, p. 889). Em termos existenciais e originários, o passado surge do futuro, mas de tal modo que do passado resulta o presente. O tempo ou a temporalidade (*Zeitlichkeit*) consiste no fenômeno unificador do futuro que torna presente o passado e, enquanto tal, constitui o sentido do cuidado.

A temporalidade da existência assim compreendida não pode ser pensada como uma sequência ou série. Passado, presente e futuro não se sucedem um depois do outro em uma

série infinita. Assim, o passado não consiste naquilo que “não é mais agora”, o que ocorreu antes e já passou. Do mesmo modo, futuro não é aquilo que “ainda não é agora”, mas o será depois do agora que é agora – o presente enquanto agora. Ao contrário, passado, presente e futuro, originariamente compreendidos, são, por que co-originários, em um mesmo instante, em um mesmo ato: são um só, em unidade essencial. Não uma reta, a temporalidade é um ponto. Com isso se diz também como não se deve entender o tempo: como uma série ou sucessão de agoras e também não como infinito. Talvez essa característica seja a mais distante da compreensão vulgar do tempo, mas Heidegger insiste neste ponto: a temporalidade é finita.

A finitude do tempo não significa que o tempo acaba ou termina em um ponto qualquer, mesmo porque, não sendo uma série ou sequência, não poderia se tratar de limitação do tempo em sua progressão. A finitude está ligada às noções de limite e morte. Como o lembra Reis (2005), a finitude da existência não é o seu acabamento ou encerramento, mas deve ser pensada à luz da possibilidade da morte acima apresentada. Assim sendo, “a finitude da temporalidade é a maneira como o futuro torna-se fenômeno, ou então, o modo como acontece o chegar a si que individualiza. O ponto de partida da análise é o conceito de morte” (REIS, 2005, p. 112). A morte, como já exposto, não diz respeito ao fim ou limite da vida, mas expressa o existir finito do *Dasein*, para o qual, em cada uma de suas possibilidades existenciais, há a possibilidade da impossibilidade. Projetando-se em suas possibilidades assim entendidas, a existência encontra sua individuação, e isso na medida em que “reconhece que sua identidade está dada por possibilidades, e não por propriedades, e que tais possibilidades nunca se tornam uma posse fundada, estável e justificada” (REIS, 2005, p. 112).

Fugiria aos propósitos deste trabalho um exame mais detalhado da temporalidade, que exigiria uma exposição mais demorada dos caracteres do tempo originário e das diferentes modalidades de sua temporalização, bem como a tematização dos outros modos de tempo em sua derivação do tempo originário: o tempo do mundo e o tempo vulgar. O que aqui nos interessa, ao invés, é enfatizar o caráter circular e unitário do tempo, o qual, em sua unidade, constitui o sentido da totalidade da existência enquanto cuidado. A existência é uma totalidade indivisível e não composta pela justaposição de partes; em outras palavras, a existência é uma unidade. O sentido dessa unidade, por sua vez, aquilo que a torna compreensível em seu ser, é o tempo. Mas o tempo mesmo é a unidade dos três movimentos originários: a) a projeção ou lançamento de si mesmo em direção a suas possibilidades de ser; b) o ser já sempre lançado no mundo, no abismo e sem fundamento de si mesmo, ignorante de sua proveniência e seu “para onde” e c) a atualização ou tornar presente do vir ao encontro dos entes.

Com isso chegamos à segunda estação de nosso caminho.

## Os estilos poéticos

Staiger entende por conceitos fundamentais da poética as noções de lírico, épico e dramático. Reconhece, porém, já na introdução de seu estudo, que não é fácil delimitar precisamente as margens de cada um dos gêneros. Por outro lado, dificilmente se pode encontrar uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática, pois as grandes obras participam de todos os gêneros, ainda que em diferentes graus ou modos. Defende ainda a tese, que será exposta em maiores detalhes a seguir, de que os gêneros espelham momentos essenciais da existência humana, e a presença simultânea e em unidade dos três estilos seria aquilo que caracterizaria as grandes obras, o que as faz traduzir problemas cruciais da existência humana como tal. Desse modo, a questão da essência dos gêneros conduziria à questão da essência do homem. Cumpre, porém, em primeiro lugar, examinar em linhas gerais cada um dos estilos, para em seguida visualizar em que consiste sua unidade essencial.

