

CRIAÇÃO & CRÍTICA

HISTORICIDADE – CONTÍNUO/DESCONTÍNUO DANÇA-HISTÓRIA NA POESIA SUFI

Leandra Yunis¹

Resumo: O artigo aborda o sentido da historicidade/alteridade em Henri Meschonnic em relação a algumas teorias da História que se constelam na perspectiva de um estudo sobre a tradução do aspecto dançante na poesia do místico sufi Jalal Uddin Rumi, do século XIII.

Palavras-chave: Historicidade/Alteridade; Teorias da História; Tradução de poesia mística; Metaforização corporal; Orientalismo.

HISTORICITY – CONTINUOUS/DISCONTINUOUS DANCE-HISTORY IN SUFI POETRY

Abstract: The article addresses the meaning of historicity/alterity in Henri Meschonnic in relation to some theories of History that are constellated in the perspective of a study on the translation of the dancing aspect in the poetry of the Sufi mystic Jalal Uddin Rumi, from 13th century.

Keywords: Historicity/Alterity; Theories of History; Translation of Mystical poetry; Corporal Metaphorization; Orientalism.

Primeiro ato – *in-compreensão*

Meu primeiro contato com o pensamento de Henri Meschonnic foi com a obra *Poética do traduzir*². Sua noção de ritmo como historicidade/alteridade a princípio me pareceu circular, pois deveria presumir obviamente a própria alteridade autor/tradutor e, no mínimo, estabelecer uma relação entre presente/passado. Saber que não se tratava de historicismo apenas me permitia perceber o que a historicidade não era: a constelação de definições se afigurava em minha mente cada vez que o termo aparecia. Sem compreender a sua relação com o ritmo, achei, por fim, que poderia ter algo a ver com o jogo, que na minha memória se registrava “em uma palavra: ritmo,

¹ Membro docente da Cátedra Edward Saïd da Unifesp. Formada em História pela USP, com formação complementar em Arqueologia (MAE) e especialização em Dança e Consciência Corporal pela FMU, mestre e doutora em Línguas Orientais/Árabe pela USP, pós-doutorado em Estudos da Tradução pelo Poet/UFC. Pesquisa os seguintes temas: Orientalismo & historiografia, Coreopoéticas asiáticas e Literatura Persa. Membro correspondente do British Institute of Persian Studies. OrCid: 0000-0002-9555-3921 Email: Leandra.yunis@unifesp.br

² MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir, não tradutologia*. Três traduções interlinguais por: Márcio Weber de Faria (espanhol), Levi F. Araújo (inglês), Eduardo Domingues (português). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

indissoluvelmente ligado aos princípios do canto, da música, e da dança”, no dizer de Johan Huizinga em seu livro *Hommo Ludens – o jogo como elemento da cultura* (HUIZINGA, 1971, p. 157).

Com efeito, dentre a miríade de autores citados em *A crítica do ritmo – antropologia histórica da linguagem*, há duas ou três menções diretas e algumas referências indiretas a esse autor, ora para se aproximar, ora para se distanciar de sua noção de ritmo como estrutura intemporal lúdica. Como posicionamento explícito, Meschonnic declara: “Eu não discuto a teoria do lúdico em si mesma. Eu apenas constato que ela retém toda a teoria tradicional da poesia e do ritmo” (MESCHONNIC, 1982, p. 232). Entendi que o autor não rejeita a noção lúdica de ritmo enquanto jogo social, mas sua preocupação era com a historicidade *do* (e *como*) ritmo, sendo a alteridade “confrontação com uma tradição linguística não indo-europeia” (MESCHONNIC, 1982, p. 710).

Embora anti-kantiano por princípio, chamou-me a atenção o fato de que Meschonnic procedesse a um deslocamento das prioridades categóricas para sair da tradição focada na língua e situar o ritmo como aspecto sistêmico do discurso. Em sua proposta, o discurso deveria vir antes do ritmo, e o ritmo, por sua vez, antes da linguagem, enquanto a linguagem precederia a língua. Mas a História antecede o discurso e, para isso funcionar, seria necessária uma teoria da história de base, senão o histórico converge para o poético. O risco que constato ao longo da leitura da obra de Meschonnic é que a teoria da linguagem e da história é também uma poética: a poética da sociedade. Ou seja, trata-se de uma poética contra uma filosofia, já que o teorizar *desistoriciza*. Contudo, penso que opor-se ao dualismo do signo pelo “empírico da historicidade” também pode *desteorizar* ao ponto de *desistoricizar*.

A proposta antropológica de buscar o vestígio do histórico no corporal – e, por sua vez, de buscar o vestígio do histórico corporal no ritmo – não tinha uma epistemologia propriamente histórica. Aqui, temos de recapitular que Meschonnic critica a teoria tradicional não apenas em relação ao ritmo, mas à poética em geral. Além disso, ele critica a crítica que aceita como natural a relação interestética – que pode ser chamada de intersemiótica, o que me parece inadequado – entre poesia e dança. O que o crítico propõe é resgatar o “empírico” do histórico por meio de uma antropologia histórica que identifique o ritmo como “resquíio do corpo na linguagem” (MESCHONNIC, 1982, p. 646). Ao criticar o fisiologismo, que define como primitivista e arcaica as noções que vinculam o ritmo à dança, ele observa ainda que uma teoria da oralidade não bastaria, pois essa “passa necessariamente por uma poética, que não pode ser senão histórica” (MESCHONNIC, 1982, p. 700).

