

POESIA E POEMA

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, fa-

lada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!

Como não reconhecer em cada uma dessas fórmulas o poeta que as justifica e que, ao encarná-las, lhes dá vida? Expressões de algo vivido e padecido, não temos outro remédio senão aderirmos a elas — condenados a abandonar a primeira pela segunda e esta pela seguinte. Sua própria autenticidade mostra que a experiência que justifica cada um desses conceitos os transcende. Será preciso, portanto, interrogar os testemunhos diretos da experiência poética. A unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema.

Perguntando ao poema pelo ser da poesia, não confundimos arbitrariamente poesia e poema? Já Aristóteles dizia que “nada há de comum, exceto a métrica, entre Homero e Empédocles; e por isso com justiça se chama de poeta o primeiro e de filósofo o segundo”. E assim é: nem todo poema — ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica — contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico — estrofes, metros e rimas — foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos: são poesia sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia acontece como uma condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando — passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo — o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, es-

tamos na presença de algo radicalmente distinto: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola num produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia, se deixamos de concebê-lo como uma forma capaz de se encher com qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.

Mal desviamos os olhos do poético para fixá-los no poema, aparece-nos a multiplicidade de formas que assume esse ser que pensávamos único. Como nos apoderarmos da poesia se cada poema se mostra como algo diferente e irreduzível? A ciência da literatura pretende reduzir a gêneros a vertiginosa pluralidade do poema. Por sua própria natureza, a pretensão padece de uma dupla insuficiência. Se reduzirmos a poesia a umas tantas formas — épicas, líricas, dramáticas —, o que faremos com os romances, os poemas em prosa e esses livros estranhos que se chamam *Aurélia*, *Os cantos de Maldoror* ou *Nadja*? Se aceitarmos todas as exceções e as formas intermediárias — decadentes, incultas ou proféticas —, a classificação se converterá num catálogo infinito. Todas as atividades verbais, para não abandonar o âmbito da linguagem, são susceptíveis de mudar de signo e se transformar em poemas: desde a interjeição até o discurso lógico. Não é essa a única limitação, nem a mais grave, das classificações da retórica. Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando

queremos empregá-los para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa. Grande parte da crítica consiste apenas nessa ingênua e abusiva aplicação das nomenclaturas tradicionais.

Uma censura semelhante deve ser feita às outras disciplinas que a crítica utiliza, da estilística à psicanálise. A primeira pretende dizer o que é um poema pelo estudo dos hábitos verbais do poeta. A segunda, pela interpretação de seus símbolos. O método estilístico tanto pode ser aplicado a Mallarmé como a uma porção de versos de almanaque. Isso também ocorre com as interpretações dos psicólogos, as biografias e outros estudos com que se tenta, e às vezes se consegue, explicar por que, como e para que se escreveu um poema. A retórica, a estilística, a sociologia, a psicologia e o resto das disciplinas literárias são imprescindíveis se queremos estudar uma obra, porém nada podem dizer acerca de sua natureza íntima.

A dispersão da poesia em mil formas heterogêneas poderia nos levar a construir um tipo ideal de poema. O resultado seria um monstro ou um fantasma. A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade auto-suficiente. A parte é o todo. Cada poema é único, irreduzível e irrepetível. Assim, nos sentimos inclinados a concordar com Ortega y Gasset: nada nos autoriza a designar com o mesmo nome objetos tão diversos como os sonetos de Quevedo, as fábulas de La Fontaine e o *Cântico espiritual*.

A primeira vista, essa diversidade se oferece, como filha da história. Cada língua e cada nação engendram a poesia que o momento e o seu gênio particular lhes ditam. O critério histórico, porém, não resolve, antes multiplica os problemas. No seio de cada período e de cada sociedade reina a mesma diversidade: Nerval e Hugo são contemporâneos, como o são Velázquez e Ru-