## A lírica e a “disposição anímica”

Staiger defende que no estilo lírico não se dá a reprodução linguística de um fato. O poeta aqui não realizaria coisa alguma, mas produziria uma afinação para a qual não há necessidade de compreensão conceitual. O leitor entra em afinação com a música sem necessidade de compreendê-la intelectualmente, como quando se ouve e se é tocado por uma música cantada em uma língua estrangeira. O conteúdo, portanto, tem importância menor, e isso de tal modo que se pode dar o caso de que “o próprio cantor não sabe bem de que se fala no texto” (STAIGER, 1997, p. 23). Decorreria daí também uma certa debilidade do gênero lírico, debilidade entendida pelo autor como a insuficiência que faz o estilo buscar “completar-se com o épico e o dramático por uma exigência de sua própria essência e não por incapacidade do autor” (STAIGER, 1997, p. 29).

Deixando por ora de lado a necessidade que o lírico tem do épico e do dramático, enfatizemos o caráter a-teórico ou a-conceitual da lírica, em que o próprio leitor vibra conjuntamente e sem saber por que, isto é, sem qualquer razão lógica. De fato, diz Staiger: “Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões. Somente o que não consegue participar diretamente do clima lírico, terá que o considerar possível e dependerá de uma compreensão” (STAIGER, 1997, p. 48). Em uma leitura autêntica, o leitor está de tal modo afinado que se sentirá como se ele mesmo houvesse composto a canção. Desse modo, é fácil compreender-se uma poesia, diz Staiger, mas não no sentido de que seu conteúdo é facilmente assimilável. Não se trata de ser fácil porque seja de rápida compreensão. É algo de outro que está em jogo aqui. Não se trata de ser algo de fácil ou de difícil compreensão, mas de “algo que se dá por si ou não se dá de modo algum” (STAIGER, 1997, p. 50).

Essa afinação proporcionada pelo estilo lírico mobiliza, diz ainda Staiger, nossa “disposição anímica”. A disposição (ou afeto, ou estado de humor) não seria algo que está “dentro” de nós, mas ao contrário, a disposição nos lança para fora, nas coisas.<sup>3</sup> A disposição ou afinação apreenderia a realidade diretamente, melhor que qualquer compreensão conceitual ou intuição. Na disposição somos “possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados de amor ou angustiados, mas sempre ‘tomados’ por algo que espacial e temporalmente – como essência corpórea – acha-se em frente a nós” (STAIGER, 1997, p. 59).

Por fim, o lírico, que não se assimila por apreensão intelectual, também não se produz mediante esforço do entendimento. Antes, ele é dado, sustenta Staiger, por inspiração, para o advento da qual a única atitude possível é a da espera. O artista deve aqui abandonar-se à graça e não esperar nenhum efeito da força, da vontade ou da paciência.

## O registro épico

Para diferenciar o autor épico do lírico, Staiger defende que o primeiro não se afunda no passado, recordando-o e, sim, memoriza-o (STAIGER, 1997, p. 79). Além disso, a épica, ao contrário da lírica – que nada tem a dizer propriamente – apresenta alguma coisa e a mostra. Assim, se na linguagem musical da lírica ressoa uma afinação da alma, a onomatopeia épica quer esclarecer algo com meios linguísticos: “o que importa aqui é esclarecer, mostrar, tornar plástico” (STAIGER, 1997, p. 83). De fato, o autor sustenta que a épica tem parentesco com as artes plásticas, ao contrário da lírica, vizinha da música (STAIGER, 1997, p. 89).