Diferentemente da oralidade, contudo, creio que não se deva ignorar que, se há uma arte que se impregna do vestígio corporal social, esta é a dança. Não por ser a mais “animal” das artes, julgamento que deriva de uma visão dissociativa entre natureza e cultura; mas porque enquanto arte específica da linguagem corporal possui uma *corêutica* (poética do dançar) que também é histórica, o que por si só complica um “resgate” via registro poético. Ritmo não é dança, assim como dança não se resume à ritmo. Apesar disso, nada impede que se retenham elementos corporais

CRIAÇÃO & CRÍTICA

coreográficos na escrita – as poesias árabe e persa, por exemplo, conhecem formas caligráficas que são como dançar com as mãos as letras que, de fato, se dançam de corpo inteiro em certas ordens místicas.

Será improvável, porém, que o sentido histórico dos elementos coreográficos –ou dos "vestígios" corporais – possam ser identificados sem uma investigação histórica em fontes documentais de outra natureza além do texto poético em que eventualmente se insinuam. A meu ver, o problema está na escolha que Meschonnic fez pela antropologia – algo relativamente comum para aqueles de sua geração, que ficou dividida entre a história cultural e a antropologia histórica, na encruzilhada contra uma história marxista mecânica. A antropologia, mesmo histórica, tende a eliminar justamente a particularidade histórica, ao classificar diferenças, similaridades ou influências pelo crivo cultural e ignorar a mutação *do sentido* em dada realização coreográfica que, aparentemente, pode não mudar em seus aspectos *sígnicos*.

Outra questão que diz respeito tanto à dança quanto ao ritmo poético é a da fixação. O poema tem um suporte fixo, a escrita, ausente na dança. A coreografia constitui-se por repetição, diferente da dança, pois o suporte está no corpo, que é vivo, que é histórico, que é singular, que se modifica a cada instante e a cada estímulo. Dançar é fazer viver através do corpo, e o vivo é sempre transitório e mutável. A metadança é o dançar em si. Mas creio que Meschonnic tinha uma razão diversa para buscar o vestígio do corpo social no ritmo, que não será só da voz, porque a voz, índice do coletivo (que prefiro considerar como de uma intersubjetividade), é filtrada pela condição do poeta, que obviamente não escreve saltitando sobre os próprios metros, nem se encontra em estado profético ou de "manifestação de horda" ao compor (seria esse o sentido da crítica ao fisiologismo?). A poesia, assim como a dança, é artifício trabalhoso.

Ademais, tanto para o ritmo quanto para o elemento corporal não rítmico, temos o problema da recepção e da mutação histórico-cultural, da distância entre o momento da criação e o da atualização. Quando se lê ou se traduz o poema permeado por tantos outros "ritmos", que sentido terá um ritmo remoto deslocado em relação ao tempo/sociedade presente? Uma vez que não se pode fugir à atualização, já na leitura o original não se altera? Não vejo de que forma a perspectiva antropológica permita um vislumbre "empírico" do elemento histórico – ou, ao menos, não se tratará de uma historicidade propriamente histórica. Ocorreu-me, a certa altura que, para resolver essa pendência epistemológica, o autor poderia ter se apoiado na teoria histórico-cultural de Huizinga, tomando como lúdica a própria tensão entre passado e presente no processo reiterativo da tradução poética. Por que uma noção lúdica do tempo histórico para abordar a atualização do ritmo?

Lembremos que Huizinga considerou a História como uma espécie híbrida de ciência e arte, visto que a representação do passado envolve o uso da imaginação. Os fenômenos passados, em si inapreensíveis, são tomados como uma dimensão de ausência irreproduzível, fazendo necessário transformar "a realidade imediata e já viva naquela imagem teórica a que chamamos História" (HUIZINGA apud RIBEIRO, 2010, p. 234-254). A melhor forma, para Huizinga, seria recorrer ao artifício poético

CRIAÇÃO & CRÍTICA

para aflorar no leitor uma ressonância psíquica e estética com o passado retratado, pois poetizar o historiográfico converte a apreensão estética em procedimento cognitivo – sem sucumbir ao artifício literário, como sugere atualmente Hayden Waite. A imersão estética lança o leitor do presente ao passado e do passado ao presente, pelo contraste e espelhamento entre as épocas. Daí a necessidade de considerar o lúdico em estruturas *intemporais*: somente sob um denominador universal é que se pode dispor os aspectos de uma época como reiterativos no fluir histórico.

Entretanto, enquanto Huizinga aplicara essa morfologia histórica em *O declínio da Idade Média*, apresentando em contraste rítmico ou contrapontual a relação entre a modernidade e o medievo, Meschonnic buscou, em direção oposta, recuperar na literatura poética e religiosa o vestígio rítmico-corporal como indício de uma singularidade histórica irreduzível. Apesar disso, ele vincula inicialmente ritmo e historicidade por uma noção de temporalidade que oscila entre o musical e o histórico de modo um tanto linear e vago. Ainda assim, sua crítica me pareceu instigante por destoar da escola europeia, tentando superar dicotomias teóricas também em termos culturais, além de buscar o traço não textual no poético e perseguir a práxis poética no fluxo histórico.

