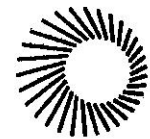


Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

Conselho Editorial: Anatol Rosenfeld (1912-1973), Anita Novinsky, Aracy Amaral, Augusto de Campos, Bóris Schnaiderman, Carlos Guilherme Mota, Celso Lafer, Dante Moreira Leite, Gita K. Guinsburg, Haroldo de Campos, Leyla Perrone-Moisés, Lúcio Gomes Machado, Maria de Lourdes Santos Machado, Modesto Carone Netto, P. E. Salles Gomes, Regina Schnaderman, Robert N. V. C. Nicol, Rosa R. Krausz, Sábato Magaldi, Sergio Miceli, Willi Bolle e Zulmira Ribeiro Tavares.

julio cortázar
VALISE DE CRONÓPIO

Equipe de realização: Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; Organização de Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr.; Revisão: Amílton Monteiro de Oliveira; Produção: Lúcio Gomes Machado; Capa: Moisés Baumstein.



EDITORA PERSPECTIVA

4. PARA UMA POÉTICA

Analogia

Et que la poésie dût nécessairement s'exprimer par l'image et la métaphore ne se comprendrait pas si, en profondeur, l'expérience poétique pouvait être autre chose que le sentiment d'une relation privilégiée de l'homme et du monde.

GAËTAN PICON, *Sur Eluard.*

Talvez convenha voltar uma vez mais à interrogação que aponta em cheio para o mistério poético. Por que toda poesia é fundamentalmente imagem, por que

a imagem se destaca no poema como o instrumento encantatório por excelência? Gaëtan Picon alude a uma "relação privilegiada do homem com o mundo", que a experiência poética nos levaria a suspeitar e nos revelaria. Não pouco privilegiada, na verdade, uma relação que permite sentir próximos e conexos elementos que a ciência considera isolados e heterogêneos; sentir, por exemplo, que beleza = encontro fortuito de um guarda-chuva e uma máquina de costura (Lautréamont). Mas, observando melhor, na realidade é a ciência que estabelece relações "privilegiadas" e, em última análise, *alheias* ao homem que tem de incorporá-las pouco a pouco e por aprendizagem. Uma criança de quatro anos pode dizer com toda a espontaneidade: "Que esquisito: as árvores se agasalham no verão, ao contrário da gente", mas só aos oito, e com que trabalho, aprenderá as características dos vegetais e o que vai de uma árvore a um legume. Foi suficientemente provado que a tendência metafórica é lugar-comum do homem, e não atitude privativa da poesia; basta perguntar a Jean Paulhan. A poesia surge num terreno comum e até vulgar, como o cisne no conto de Andersen; e o que pode despertar curiosidade é que, entre tanto patinho, cresça de quando em quando um com destino diferente. Os fatos são simples: de certo modo, a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem desde as primeiras operações sensíveis e intelectuais, é que o leva a suspeitar uma força, uma direção do seu ser para a concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir. Essa direção analógica do homem, superada pouco a pouco pelo predomínio da versão racional do mundo, que no Ocidente determina a história e o destino das culturas, persiste em diversos estratos e com diversos graus de intensidade em todo indivíduo. Constitui o elemento emotivo e de descarga da linguagem nos diversos falares, desde o rural ("*Tiene más acomodados que gallina com treinta huevos*"; "*Puso unos ojos como rueda e "sulky"*"), e o suburbano ("*Pianté de la noria. . . i Se fue mi mujer!*"), até a língua culta, as formas-

-clichê da comunicação oral cotidiana, e, em último termo, a elaboração literária de grande estilo — a imagem luxuosa e inédita, roçando a esfera poética ou já em cheio nela. Sua permanência e frescor invariáveis, sua renovação que todos os dias e em milhões de formas novas agita o vocabulário humano no fundo do cadinho chamado Terra, acentua a convicção de que, se o homem *se ordena*, se comporta racionalmente, aceitando o juízo lógico como eixo da sua estrutura social, ao mesmo tempo e com a mesma força (embora essa força não tenha *eficácia*), se entrega à simpatia, à comunicação analógica com o ambiente. O mesmo homem que julga, racionalmente, que a vida é dolorosa, sente o obscuro prazer de enunciar esse fato com uma imagem: a vida é uma cebola, que é preciso descascar chorando.