Além disso, a épica se configura de tal modo que não depende do objetivo final. A obra dramática se serve dos homens apenas para tomar grandes decisões, mas ao épico essas grandes decisões seriam apenas oportunidades para uma narração o mais prolixa possível: “O autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente” (STAIGER, 1997, p. 93). Por isso, o princípio da composição épica é a adição de trechos independentes, em pequena ou grande escala. Essa adição tem fim, somente se for possível percorrer todo o “*orbis terrarum*” e assim tornar presente tudo que está em alguma parte. Disso pode resultar a monotonia, que o autor épico pode enfrentar com expedientes peculiares capazes de deixar o leitor interessado, como suplantando uma parte passada com outra que se segue.

De todo modo, o homem épico vive a vida de cada dia: “alegra-se com o dia e sua luz e não se preocupa nem com o fim do dia, nem com um futuro próximo” (STAIGER, 1997, p. 108). A épica seria assim algo descritiva, um simples registro de fatos, características que, encontradas de forma pura em Homero, não se podem mais repetir do mesmo modo, não desde

---

3. Em *Ser e Tempo*, com efeito, a disposição, junto com a compreensão e o discurso, perfaz a abertura do *ái do Dasein*, ente ontologicamente caracterizado por Heidegger precisamente por esse movimento de saída de si que então o filósofo denomina de *ekstase*. Cf. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*, 5º capítulo da Seção I.

que o homem penetrou o domínio da lógica e passou a pensar também em termos de subordinação das partes. Entretanto, ainda que irrepetível – ao menos na pureza em que apareceu em Homero – o épico permaneceria, sustenta Staiger, em toda poesia enquanto fundamento imprescindível: “Mesmo o lírico só encontra palavras, porque o épico as pronunciara antes. Sobretudo o dramático constrói-se sobre o terreno firme do épico” (STAIGER, 1997, p. 118).

## O “projeto” dramático

Voltando-se ao estilo dramático, Staiger começa lembrando a tendência comum entre os estudiosos da poética de entender a essência do drama a partir de sua adaptação ao palco. Para Staiger, porém, ainda que todo autor de peças teatrais deva conhecer as possibilidades do palco, o palco, ele mesmo, oferece oportunidade também para os mais diversos gêneros literários. Por outro lado, uma festividade nacional apresentada em quadros vivos pode fazer uso do palco sem que necessariamente se possa considerá-la uma peça dramática. Nem tudo aquilo que se presta à encenação, enfim, se pode considerar como pertencendo ao estilo dramático. De seu turno, há criações dramáticas importantes que não se realizam nem se destinam ao palco. Disso decorre que “‘teatral’ e ‘dramático’ não significam, portanto, o mesmo” (STAIGER, 1997, p. 119). Reconhecendo o quanto isso compromete toda a terminologia tradicional sobre o tema, o autor sugere pensar a interdependência entre drama e palco sustentando que o dramático não tem que ser compreendido a partir de sua possível adaptação ao palco, mas sim “que a instituição histórica do palco decorre da essência do estilo dramático” (STAIGER, 1997, p. 120), única possibilidade de compreender o problema, entende o autor, sob o enfoque fenomenológico. Isso o permite dizer em seguida: “O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras mais diversas através dos tempos” (STAIGER, 1997, p. 120).

Continuando sua exploração do tema, Staiger mostra como no drama todo o valor da narração está na expectativa do desfecho, de modo que pouca coisa antes chama propriamente a atenção do receptor. Nas palavras de Staiger: “O objetivo do poeta não é cada passagem da narrativa, como na Épica, nem a maneira de desenvolver o tema, como na Lírica, mas a meta a alcançar. Tudo depende do final, no sentido estrito da palavra” (STAIGER, 1997, p. 130).

Outro aspecto mencionado por Staiger é o caráter problemático do estilo dramático, no sentido de que apresenta ou propõe um problema que o autor terá que atingir. O proposto se desencadeia desde um ponto de partida, ligado ao desfecho por uma linha reta. Assim, se no épico a narrativa deve a todo o momento prender o leitor, no drama, procedendo mais problemáticamente, o autor deve conseguir a tensão, a qual se alcança mediante a interdependência das partes. Nenhuma parte se basta; necessita de complementação e só ao fim não falta mais nada e a impaciência se satisfaz (STAIGER, 1997, p. 132).