Não há de fato uma epistemologia histórica muito clara na base do conceito de historicidade/alteridade e o método crítico de Meschonnic, que desconstrua totalmente as noções teóricas do ritmo, reduzindo-as à poeira. É similar ao da exegese mística, que Gershom Sholem caracteriza, na mística judaica, pela *desescritura* integral do texto sagrado, visando invalidar totalmente os seus significados tradicionais ao ponto de permitir uma redefinição da própria história. Esse processo é inesgotável, já que a palavra, tendo origem em Deus, é infinita ou absoluta e “como tal, insignificativa, mas está prenhe de significado”, o que “abre caminho para uma infinita interioridade onde sempre novas camadas de significado são descobertas” (SCHOLEM, 1988, p. 21-22).

Isso me leva a pensar nas *Teses sobre a história*, de Walter Benjamin (1987). A ideia de que o tempo pode ser estilhaçado em milhares de *agoras* no momento revolucionário sugere uma *desistoricização* correspondente àquela da *desescritura* messiânica. É por uma espécie de brecha temporal aberta pelo cataclisma do próprio tempo que Benjamin considerou vislumbrar o passado “cintilar” no momento de um perigo – algo sentido como real, mas que pode também ser simbólico, como o risco de esquecimento que levava Heródoto a salvar os “grandes feitos” dos homens diante do calar das musas e da morte do épico. Naquela espécie de subversão-pulverização temporal, outros vestígios e perspectivas trazidos à tona permitiriam “constelar” os milhares de *agoras* em novas associações entre presente e passado. É uma noção fascinante, mas bem distante de uma dialética propriamente histórica que, ainda assim, me parece cintilar em Meschonnic.

Se para Benjamin a tradução é salvação histórica, a recomposição do vaso hassídico repleto da luz divina cujo “barro” esfacelado carrega em cada parte um feixe da luz consigo, com Meschonnic aprendemos que, no solo comum entre mística e história, a tradução se interpõe e concorre para o ocultamento de traços originais ou

CRIAÇÃO & CRÍTICA

deslocamento de vestígios e elementos significadores, de modo a obstruir o estudo empírico do sentido passado de um texto. Além de ser típica do processo tradutório em si, e para além da dimensão ideológica, creio que tal dinâmica se deve à própria natureza da linguagem mística, que Michael Sells definiu como paradoxo apofático, no qual a experiência mística é sucedida pela necessidade de comunicá-la levando à estratégia apofática (silêncio) para o indizível, ou catafática (substituição/reposição) para o que pode ser sinalizado simbolicamente (SELLS, 1994, p. 1-15). Ou seja, a renovação do sentido, pela experiência mística da palavra, se dá necessariamente pela desconexão do discurso. Nesse sentido, devemos salientar o quanto Meschonnic tende a desvendar tal lógica e enfatizar os modos como a tradução opera produzindo a mistificação do texto, tornando a sua historicização incompleta, falsa ou até impossível. Sua crítica tem a potência e o modo da exegese revolucionária, por isso tão fecunda ao revolver toda tradução mistificadora que tende ao apagamento do histórico ou que conduz a uma historiologia³ legitimadora da religião.

Segundo ato – busca

Ao pesquisar os elementos da dança na literatura persa sufi, cheguei a Rumi, cuja poesia é considerada dançante, nascida de uma prática dançante e dançada ritualmente. Decidi, portanto, historiar a origem da sua dança para desvendar historicamente o seu sentido poético. Tinha duas opções “antropológicas”: recorrer à tradição sufi do giro *dervish*; ou usar as tradições coreográficas persas não sufis. Ambas eram pertinentes e ao mesmo tempo caminhos cegos regidos pelo contínuo da tradição.

A primeira opção conduzia a automistificação do sufismo, que se projeta como a-histórico, embora se saiba que a ordem *mevlevi* não realize a prática dançada originalmente por Rumi e que o rito da confraria resulta de um processo de séculos de reformação em função da censura otomana. Mesmo assim, esta foi a opção do tradutor canônico para a língua inglesa, o orientalista Reynold Alleyne Nicholson, que rejeitava o método histórico e se apoiou anacronicamente em um comentário do século XVI, no qual o rito é rebatizado de “audição”, simplesmente para fugir à censura. Na sua esteira, muitos tradutores modernos pensam a dança na poesia Rumi

³ O termo se refere ao modo como sistemas religiosos, originalmente caóticos e interligados, criam uma narrativa distintiva "a respeito de si mesmos ou do que fixam sobre suas próprias origens míticas em *continuidade retroativa*", isto é, "o modo como se molda o passado em benefício de inventário futuro [...] processo de fixação e diferenciação que pretende apresentar-se como guardião da verdade absoluta". Ou seja, um modo de historiar que não é crítico (especialmente alheio à semântica histórica) e recodifica a posteriori a ortodoxia por uma espécie de *retroalimentação dogmática*, segundo Emilio Gonzalez Ferrín (FERRÍN, 2018, pp. 10-11).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

a partir do giro, ignorando que os místicos introjetaram a censura ao ponto de negarem que a palavra "dança" na poesia do autor significa dança.⁴