Então, se a poesia compartilha e leva ao extremo esta premência analógica comum, fazendo da imagem o seu eixo estrutural, a "lógica afetiva" que, ao mesmo tempo, a arquiteta e habita; e se a *direção analógica* é uma força contínua e inalienável em todo homem, não será hora de descer da consideração *somente poética* da imagem à busca da sua raiz, esse algo que subjaz e assoma à vida junto com a cor de nossos olhos e nosso grupo sanguíneo?

Aceitar este método supõe e exige algumas etapas e distinções imediatas: 1) O "demônio da analogia" é íncubo, é familiar, ninguém pode deixar de suportá-lo. Mas, 2) só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força *ativa*, uma aptidão que se converte, por sua vontade, em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica*, nadando ostensivamente contra a corrente comum, para a qual a aptidão analógica é *surplus*, floreio de conversa, cômodo clichê que descarrega tensões e resume esquemas para a comunicação imediata — como os gestos ou as inflexões vocais.

Feita essa distinção, 3) cabe perguntar — não pela primeira vez — se a direção analógica não será muito mais que um auxiliar instintivo, um luxo que coexiste com a razão discursiva, dando-lhe apoio para conceituar e julgar. Ao responder a esta pergunta, o poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumen-

tal eficaz; não um *surplus*, mas um *sentido espiritual* — alguma coisa como olhos e ouvidos e tato projetados fora do sensível, apreensores de relações e constantes, exploradores de um mundo irreduzível em sua essência à razão.

Mas se falamos de um meio instrumental eficaz, a que eficácia se refere o poeta? Qual pode ser a eficácia da atividade analógica?

Interlúdio mágico

Quando alguém afirmou, com perfeição, que a metáfora é a forma *mágica* do princípio de identidade, tornou evidente a concepção poética essencial da realidade, e a afirmação de um enfoque estrutural e ontológico alheio (mas sem antagonismo implícito, quando muito indiferença) ao entendimento científico do real. Uma simples revisão antropológica mostra de imediato que tal concepção coincide (analogicamente, claro!) com a noção mágica do mundo que é própria do primitivo. A velha aproximação entre o poeta e o primitivo pode ser reiterada com razões mais profundas que as empregadas habitualmente. Diz-se que o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem quanto ao fato de neles ser *intencional* a direção analógica, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são, como vamos ver, dois planos e duas finalidades de uma idêntica direção.

A evolução racionalizante do homem foi eliminando progressivamente a cosmovisão mágica, substituindo-a pelas articulações que ilustram toda a história da filosofia e da ciência. Em planos iguais (pois ambas as formas de conhecimento, de *desejo de conhecimento*, são *interessadas*, visam ao *domínio* da realidade) o método mágico foi gradualmente desalojado pelo método filosófico-científico. O antagonismo evidente entre ambos ainda hoje se traduz em restos de batalha, como a que travam o médico e o curandeiro, mas é evidente que o homem renunciou quase que totalmente a uma concepção mágica do mundo para *fins de domínio*.

Permanecem as formas aberrantes, as recorrências próprias do inconsciente coletivo que encontra saídas isoladas na magia negra ou branca, nas simbioses com superstições religiosas, nos cultos esotéricos nas grandes cidades. Mas a escolha entre a bola de cristal e o doutorado em letras, entre o passe magnético e a injeção de estreptomocina, está definitivamente feita.