bens, Valéry e Apollinaire. Se só por um abuso de linguagem aplicamos o mesmo nome aos poemas védicos e ao haiku japonês, não será também um abuso utilizarmos o mesmo substantivo para designar experiências tão diferentes como as de San Juan de la Cruz e seu indireto modelo profano, Garcilaso? A perspectiva histórica — consequência de nosso fatal distanciamento — nos leva a uniformizar paisagens ricas em antagonismos e contrastes. A distância nos faz esquecer as diferenças que separam Sófocles de Eurípedes, Tirso de Lope. E essas diferenças não são fruto das variações históricas, mas de algo muito mais sutil e impalpável: a pessoa humana. Assim, não é tanto a ciência histórica mas a biografia que poderia fornecer a chave da compreensão do poema. Aqui intervém novo obstáculo: dentro da produção de cada poeta, cada obra também é única, isolada e irreduzível. *A Galatéia* ou *A viagem do Parnaso* não explicam o *Dom Quixote*; *Ifigênia* é substancialmente distinta do *Fausto*; *Fuenteovejuna*, da *Dorotéia*. Cada obra tem vida própria e as *Éclogas* não são a *Eneida*. Às vezes uma obra nega a outra: o "Prefácio" das poesias nunca publicadas de Lautréamont jorra uma luz equívoca sobre *Os cantos de Maldoror*; *Uma temporada no inferno* proclama loucura a alquimia do verbo de *As iluminações*. A história e a biografia podem dar a tonalidade de um período ou de uma vida, esboçar as fronteiras de uma obra e descrever, do exterior, a configuração de um estilo; também são capazes de esclarecer o sentido geral de uma tendência e até desentranhar o porquê e o como de um poema. Não podem, contudo, dizer o que é um poema.

A única característica comum a todos os poemas consiste em serem obras, produtos humanos, como os quadros dos pintores e as cadeiras dos carpinteiros. No entanto, os poemas são obras de um feitio muito estranho:

não há entre um e outro a relação de parentesco que de modo tão palpável se verifica com os instrumentos de trabalho. Técnica e criação, utensílio e poema são realidades distintas. A técnica é procedimento e vale na medida de sua eficácia, isto é, na medida em que é um procedimento susceptível de aplicação repetida: seu valor dura até que surja um novo processo. A técnica é repetição que se aperfeiçoa ou se degrada: é herança e mudança — o fuzil substitui o arco. A *Eneida* não substitui a *Odisséia*. Cada poema é um objeto único, criado por uma "técnica" que morre no instante mesmo da criação. A chamada "técnica poética" não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador. É verdade que o estilo — compreendido como maneira comum de um grupo de artistas ou de uma época — confina com a técnica, tanto no sentido de herança e transformação, quanto na questão de ser procedimento coletivo. O estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico. Quando um poeta adquire um estilo, uma maneira, deixa de ser um poeta e se converte em construtor de artefatos literários. Chamar Góngora de poeta barroco pode ser verdadeiro sob o ponto de vista da história literária, mas não o é se queremos penetrar em sua poesia, que é sempre alguma coisa mais. É certo que os poemas do cordobês constituem o mais alto exemplo do estilo barroco, mas não será demasiado esquecer que as formas expressivas características de Góngora — isso que agora chamamos de seu estilo — de início foram apenas invenções, criações verbais inéditas, que só depois se converteram em comportamentos, hábitos e receitas? O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época — isto é, o estilo de seu tempo —, porém modifica

todos esses materiais e realiza uma obra única. As melhores imagens de Góngora — como foi admiravelmente mostrado por Dámaso Alonso — provêm justamente de sua capacidade de transfigurar a linguagem literária de seus antecessores e contemporâneos. Às vezes, claro, o poeta é vencido pelo estilo. (Um estilo que nunca é seu mas de seu tempo — o poeta não tem estilo.) Então a imagem fracassada se torna bem comum, despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras e outras semelhantes constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos.

Não quero negar a existência dos estilos. Tampouco afirmo que o poeta cria a partir do nada. Como todos os poetas, Góngora se apóia numa linguagem. Essa linguagem era algo mais preciso e radical do que a fala — uma linguagem literária, um estilo. Contudo, o poeta cordobês transcende essa linguagem. Melhor dizendo, transforma-a em atos poéticos sem repetição: imagens, cores, ritmos, visões — poemas. Góngora transcende o estilo barroco; Garcilaso, o toscano; Rubén Darío, o modernista. O poeta se alimenta de estilos. Sem eles não haveria poemas. Os estilos nascem, crescem e morrem. Os poemas permanecem, e cada um deles constitui uma unidade auto-suficiente, um exemplar isolado, que não se repetirá jamais.

O caráter irrepetível e único do poema é compartilhado por outras obras: quadros, esculturas, sonatas, danças, monumentos. A todas elas é aplicável a distinção entre poema e utensílio, estilo e criação. Para Aristóteles a pintura, a escultura, a música e a dança também são formas poéticas, tal como a tragédia e a épica. Daí que, ao falar da ausência de caracteres morais na poesia de seus contemporâneos, cite como exemplo dessa omissão o pintor Zêuxis e não um poeta trágico. Com efeito, acima das diferenças que separam um quadro de um hino,

uma sinfonia de uma tragédia, há neles um elemento criador que os faz girar no mesmo universo. Uma tela, uma escultura, uma dança são, à sua maneira, poemas. E essa maneira não é muito diferente da do poema feito de palavras. A diversidade das artes não impede sua unidade. Ao contrário, destaca-a.