A segunda opção, por outro lado, me permitiria uma abordagem dos traços mais remotos presentes em tradições sincretizadas pelos sufis. Rumi, que viveu desde os 13 anos na Anatólia (atual Turquia), era de origem persa, da região de Balkhi (atual Afeganistão), e naquele território (incluindo o que é hoje Irã, Tadjiquistão, Uzbequistão, Azerbaijão e Armênia) a censura não atingiu os grupos nômades do deserto, cujas tradições seriam mais tarde transmitidas para dançarinas palacianas da corte Qajar (Pérsia, século XVIII), com alguns elementos identificados em imagens mitopoéticas da literatura clássica e usados posteriormente em reconstituições históricas da dança cênica iraniana (século XX). Recorri a essa tradição, embora não exatamente por uma antropologia, mas por uma arqueologia da dança, seguindo a proposta de Alessandra Lopes y Royo, que utiliza o corpo como artefato⁵ e combina a tradição mnemônica com a pesquisa em fontes escritas, iconográficas e materiais, aproveitando o meu próprio conhecimento das danças persas, a pesquisa gestual em miniaturas persas, o estudo conceitual da dança em tratados e os indícios coreográficos nos poemas que eu traduzia do persa ao português.

Tudo isso (sobretudo a tradução) deveria me levar naturalmente a usar Meschonnic na tese, mas desisti pelas seguintes razões: (1) Rumi consertava de bastante malgrado a métrica dos poemas, o que significava que, com ou sem o dualismo do signo em questão, os aspectos coreográficos (que eu procurava) estaria em algum outro lugar e não no ritmo; (2) dança não se resume a ritmo; envolve interpretação, metaforização corporal e comunicação cinética por encadeamento motor/afetivo/cognitivo – segundo os místicos medievais⁶, ela é projeção corporal de formas simbólicas com o uso conjunto das faculdades anímicas e corporais, e se comunica por compartilhamento anímico; (3) a dança é como uma língua, também deve ser traduzida, pois cada tradição tem seu vocabulário gestual, seu repertório coreográfico, seu simbolismo; (4) a dança persa não enfatiza o ritmo, mas a interpretação melódica e uso do gestual simbólico; (5) para os persas, o êxtase sufi não é esvaziamento mental provocado pela repetição, mas resulta da peregrinação anímica pelo estímulo melódico, variação imagético e sentido poético, até a dissolução do eu; (6) há somente um elemento rítmico relevante relacionado à dança na poesia

⁴ Usa-se o termo samá (audição, do árabe) para designar o rito dançante; o termo dança (*raqs*) se tornou proibido para as práticas devocionais desde o século XVII, quando a censura retorna no domínio otomano.

⁵ O corpo como artefato é um método derivado da arqueologia experimental, cujos limites da representação histórica são considerados dada a singularidade cultural, histórica, biológica e existencial que forja a corporalidade do pesquisador. Ver mais em LOPES y ROYO, Alessandra. *ReConstructing and RePresenting dance: Exploring the dance/archaeology conjunction*. Stanford: Stanford University, 2008.

⁶ Em síntese, é o que se resume das teorias dos Ikhwan al Safa (X), Alfarabi (IX) e Alghazali (XII). Consultar trabalhos disponíveis em <https://equinoxpoeticaii.blogspot.com/p/traduzindo-e-historiando.html> para um estudo mais detalhado.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

persa, que é o uso da rima verbal para efeito performativo, induzindo o ouvinte a dançar imaginariamente ou produzindo a ideia de movimento pelo paralelismo dos versos sob a ação de uma predicação verbal; (7) eu obviamente ainda não tinha entendido muito bem o que Meschonnic chamava de ritmo.

Como a bibliografia em torno do poeta era muito centrada na mística sufi, era impossível fugir da confrontação historiográfica e da análise de fontes – ou seja, seguir um caminho exterior ao texto em tradução e que pareceria "historicista". O resultado foi que, empiricamente falando, pude localizar a prática dançante de Rumi em uma tradição do leste iraniano, provavelmente o *attan* afegão, de raiz mitraísta-zoroastriana,⁷ e dei-me por satisfeita ao situá-lo como interlocutor ativo de um debate sobre a proibição das artes no islã que atravessou séculos, considerando que ele reformula a defesa da dança postulada por Alghazali no século XII.

Tudo na minha pesquisa ia aparentemente na direção contrária à de Meschonnic, a começar pelo mito da etimologia e a conexão entre métrica, harmonia, cósmico e cíclico, que constituiriam "pelo primado dos nomes, a desavença e dissociação do político na linguagem: a *desistoricização* da linguagem e do poema" (MESCHONNIC, 1982, p. 389). Reconheço o problema, mas não posso simplesmente ignorar que na versificação árabe, além do termo *bahr* (onda) para metro, se aplicam as imagens beduínas da estaca (*watid*) e corda (*sabab*) para definir fixação e moção prosódicas, com as quais se constrói a base rítmica do verso, sendo o poema concebido em sua totalidade como tenda. Também não posso ignorar a analogia cósmica entre poema-corpo-jardim-cosmo que os sufis herdaram dos persas para conceber poema e corpo como casas da ideia poética. Essas fundações míticas eram fundamentais para entender como o cânone árabe, centrado no ritmo, era desafiado pela poesia persa, centrada no símbolo, e não me pareciam contradizer, ao fim, que "o ritmo não é um setor da linguagem, mas uma estruturação do conjunto de todos os significantes, ele é a inscrição do sujeito no conjunto da obra como sistema de valores da linguagem, através do sentido" (MESCHONNIC, 1982, p. 363). Definição que, aliás, encontro nos teóricos contemporâneos e medievais daquela literatura, citados pelo próprio Meschonnic.⁸