Mencionemos, por fim, a unidade entre o patético e o problemático no estilo dramático. Com efeito, ambos, afirma Staiger, conduzem a ação para adiante. Se o *pathos* quer, o problema pergunta, mas querer e questionar pertencem ao depois, ao futuro. Mas se as questões de um problema ameaçam a obra de abstração excessiva, o que exigiria mecanismos mais sofisticados para assegurar a participação do público, o *pathos*, por sua vez, leva o público à simpatia, visto que “lança questões ao coração do espectador, não a sua mente” (STAIGER, 1997, p. 139).

Concluindo essa estação de nosso caminho, observemos, antes de entrar na próxima estação, que a exposição sumária realizada acima certamente não se pretende exaustiva, nem no que diz respeito aos estilos explicitados em seus traços gerais – e para Staiger, característicos (ou essenciais) – nem quanto aos estilos mistos deles decorrentes. O próprio Staiger visa uma exposição apenas sumária, e nós, de nossa parte, focamos apenas nos elementos que nos poderiam ser úteis para o que se segue.

## Unidade temporal dos estilos

Apesar da exposição em separado dos estilos acima, qualquer obra participa em maior ou menor grau de todos os gêneros. As criações são apenas predominantemente líricas ou marcadamente épicas ou dramáticas, mas não essencial ou puramente uma coisa ou outra. De todo modo, apesar de inexistir um lírico em estado puro, nem um épico ou um dramático, tratam-se de três modos de ser da poesia cuja divisão tripartida precisa ser justificada – é o que pretende Staiger no capítulo final de seu estudo.

Seu modo de entender os estilos poéticos e sua unidade, ele o esclarece mediante a analogia entre lírico-épico-dramático e sílaba, palavra e frase. Propõe Staiger pensar a sílaba atuando como o elemento lírico da língua, visto que não tem significação em si, mas apenas soa, e se chega a ser capaz de expressão, não o é de designação (STAIGER, 1997, p. 161). As sílabas, além disso, não registram objeto algum e seu efeito é como o de “gritos emotivos”, de maneira que a acentuação do poder das sílabas produziria efeitos líricos.

Por sua vez, no estilo épico é a palavra isolada designando um objeto que se faria visível. No vocabulário das epopeias homéricas, exemplifica Staiger, em que atua o poeta épico, a torrente das palavras parece registrar os fatos da vida em seu contínuo fluir.

Por último, a interdependência das partes, própria do estilo dramático, é visível no todo da frase, “em que o sujeito existe em relação ao predicado, a oração subordinada em relação à principal, e em que se faz necessário um reclame do todo, para compreensão das partes isoladas” (STAIGER, 1997, p. 161).

O autor em seguida atenua o caráter um tanto rígido e a fixidez dessa divisão de estilos, mostrando que nas frases pode prevalecer ou as relações das partes, ou noções isoladas, ou os elementos sonoros, do mesmo modo que em uma obra poética se ressalta, ora o lírico, ora