As diferenças entre palavra, som e cor fizeram duvidar da unidade essencial das artes. O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado; o quadro e a sonata são compostos de elementos mais simples — formas, notas e cores que em si nada significam. As artes plásticas e sonoras partem da não-significação; o poema, organismo anfíbio, parte da palavra, ser significante. Essa distinção me parece mais sutil do que verdadeira. Cores e sons também possuem sentido. Não é sem razão que os críticos falam de linguagens plásticas e musicais. E antes que essas expressões fossem usadas pelos entendidos, o povo conheceu e praticou a linguagem das cores, dos sons e dos sinais. É desnecessário, por conseguinte, nos determos nas insígnias, emblemas, toques, chamadas e outras formas de comunicação não verbal empregadas por certos grupos. Em todas elas o significado é inseparável de suas qualidades plásticas ou sonoras.

Em muitos casos, cores e sons possuem maior capacidade evocativa do que a fala. Entre os astecas a cor negra estava associada à obscuridade, ao frio, à seca, à guerra e à morte. Também se relacionava com certos deuses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a um espaço: o norte; a um tempo: Técpatl; ao sílex; à lua; à águia. Pintar alguma coisa de negro era como dizer ou invocar todas essas representações. Cada uma das quatro cores significava um espaço, um tempo, uns deuses, uns astros e um destino.

Nascia-se sob o signo de uma cor, como os cristãos nascem sob a proteção de um santo padroeiro. Talvez não seja desnecessário acrescentar outro exemplo: a função dual do ritmo na antiga civilização chinesa. Cada vez que se tenta explicar as noções de Yin e Yang — os dois ritmos alternativos que formam o Tao —, recorre-se a termos musicais. Concepção rítmica do cosmo, o par Yin e Yang é filosofia e religião, dança e música, movimento rítmico impregnado de sentido. Do mesmo modo, não é abuso da linguagem figurada, mas alusão ao poder significante do som, o emprego de expressões como harmonia, ritmo ou contraponto para qualificar as ações humanas. Todo mundo usa esses vocábulos, sabendo que possuem sentido, difusa intencionalidade. Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, mudam de natureza e penetram no mundo das obras. E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tingem de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Toleram a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido. O próprio silêncio está povoado de signos. Assim, a disposição dos edifícios e suas proporções obedecem a uma certa intenção. Não carecem de sentido — pode-se dizer, com mais precisão, o contrário — o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza da estupa budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem.

As diferenças entre o idioma falado ou escrito e os outros — plásticos ou musicais — são muito profundas; não tanto, porém, que nos façam esquecer que todos são, essencialmente, linguagem: sistemas expressivos dotados de poder significativo e comunicativo. Pintores, músicos, arquitetos, escultores e outros artistas não usam como materiais de composição elementos radi-

calmente distintos dos que emprega o poeta. Suas linguagens são diferentes, mas são linguagem. E é mais fácil traduzir os poemas astecas em seus equivalentes arquitetônicos e escultóricos do que na língua espanhola. Os textos do tantrismo ou a poesia erótica Kavya falam o mesmo idioma das esculturas de Konarak. A linguagem do *Primero sueño* de Sor Juana não é muito diferente da linguagem do Sagrario Metropolitano da Cidade do México. A pintura surrealista está mais próxima da poesia desse movimento que da pintura cubista.

Afirmar que é impossível escapar do sentido equivale a encerrar todas as obras — artísticas ou técnicas — no universo nivelador da história. Como encontrar um sentido que não seja histórico? Nem por seus materiais nem por seus significados as obras transcendem o homem. Todas são “um para” e “um em direção a” que desembocam num homem concreto, que por sua vez só alcança significação dentro de uma história precisa. Moral, filosofia, costumes, artes, tudo, enfim, que constitui a expressão de um determinado período, participa do que chamamos estilo. Todo estilo é histórico e todos os produtos de uma época, desde seus utensílios mais simples até suas obras mais desinteressadas, estão impregnados de história, isto é, de estilo. No entanto, essas afinidades e parentescos cobrem diferenças específicas. No interior de um estilo é possível descobrir o que separa um poema de um tratado em verso, um quadro de uma estampa didática, um móvel de uma escultura. Esse elemento distintivo é a poesia. Só ela pode mostrar a diferença entre criação e estilo, obra de arte e utensílio.