Tempos depois da tese defendida, contudo, cheguei à conclusão de que, na realidade, teria sido muito mais produtivo usar Meschonnic como referência para minha prática/poética tradutória, que foi intermediada por uma oscilação entre o contínuo e o descontínuo da investigação histórica e da (arqueologia da) dança. Não

⁷ Não tanto por ele ser de origem persa, mas pelos indícios *coreomusicais* em sua poesia e de acordo com fontes indicadas verbalmente para mim por Leonard Lewisohn (no *Symposia Iranica*, 2017) e por Franklin Lewis em *Rumi – Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalâl al-Din Rumi* (LEWIS, 2008, p. 311).

⁸ Jamal Eddine Bencheikh, um dos principais críticos contemporâneos de poesia árabe, e Ibn Khaldun, historiador islâmico do século XIV, são citados no capítulo *Non le signe mais le rythme* (MESCHONNIC, 1982, p. 701-713).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

apenas para explorar melhor o papel censor do metro árabe, desafiado pelos persas⁹, mas sobretudo pela historicidade da poética rumiana que, ao final, detectei por um fator que chamei de dançável. Muito além da dimensão imagético-simbólica ou rítmica, o aspecto performativo daquela poesia foi amalgamado à sua reflexão teológica e filosófica em uma práxis poética que era, e ainda é (via traduções) também ética e política. Quando em 1982 o Aiatola Khoemini proibiu toda e qualquer forma de dança no Irã, por mais irracional que pareça (e tenha sido), ele se amparava num precedente jurídico de século de censura e debate e se voltava contra uma expressão cultural que *ainda* parecia zoroastriana, apesar de tantas mutações históricas. Por outro lado, o rito *mevlevi* se cristalizara e já não tinha nada de persa, nem de dança, nem sequer de Rumi, quando ao ser censurado por Atatürk em 1925 justamente por já ter se tornado inteiramente islâmico. Por conseguinte, tanto para os místicos quanto para os artistas das diásporas iraniana e afegã, a sua poesia se tornou um símbolo da liberdade – ou, melhor dizendo, liberdades.

Terceiro ato – encontrar

Ao ler *Ética e política do traduzir*, compreendi, primeiro, que o desafio particular de Meschonnic não estava exatamente no ritmo, ou na voz ou em um vestígio corporal social qualquer. O que ele pretendia era desvendar o gestual ligado ao *te'amin* (fórmula de acentuação) da bíblia hebraica fixada pelos massoréticos a partir do século VI, conhecido somente por comentários nos códex dos séculos IX e X¹⁰, nos quais elementos performáticos estão marcados ritmicamente - a liturgia oculta/preservada pelo texto¹¹. Em face da distorção teológico-política observada nos estudos rabínicos, tornou-se uma necessidade premente para Meschonnic seguir por dentro do texto para desvendar a historicidade daquele elemento, na falta de outros vestígios e de documentos de época. Ademais, sob a desconfiança de que nenhuma tradição litúrgica viva pudesse ter preservado resquícios daquela prática ou que mesmo transmitidos eles teriam se transmutado no devir histórico, só restou ao autor elaborar sua própria teoria antropológica do ritmo, a qual só lhe seria útil se fosse também histórica. Finalmente, compreendi o quanto para ele o real problema da

⁹ Com a proibição aos modos persas e bizantinos, considerados desequilibrantes, os persas passaram a recorrerem ao uso subversivo de padrões prosódicos para aludir a escalas musicais proibidas. O árabe é extensional (embora com marcação enfática), mas o persa é uma língua tônica, o que divide os estudiosos da atualidade quanto aos metros usados naquela poesia; como a teoria árabe prevê dois níveis de realização do ritmo, cadência e ritmo prosódico, a "historicidade" se detectaria na tensão entre ambos.

¹⁰ O *Codex Aleppo*, o *Pentateuco de Damasco* e o *Leningrad*, datados sem muita precisão entre os séculos IX e X.

¹¹ Tanto quanto o desvendamento do tetragrama YAWH, esse talvez seja um elemento crucial para decifrar um dos sentidos históricos mais remotos do próprio texto bíblico.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

historicidade/ritmo está antes na nossa compreensão da linguagem prejudicada por uma tradição intelectual, que cinde corpo e alma, saber e fazer, signo e significado. Conforme o autor:

o pensamento sobre a língua é um pensamento sobre o signo, sobre o descontínuo, incapaz de pensar o contínuo, que é duplo: o dos corpos-linguagem, e o da linguagem-poema-ética-política, a interação e implicação recíproca destes quatro elementos, de forma que uma transformação em qualquer um deles transforma os demais; e, por conseguinte, o do ponto de vista em que me situo, que é o da observação do *como*, como um texto faz aquilo que ele faz, que é outra coisa que buscar aquilo que ele diz, e que mostra que se nós olhamos só para o que diz esquecemos o *como* (MESCHONNIC, 2007, p. 120)¹².