o épico, ora o dramático. Mesmo quando se ressalta um estilo ou outro, isso não significa que, em assim fazendo, excluem-se os demais. Ademais, a unidade entre os estilos se torna visível ainda se considerarmos, como nos sugere Staiger, que a sequência sílaba – palavra – frase justifica até mesmo a ordem da apresentação: lírico-épico-dramático. Essa ordem traduz o fato de que os gêneros que vêm “depois” não podem prescindir dos anteriores. O dramático, pois, depende do épico, e o épico, por sua vez, do lírico. O autor defende essa ideia mostrando que se pode formar sílabas sem dizer com isso uma palavra ou designar um objeto – como o fazem as crianças – mas a expressão de uma palavra não pode prescindir das sílabas, nem uma frase se pode formular sem que se empreguem palavras – e sílabas, portanto. Se uma obra dramática, em benefício do relacionamento das partes, sacrifica cada uma delas, expondo-as com brevidade excessiva, o dramático torna-se demasiado abstrato. Daí que o dramático precisa do épico para atingir seus próprios objetivos. Já no caso da dependência do épico em relação ao lírico, ele se localiza, para o autor, no fato de que “quem quer apresentar uma coisa, terá que antes introjetá-la, senão essa coisa não o sensibiliza, nem a nós, e sua exposição será ‘seca’ – justamente porque abdica do fluido do elemento lírico” (STAIGER, 1997, p. 163). Decorre naturalmente daí que “o lírico é, portanto, o último fundamento perscrutável do elemento poético” (STAIGER, 1997, p. 163). Da profundidade do lírico, pois, é que se parte para escalar as alturas do dramático, depois do qual só haveria as situações-limite do trágico e do cômico, nas quais o humano se destrói ou esgota suas possibilidades.

É importante que não se entenda essa divisão e sequência no sentido cronológico. Parece-nos que a sequência proposta por Staiger tem sentido mais ontológico que cronológico. Assim, o que é cronologicamente anterior pode ser ontologicamente posterior. Não se trata, pois, de afirmar que primeiro se desenvolve uma poesia lírica para depois aparecer o estilo épico e finalmente o dramático. Ao contrário, o lírico não poderia surgir sem o dramático ou o épico, e o mesmo se diga de cada um dos estilos, os quais não podem ser entendidos, portanto, como estágios evolutivos da poética.

Dizendo isso, Staiger chega na justificação da essência dos estilos tal como os expôs e, sustentando-se em Cassirer, defende que a sucessão lírico-épico-dramático corresponde aos planos da linguagem: sua fase de expressão sensorial, de expressão figurativa e de expressão conceitual. A linguagem desenvolve-se, pois, da expressão emocional para a expressão lógica, espelhando o desenvolvimento da criança em jovem, do jovem em adulto, e do adulto em velho. Certamente que o jovem, quando “supera” a criança, não a anula, como não o faz o velho com o adulto ou o jovem. Pode-se talvez dizer ainda que mesmo na criança há algo que, não sendo efetivamente ainda, já o é: ela já é o jovem ou o velho que será.

Essa hipótese justifica também a defesa de Staiger, já formulada na introdução de seu trabalho, de que há nos gêneros poéticos algo que não pertence somente à literatura. Agora a afirmação, antes formulada algo dogmaticamente, se esclarece: os conceitos fundamentais da poética nomeiam as virtualidades fundamentais da existência humana, de modo que “a Lírica,

a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e idade adulta” (STAIGER, 1997, p. 165). Sentir, mostrar, provar: momentos existenciais e figuras do poético, ao mesmo tempo.

Associadas tão intimamente poética e existência, Staiger passa, por fim, à explicitação do fundamento dessa intimidade. Aqui retornamos à primeira estação de nosso caminho, remetendo-nos ao início de nosso trabalho. Com efeito, a dignidade da divisão tripartida lírico-épico-dramático se funda, diz Staiger, no tempo tridimensional. No lírico, ouve-se o fluir, a corrente incessante da transitoriedade. De fato, ao lírico o autor associou, desde o início (no título do capítulo que o tematizou) a “recordação”, o que agora se explica: recordando, o homem “emerge do presente e mergulha na corrente, deixando levar-se pelas ondas que passam” (STAIGER, 1997, p. 169). Por sua vez, o épico se faz visível na força que empresta permanência ao transitório, visto que a realidade épica é tal que registra as coisas como tais e as entrega à memória: “Então o homem observa, plantado na margem do presente, a corrente do passageiro” (STAIGER, 1997, p. 171). O dramático, enfim, vai além, examinando a vida ao mesmo tempo que questiona a realização do plano último: por quê, com que fim? Assim, a unidade dos estilos se faz visível segundo outro ângulo: “a existência lírica recorda, a épica, torna presente, a dramática projeta” (STAIGER, 1997, p. 171).