Qualquer que seja sua atividade e profissão, artista ou artesão, o homem transforma a matéria-prima: cores, pedras, metais, palavras. A operação transmutadora consiste no seguinte: os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mun-

do das significações. O que ocorre então com a matéria pedra empregada pelo homem para esculpir uma estátua e construir uma escada? Ainda que a pedra da estátua não seja diferente da pedra da escada, e ambas sejam referentes a um mesmo sistema de significações (por exemplo: as duas fazem parte de uma igreja medieval), a transformação que a pedra sofreu na escultura é de natureza diversa da que a converteu em escada. O destino da linguagem nas mãos de prosadores e poetas nos faz vislumbrar o sentido dessa diferença.

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito dessa palavra. No discurso as palavras aspiram a se constituir em significado unívoco. Esse trabalho implica reflexão e análise. Ao mesmo tempo introduz um ideal inatingível, já que a palavra se nega a ser mero conceito, significado sem outra coisa mais. Cada palavra — à parte suas propriedades físicas — encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza própria da palavra. Não é certo, portanto, que Monsieur Jourdan falasse em prosa sem o saber. Alfonso Reyes observa com exatidão que não se pode falar em prosa sem que se tenha consciência do que se diz. Inclusive, pode-se acrescentar que não se fala a prosa: escreve-se. A linguagem falada está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural, e daí ser mais fácil ser poeta sem o saber do que prosador. Na prosa a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros: ao pão, pão; e ao vinho, vinho. Essa operação é de caráter analítico e não se realiza sem violência, já que a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambigüidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe im-

põem a prosa e a fala cotidiana. A reconquista de sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos. A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a.

Assim também ocorre com formas, sons e cores. A pedra triunfa na escultura, humilha-se na escada. A cor resplandece no quadro; o movimento, no corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recupera seu esplendor na obra de arte. A operação poética é de signo contrário à manipulação técnica. Graças à primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer uma vã estética de artesãos, mas um colocar em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação mal ingressam no círculo da poesia. Sem deixarem de ser instrumentos de significação e comunicação, convertem-se em "outra coisa". Essa mudança — ao contrário do que ocorre na técnica — não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser "outra coisa" quer dizer ser a "mesma coisa": a coisa mesma, aquilo que real e primitivamente são.

Por outro lado, a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, portas que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é — ritmo, cor, significado — e, ainda assim, é ou-

tra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. É essa segunda característica, o fato de serem imagens, e o estranho poder de suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, transforma em poemas todas as obras de arte.

Nada impede que sejam consideradas poemas as obras plásticas e musicais, desde que satisfaçam as duas características assinaladas: de um lado, fazerem regressar seus materiais ao que são — matéria resplandecente ou opaca — e assim se negarem ao mundo da utilidade; de outro, transformarem-se em imagens e desse modo se converterem numa forma peculiar de comunicação. Sem deixar de ser linguagem — sentido e transmissão do sentido — o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. Piero de la Francesca, Masaccio, Leonardo ou Ucello não merecem, nem são compatíveis com outro qualificativo senão com o de poetas. Neles a preocupação com os meios expressivos da pintura, isto é, com a linguagem pictórica, se transforma em obras que transcendem essa mesma linguagem. As investigações de Masaccio e Ucello foram aproveitadas por seus herdeiros; suas obras, porém, são algo mais que achados técnicos: são imagens, poemas impossíveis de serem repetidos. Ser um grande pintor quer dizer ser um grande poeta: alguém que transcende os limites de sua linguagem.

Em suma, o artista não se serve de seus instrumentos — pedra, som, cor ou palavra — como o artesão; ao contrário, serve-se deles para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, qualquer que esta seja, transcende-a. Essa operação paradoxal e contraditória — que será analisada mais adiante — produz a imagem. O artista é criador de imagens: poeta. E é sua

qualidade de imagens que permite chamar de poema o *Cântico espiritual* e os hinos védicos, o haiku e os sonetos de Quevedo. O fato de serem imagens leva as palavras, sem que deixem de ser elas mesmas, a transcendem a linguagem, enquanto sistema dado de significações históricas. O poema, sem deixar de ser palavra e história, transcende a história. Sob condição de examinar com mais atenção em que consiste esse ultrapassar a história, podemos concluir que a pluralidade de poemas não nega, antes afirma, a unidade da poesia.