Essa é uma perspectiva mais elaborada e complexa da historicidade. Buscá-la empiricamente no ritmo dentro do texto conduziria ao nebuloso intuir histórico, enquanto o *continuum* na *práxis* poética requer uma perspectiva dialética mais abrangente. Seria superficial e contraproducente considerar a sua rejeição ao historicismo como uma rejeição a qualquer forma de abordagem histórica. Até porque há inúmeras noções de historicismo em voga (inclusive conflitantes entre si) e tenho a impressão de que o termo "historicismo" significa para Meschonnic o mesmo que "positivismo" significa para os historiadores: a crença de que o passado estaria estático a ponto de ser "descoberto", de que toda pesquisa histórica seria, como o próprio tempo cronológico, linear, ou que a dinâmica histórica é progressiva. Essas são crenças que, salvo entre historiadores rasos, já nem existem mais.

O passado pode ser concebido de inúmeras maneiras e o estabelecimento do seu sentido se dá entre o contínuo histórico e o descontínuo do pensamento sobre o fazer histórico (investigação e interpretação), do que resulta que o passado será sempre inevitavelmente ressignificado posteriormente, como nos lembra Wilhelm Dilthey. Vale lembrar que este autor, considerado o pai do historicismo alemão (ou da hermenêutica histórica), foi talvez o primeiro a formular a noção da historicidade como nexos indissociáveis entre texto-autor-vida-sociedade-mundo histórico, concebendo a realidade histórica como algo concreto e vivo, que se estende ao presente num todo englobante, no qual estamos inseridos. Apesar da impossibilidade de abarcá-lo na sua totalidade e do caráter cíclico e permanente da atualização histórica, seria possível captar algo *per se* do passado nos suportes representativos da experiência dos sujeitos (DILTHEY, 1944).

Ao observar, nas mais diversas sociedades e épocas, a produção da poesia e da arte, Dilthey indaga, "de que forma a identidade de nosso ser humano, que se

¹² Itálicos meus.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

manifesta em uniformidades, se enlaça com sua variabilidade, com seu ser histórico?” (DILTHEY, 1945, p. 7). A resposta a essa questão, a mais profunda das ciências do espírito, envolve a historicidade da vida psíquica como aquilo que produz a associação entre biografia, obra e época. Apesar da aparente obviedade (historicista?) dessa conexão, deve-se notar, contudo, que justamente porque a história cultural é indissociável da vida orgânica e da psíquica, o existencial, sendo insondável, não pode ser expresso senão em linguagem figurada, o que torna impossível explicitar tal historicidade sem a operação imaginária. Se há uma objeção que podemos dirigir à Dilthey é que, como a maioria dos autores de sua época, ele optou por cindir epistemologicamente o espírito da matéria (DILTHEY, 1949). Não obstante, foi a partir dessa noção que Hans-Georg Gadamer formulou o horizonte da apreensão histórica como processo cognitivo pelo qual a compreensão do passado amplia e é ampliada dialeticamente pela compreensão do presente (GADAMER, 2003), sugerindo que o conhecimento histórico é mais um caso de objetivação do que de objetividade de reposta.

Interpretações históricas, portanto, são trilhas que se refazem infinitamente. Historiografias de diferentes abordagens e perspectivas mudam a visão que temos de textos, contextos e poéticas e, mesmo que Meschonnic fosse profundamente crítico em relação às representações herdadas, as suas noções de ritmo e historicidade estão presumidas como temporalidade e alteridade cultural, duas categorias bem diferentes que me levaram a constelar, no meu céu particular, as noções da historicidade a partir de algumas teorias históricas.

Por temporalidade, lembremos que, com o objetivo de distinguir a História das Ciências Sociais, Fernand Braudel considerou que o objeto da primeira seria a articulação da vida social através do tempo, a qual variaria em termos de duração, permanência e alteração (BRAUDEL, 1965). Os fenômenos históricos emergem em variadas durações: evento (factual), o contexto (conjuntural), a longa duração (estrutural). Se hoje se reconhece que essas durações "coincidem", muitas vezes, com recortes e periodizações, são mais dinâmicas ou nem sempre contínuas, e não necessariamente contraditórias ou excludentes entre si, é importante lembrar que a teoria foi crucial para estabelecer a temporalidade como categoria epistemológica que dotava a operação histórica de certa objetividade.

Mais tarde, Heinhart Koselleck se debruçaria sobre a questão da temporalidade para pensar o dilema da memória *versus* história¹³. Antes, porém, em *Futuro-passado – contribuição à semântica dos tempos históricos*, Koselleck definira, a partir da visão teleológica de Santo Agostinho, a historicidade como uma espécie de enquadramento temporal no qual organizamos ou percebemos o fluxo histórico em termos de experiências passadas e expectativas em relação ao futuro, o que é variável

¹³ Esse autor vê a interação entre tais temporalidades ao modo geológico, como camadas sedimentares nas quais irrompem as reivindicações da memória e reformulações do passado que produziriam deslocamentos nas representações históricas, em seu livro *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*. “Introducción” de Elias Palti. Barcelona/ Buenos Aires/México: Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

e igualmente sujeito à mutação histórica e às interpretações do próprio passado que se modificam constantemente (KOSELLECK, 2006). Enfatizou, assim, a necessidade da semântica histórica, não apenas para os conceitos políticos, mas inclusive para contextualizar a “língua científica” da fonte (incluindo a historiográfica). O tempo cronológico é tomado como patamar “cósmico” do tempo histórico, único índice que permite certa objetividade na apreensão do passado; ou, melhor dizendo, permite uma “constelação” dos fenômenos apreendidos sob a ótica do observador.