Lírica, Épica e Dramática correspondem ao passado, presente e futuro. Não, porém, entendidos no sentido do tempo vulgar, isto é, o tempo da ciência, sequencial, sucessivo, a linha reta onde se espalha a série infinita de “agoras”. A recordação enquanto marca da lírica não consiste na representação de fatos passados, fatos que não são mais agora. O poeta lírico, com efeito, pode recordar-se mesmo do futuro. Com a recordação lírica, portanto, tem-se em mente a “volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurge naquele estado pretérito do qual emergimos. Em si, não há na recordação tempo algum; ela se esgota no momentâneo” (STAIGER, 1997, p. 171). Essa volta ao “seio materno” a que se refere Staiger não é senão o retorno – que, propriamente, nunca é retorno, pois, a rigor, retornamos sem termos partido – àquilo que já sempre fomos, ao nosso ser-sido.

Por sua vez, o épico torna presente – presencializa. Explicita a vida em seu sempre aí, não porque se restringe ao que acontece agora – esse presente impróprio do tempo vulgar. O tornar presente do épico é um trazer para frente, mesmo o futuro – talvez decisivamente o futuro. Configura, pois, o presente, trazendo para adiante também o passado e o futuro. Seu lidar com o futuro, contudo, não é o mesmo lidar que caracteriza o projeto dramático, o qual “vive tão pouco ‘no’ futuro como o épico ‘no’ presente. Sua existência dirige-se, tensiona-se em relação ao que virá a ser. O que será a sua saída, o que vai interessar no fim, é que ele grava de antemão nos olhos” (STAIGER, 1997, p. 172). Nem o lírico vive no passado, nem o épico no presente ou o dramático no futuro, se por tal entendermos as meras dimensões do tempo homogêneo da ciência. O tempo originário não tem dimensões, mas *ekstases*, as quais são

sempre um lançar-se para fora, remeter-se para: presente, passado e futuro remetem uns aos outros. Diz ainda Staiger:

o poeta lírico, o épico e o dramático, portanto, ocupam-se do mesmo ente, da corrente do transitório e insondável. Mas cada um o aprende diferentemente. Os três diferentes modos de compreensão baseiam-se no “tempo originário”. Esse tempo é o ser do homem e o ser do ente que o homem, como essência catalizadora, “deixa ser”. Assim, a Poética desemboca no problema de “Ser e Tempo” de Martin Heidegger, problema que foi amadurecendo nos ensaios “Da Essência do Fundamento”, “Kant e o Problema da Metafísica”, “Da Essência da Verdade”, e nos escritos sobre Hölderlin. Em nenhum desses encontramos qualquer referência aos gêneros literários. Mas como os conceitos de gênero revelaram-se termos da Ciência da Literatura para virtualidades da existência humana, não nos podemos mais surpreender quando algo tão geral como uma pesquisa sobre “Existência e Temporalidade” nos leva a eles (STAIGER, 1997, pp. 172-173).

Por fim, a unidade temporal dos estilos vem à luz também quando se associa os gêneros poéticos aos três movimentos temporais já explicitados acima: a) a projeção ou lançamento de si mesmo em direção a suas possibilidades de ser; b) o ser já sempre lançado no mundo, no abismo e sem fundamento de si mesmo, ignorante de sua proveniência e seu “para onde” e c) a atualização ou tornar presente do vir ao encontro dos entes. A esses três movimentos correspondem os três caracteres ontológicos (existenciais) nomeados em *Ser etempo* como: compreensão, disposição e de-cadência.