Cada poema é único. Em cada obra lateja, com maior ou menor intensidade, toda a poesia. Portanto, a leitura de um só poema nos revelará, com maior certeza do que qualquer investigação histórica ou filológica, o que é a poesia. Mas a experiência do poema — sua recriação através da leitura ou da recitação — também ostenta uma desconcertante pluralidade e heterogenia. Quase sempre a leitura se apresenta como a revelação de algo alheio à poesia propriamente dita. Os poucos contemporâneos de San Juan de la Cruz que leram seus poemas observaram melhor seu valor exemplar do que sua fascinante beleza. Muitas das passagens que admiramos em Quevedo deixavam frios os leitores do século XVII, ao passo que outras coisas que nos repugnam ou aborrecem constituíam para eles os encantos da obra. Só com um esforço de compreensão histórica adivinhamos a função poética das enumerações históricas nas *Coplas* de Manrique. Ao mesmo tempo nos comovem, talvez mais do que a seus contemporâneos, as alusões a seu tempo e ao passado imediato. E não apenas a história nos faz ler com olhos diferentes um mesmo texto. Para alguns o poema é a experiência do abandono; para outros, do rigor. Os

rapazes lêem versos para se ajudarem a expressar ou conhecer seus sentimentos, como se somente nos poemas as arriscadas, pressentidas batalhas do amor, do heroísmo ou da sensualidade pudessem ser contempladas com nitidez. Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.

Não é impossível que depois desse primeiro e enganoso contacto o leitor atinja o centro do poema. Imaginemos esse encontro. No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres (cindidos sempre, sempre eu e meu duplo e o duplo de meu outro eu), há um momento em que tudo se ajusta. Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa. Os upanixades ensinam que essa reconciliação é "ananda" ou deleite com o Uno. Em verdade, poucos são capazes de alcançar tal estado. Porém, todos nós, alguma vez, nem que tenha sido por uma fração de segundo, vislumbramos algo semelhante. Não é necessário ser um místico para roçar essa certeza. Todos já fomos crianças. Todos já amamos. O amor é um estado de reunião e participação aberto aos homens: no ato amoroso a consciência é como a onda que, vencido o obstáculo, antes de se desmanchar, ergue-se numa plenitude na qual tudo — forma e movimento, impulso para cima e força da gravidade — alcança um equilíbrio sem apoio, sustentado em si mesmo. Quietude do movimento. E do mesmo modo que através de um corpo amado entrevemos uma vida mais plena, mais vida que a vida, através do poema vislumbramos o raio fixo da poesia. Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si.

Objeto magnético, secreto lugar de encontro de forças contrárias, graças ao poema podemos chegar à experiência poética. O poema é uma possibilidade aberta

a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição. No entanto, o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação. Cada vez que o leitor revive realmente o poema, atinge um estado que podemos, na verdade, chamar de poético. A experiência pode adotar esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais, para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história. O leitor luta e morre com Heitor, duvida e mata com Arjuna, reconhece as rochas natais com Odisseu. Revive uma imagem, nega a sucessão, retorna no tempo. O poema é mediação: graças a ele, o tempo original, pai dos tempos, encarna-se num momento. A sucessão se converte em presente puro, manancial que se alimenta a si próprio e transmuta o homem. A leitura do poema mostra grande semelhança com a criação poética. O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia.

As três partes em que foi dividido este livro se propõem a responder estas perguntas: há um dizer poético — o poema — irreduzível a qualquer outro dizer? o que dizem os poemas? como se comunica o dizer poético? Talvez não seja necessário repetir que nada do que se afirma aqui deva ser considerado como mera teoria ou especulação, pois constitui o testemunho do encontro com alguns poemas. Ainda que se trate de uma elaboração mais ou menos sistemática, a natural desconfiança despertada por esse tipo de construções pode, com justiça, se abrandar. Se é certo que em toda tentativa de com-

prender a poesia se introduzem resíduos alheios a ela — filosóficos, morais ou outros —, também aquilo que é o caráter suspeito de toda poética parece como que redimido quando se apóia na revelação que, em certo momento, durante algumas horas, um poema nos proporcionou. E, embora tenhamos esquecido aquelas palavras e até seu sabor e significado tenham desaparecido, ainda guardamos viva a sensação de alguns minutos de tal maneira plenos que se transformaram em tempo transbordado, maré alta que rompeu os diques da sucessão temporal. Pois o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não é nada senão tempo, ritmo perpetuamente criador.