Assim a historicidade, enquanto percepção temporal pode conter, ser interceptada ou constelar distintas temporalidades, já que a temporalidade é intrínseca aos fenômenos históricos, enquanto a historicidade é perspectiva, configuração, um modo de representar o devir histórico em seu movimento macro, cujos contornos variam em função das percepções que se formam no momento estabelecido como marco presente da sua formulação.

François Hartog foi discípulo de Koselleck e se destacou pelo uso da semântica histórica para “descobrir uma retórica da alteridade posta em prática no texto, delimitar algumas de suas representações e desmontar alguns de seus métodos; em síntese, reunir as regras operatórias da fabricação do outro” (HARTOG, 2002, p. 2005) na historiografia da antiguidade. Na obra de Heródoto, lida por ele no original em grego, além da estrutura oracular da história, Hartog detectou o problema das fronteiras, incluindo as divinas, que não são facilmente demarcáveis. Na contemporaneidade, ele parte do mesmo paradigma estabelecido por Koselleck para compreender diferentes “regimes de historicidade”, culturais e epocais, observando uma dinâmica implosiva nos tempos atuais que denominou de “presentismo” (HARTOG, 2013).

Ambos, Koselleck e Hartog, devem algo de suas considerações a Jean Pierre Vernant, que parte de um problema colocado *en passant* por Marx sobre a questão estética: “a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. Eis a dificuldade: elas nos causam ainda um prazer artístico e, de certo modo, nos servem de norma, são para nós um modelo inacessível” (MARX apud VERNANT, 1991, p. 85-96)¹⁴. Vernant se debruçará sobre o processo de representação da tragédia grega, no qual o passado se torna presente sob uma narrativa condensada em mito para uma audiência que se percebe não mais como ouvinte (do *aedo*) mas como testemunha coletiva de um evento histórico que diz respeito à sua própria comunidade. Essa organização mítica do passado representada no palco é fantasmagoria, “o reflexo de uma ausência que se deixa ver como se estivesse presente” (VERNANT, 1991, p. 94. Porém, o modo como os acontecimentos dolorosos e sofrimentos insuportáveis são representados/reapresentados em uma mimese corpórea e, neste sentido, concreta, tem efeito real na

¹⁴ MARX apud VERNANT, Jean Pierre. “O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade”. In: VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 85-96.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

sensibilidade dos espectadores. É essa sensibilidade que se converte em consciência de si enquanto sujeito histórico:

Arrancadas da opacidade do particular e do acidental pela lógica de um roteiro que depura simplificando, condensando, sistematizando, os sofrimentos humanos, comumente deplorados, tornam-se, no espelho da ficção trágica, objetos de uma compreensão. Em relação às personagens e aos acontecimentos singulares, ligados ao quadro histórico e social que é o seu, adquirem um alcance e um significado muito mais amplo (VERNANT, 1991, p. 95-96).

Essa experiência estética, que combina mimese e metaxis, propicia a consciência do sujeito trágico como histórico e a tomada da consciência do fictício no sentido próprio. O fato de desapropriar o histórico das suas particularidades e apresentá-lo em narrativa mítica ao modo teatral – portanto presencial, vivencial, corporal, sinérgico, o feito apresentado em ato – é que, paradoxalmente, permite amplificar a consciência histórica do sujeito. E esse é o *como* da historicidade do gênero trágico, que se torna trans-histórico.

Em seus termos próprios, nenhuma das definições de Meschonnic parece se encaixar em tais noções. Ainda assim, sua definição de historicidade, situada no eixo presente-passado, poderia ser ampliada pela de Koselleck, já que toda tradução supõe sempre uma projeção da obra para o futuro. A sua noção de alteridade poderia ser apoiada pela consciência historiográfica de Hartog¹⁵. Nesse sentido, ensaiei uma proposta de alteridade triangulada que inclui a questão historiográfica. Explico-me, sucintamente: entre Rumi e eu, há milhares de tradutores e ao menos quatro abordagens histórico-historiográficas de maior relevância: a árabe e a persa, ambas islâmicas mas divergentes entre si, a orientalista, e a crítica, onde eu me situo. Preciso considerar a tensão entre todas elas ao abordar aquela poética remota em cuja interpretação destoam. Porém, na realidade as possibilidades se multiplicam ao infinito e, assim como o épico e a tragédia puderam se instalar ou fazer sentido e operar séculos adiante, há algo na poesia mística dançante de Rumi que me leva a considerá-la trans-histórica.