Por compreensão, Heidegger entende o caráter projetivo da existência humana, o ser de seu poder-ser, que lança a existência em direção àquilo que ela é. Por sua vez, a disposição abre a existência para o seu “fato de ser” (facticidade), isto é, como lançada e entregue à responsabilidade de ser. Por fim, a de-cadência<sup>4</sup> nomeia a “queda” da existência no mundo, seu estar entre os entes, “*junto* e no ‘mundo’ das ocupações” (HEIDEGGER, 2002, p. 236). Apesar da apresentação talvez excessivamente sumária, a menção a estes existenciais tem aqui o propósito de remeter à unidade da existência como cuidado, a qual, no sexto capítulo (§ 41) da primeira seção de *Ser e tempo*, Heidegger assim apresenta: “o ser do *Dasein* significa: ser-adiantado-em-relação-a-si-em (-o-mundo) como ser-junto- (ao-ente-do-interior-do-mundo que vem-de-encontro)” (HEIDEGGER, 2012, p. 539). A unidade do cuidado abarca em si o caráter projetivo (ser adiantado), a facticidade (em-o-mundo) e a de-cadência (junto ao ente intramundano). Com isso se diz também: o futuro, o passado e o presente originários, pois o tempo é, como visto acima, o sentido do cuidado.

É tendo em vista isso que Staiger defende:

---

4. Não há espaço aqui para o exame demorado dos existenciais aqui mencionados. De todo modo, cumpre destacar que o termo de-cadência (*Verfallensein*, traduzido por Castilho por “ser-do-decair”) não possui conotação moral, não é algo nem bom nem ruim, mas um caractere ontológico-constitutivo da existência, impensável – enquanto ser-no-mundo – sem ele.

A compreensão no sentido de um fato existencial fundamental, manifesta-se poeticamente no estilo dramático. [...] A disposição, ou o humor, manifesta-se poeticamente no estado lírico. [...] A de-cadência corresponde ao estilo épico. Projeto, disposição e deca-dência constituem juntos a 'preocupação' com que se denomina em "Ser e Tempo" o ser do homem como tempo (STAIGER, 1997, p. 173).

Compreensão, disposição e de-cadência traduzem o tríplice movimento temporal do projeto, do ser-lançado e do tornar presente – futuro, passado e presente, que, originariamente compreendidos, constituem a unidade da existência humana. Essa unidade, enfim, Staiger propõe pensar poeticamente, mediante a unidade dos estilos. O lírico comporta a dimensão pretérita da recordação; o dramático a dimensão projetiva e o épico o tornar presente. A unidade dos estilos, portanto, nada mais seria senão a unidade temporal da própria existência humana, compreendida, porém, à luz da Poética.

Por fim, o propósito de Staiger era trilhar a ponte que conduz da pesquisa ontológica à estética. O recurso a *Ser e tempo* não foi entendido por ele, senão como uma sugestão possível, uma hipótese ou um experimento. Certamente seria possível levantar objeções a uma leitura tão exótica, a qual, de todo modo, não tem a pretensão de dizer a verdade última sobre a poética, senão propor que "a Poética ratifica a Ontologia, a Ontologia ratifica a Poética" (STAIGER, 1997, p. 174). O liame entre poética e ontologia, enfim, seria, para o autor, o tempo. Pois, como visto, o dramático projeta (compreensão), o lírico recorda (disposição) e o épico presencializa (deca-dência). Projeto (dramático), ser-lançado (lírico) e de-cadência (épico): a unidade do cuidado, cujo fundamento é o tempo.

## Referências bibliográficas

CIOCAN, Cristian. La vie et la corporalité dans être et temps de Martin Heidegger: Premier partie: le problème de la vie; Ontologie fondamentale et biologie. *Studia phænomenologica*, Bucarest, v. 1, n. 1-2, pp. 61-93, 2001.

REIS, Robson Ramos dos. *Aspectos da modalidade: a noção de possibilidade na fenomenologia hermenêutica*. Rio de Janeiro: Via Vérita, 2014.

\_\_\_\_\_. Heidegger: origem e finitude do tempo. *Revista dois pontos*, Curitiba; São Carlos, v. 1, n. 1, pp. 99-126, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Trad. de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1997, 2 vols. (col. Pensamento Humano).

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileira, 1997.