Como em outras literaturas místicas, a poesia de Rumi registra o assombro perante uma catástrofe que é fruto da ação humana, mas que é sentida de forma transcendental. O impulso da alma para “fora do mundo” não responde ao sentido da tragédia, provocada pelo erro individual, mas a uma violência produzida sob uma alteridade radical em que o Outro (no caso da história islâmica, o invasor mongol)

¹⁵ Álvaro Faleiros, quem me apresentou por primeira vez o pensamento e textos do próprio Meschonnic, foi quem me sugeriu a leitura de Hartog, e dele eu apenas retrocedi a Koselleck e Vernant, que já estavam na base da minha formação.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

assume uma faceta terrível do desígnio divino.¹⁶ A fuga em direção ao amor divino e o refúgio na dança, características da sua arte mística, são índices radicais de uma poética do exílio que, não à toa, tem hoje tanta ressonância no mundo. Será esse o seu traço trans-histórico? O fato é que em oito séculos, de Oriente a Ocidente, houve um Rumi diferente para cada leitor e eis o que é ser um mestre: um espelho. Pensemos, entretanto, em Moulana ("o mestre", como é apelidado em persa) descrito por Hegel como um "expoente exemplar da alta cultura medieval médio-oriental" (HEGEL, 2005, p. 598)¹⁷; o elogio é sincero, mas "medieval" e "oriental" são pares reflexos na forja do mito do Renascimento, cujo contraponto islâmico é o mito da Era de Ouro islâmica – a famosa era das traduções árabes – eis um problema de historicidade que temos que lidar e que é, inclusive, *calendar*¹⁸.

Por fim, hoje percebo que a reflexão de Meschonnic contribui para desvelar o contínuo/descontínuo que camufla ideologicamente as interações poéticas entre oriente-ocidente. Prudentemente, sem nunca usar o termo "orientalismo", ele identifica o ocidentalismo da metafísica, da psicanálise, da antropologia, da teologia e etc, e assinala, em particular, o catolicocentrismo na tradução bíblica, o islamoarabismo na corânica e as diversas formas anti ou pro judaizantes na bíblia hebraica, buscando estabelecer referenciais historicamente situados, não somente pela alteridade cultural ou religiosa em si, mas para integrar em um debate universal diferentes poéticas em sua pluralidade e entrelaçamentos, mutações e particularidades.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito de história". In: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BRAUDEL, Fernand. "História e ciências sociais. A longa duração". In: *Revista de História*, São Paulo, v. XXX, Ano XVI, abr./jun. 1965. Tradução de Ana Maria de

¹⁶ Dizia-se que Genghis Khan afirmava ser a calamidade enviada por Deus para punir os infiéis, o que era aceito como mote místico para encetar a *jihad* interna - a luta voltada para dentro (na alma), contra as próprias dimensões sombrias.

¹⁷ Hegel provavelmente leu algo do poeta via Joseph Von Hammer-Purgstall (1774-1856), cujas traduções de obras persas em língua europeia são consideradas pioneiras.

¹⁸ Época em que se estabelece a Casa da Sabedoria, em Bagdá, sob a dinastia abássida, no século VIII, onde falantes do árabe ampliaram o projeto de tradução, iniciado pelos omíadas, de fontes siríacas, gregas, hebraicas, persas, hindus, egípcias e até chinesas, para impulsionar o desenvolvimento científico. Hoje se questiona o eurocentrismo do Renascimento cultural europeu como marco histórico da modernidade em face de uma perspectiva universal da História da Ciência.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Almeida Camargo. Artigo originalmente publicado in *Annales E. S. C.*, n. 4, out./dez. 1958.

DILTHEY, Wilhelm. *El Mundo Histórico*. Trad. de Eugenio Ímaz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1944.

DILTHEY, Wilhelm. *Psicología y Teoría del Conocimiento*. Trad. de Eugenio Ímaz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

DILTHEY, Wilhelm. *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. Trad. de Eugenio Ímaz. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

FERRÍN, Emilio Gonzalez. *As Origens Culturais do Cristianismo e do Islamismo*. Paulo: Paulus, 2018.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes. 2003.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HARTOG, François. *El espejo de Herodoto. Ensayos sobre la representación del otro*. Trad. de Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 205.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*. [1819]. Trad. de Ramón Valles Plana. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 157.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Braga: Editora Ulisseia, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro-Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Los estratos del tiempo*. Estudios sobre la historia. Introducción de Elías Palti. Barcelona/ Buenos Aires/México: Ediciones Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.

LEWIS, Franklin Lewis. *Rumi – Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalâl al-Din Rumi*. London: Oneworld, 2008

LOPES y ROYO, Alessandra. *ReConstructing and RePresenting dance: Exploring the dance/archaeology conjunction*. Stanford: Stanford University, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Aude: Verdier, 1982, p. 97-98.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

MESCHONNIC, Henri. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007, p. 35-68.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir, não tradutologia*. Três traduções interlinguais por: Márcio Weber de Faria (espanhol), Levi F. Araújo (inglês), Eduardo Domingues (português). Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2009, p. 9.

RIBEIRO, Naiara. "A morfologia histórica de Johan Huizinga e o caráter pragmático do passado". In: *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 3, n. 4, jun. 2010, p. 234-254.

SCHOLEM, Gershem. *A Cabala e seu Simbolismo*. Trad. Hans Borger e Jacob Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 21-22.

SELLS, Michael. "Introduction". In: *Mystical languages of unsaying*. London: University of Chicago Press, 1994, p. 1-15.

VERNANT, Jean Pierre. "O sujeito trágico: historicidade e trans-historicidade". In:

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 85-96.

WHITE, Hayden. "Teoria literária e escrita da História". In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1991, p. 21-48.

Recebido em: 01/08/2023

Aceito em: 27/11/2023