Mas eis que, enquanto de século em século se travava o combate entre o mago e o filósofo, entre o curandeiro e o médico, *um tereiro combatente chamado poeta continuava sem oposição alguma uma tarefa estranhamente análoga à atividade mágica primitiva*. A aparente diferença entre ele e o mago (fato que o salvou da extinção) era um não menos aparente *desinteresse*, o fato de proceder “por amor à arte”, por nada, por um punhado de formosos frutos, inofensivos e consoladores: beleza, louvor, catarse, alegria, comemoração. A ânsia de domínio da realidade — o grande e único objetivo da magia — sucedia por parte do poeta um exercício que se restringia ao espiritual, sem acesso ao fátual. E, como à primeira vista o poeta não disputava com o filósofo a verdade física e metafísica (verdade que, para o filósofo e para o *savant*, equivale a *posse e domínio*, e pela qual combatem), o poeta foi deixado em paz, olhado com indulgência, e, se foi expulso da República, foi a título de advertência e de demarcação higiênica de territórios.

Sem ir além do esboço — o tema é prodigiosamente rico —, procuraremos precisar a proximidade que, de modo irracional, pré-lógico, se verifica entre este mago vencido e o poeta que sobrevive a ele. O fato extraordinário de que existam, atualmente, povos primitivos que não alteraram sua visão do mundo, permite aos antropólogos assistir às manifestações dessa *direção analógica* que no mago, o bruxo da tribo, se estrutura como técnica de conhecimento e domínio. E permite-me a mim abranger numa única visada o comportamento de um matabelê e o de, digamos, um alto produto ocidental como Dylan Thomas. Cortando caminho: o poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o “valor sagrado” dos produtos metafóricos. Ao pensamento lógico, o pensamento (melhor: o sentimen-

tal eficaz; não um *surplus*, mas um *sentido espiritual* — alguma coisa como olhos e ouvidos e tato projetados fora do sensível, apreensores de relações e constantes, exploradores de um mundo irreduzível em sua essência à razão.

Mas se falamos de um meio instrumental eficaz, a que eficácia se refere o poeta? Qual pode ser a eficácia da atividade analógica?

Interlúdio mágico

Quando alguém afirmou, com perfeição, que a metáfora é a forma *mágica* do princípio de identidade, tornou evidente a concepção poética essencial da realidade, e a afirmação de um enfoque estrutural e ontológico alheio (mas sem antagonismo implícito, quando muito indiferença) ao entendimento científico do real. Uma simples revisão antropológica mostra de imediato que tal concepção coincide (analogicamente, claro!) com a noção mágica do mundo que é própria do primitivo. A velha aproximação entre o poeta e o primitivo pode ser reiterada com razões mais profundas que as empregadas habitualmente. Diz-se que o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas etc. Agora podemos dizer que o poeta e o primitivo coincidem quanto ao fato de neles ser *intencional* a direção analógica, erigida em método e instrumento. Magia do primitivo e poesia do poeta são, como vamos ver, dois planos e duas finalidades de uma idêntica direção.

A evolução racionalizante do homem foi eliminando progressivamente a cosmovisão mágica, substituindo-a pelas articulações que ilustram toda a história da filosofia e da ciência. Em planos iguais (pois ambas as formas de conhecimento, de *desejo de conhecimento*, são *interessadas*, visam ao *domínio* da realidade) o método mágico foi gradualmente desalojado pelo método filosófico-científico. O antagonismo evidente entre ambos ainda hoje se traduz em restos de batalha, como a que travam o médico e o curandeiro, mas é evidente que o homem renunciou quase que totalmente a uma concepção mágica do mundo para *fins de domínio*.

Permanecem as formas aberrantes, as recorrências próprias do inconsciente coletivo que encontra saídas isoladas na magia negra ou branca, nas simbioses com superstições religiosas, nos cultos esotéricos nas grandes cidades. Mas a escolha entre a bola de cristal e o doutorado em letras, entre o passe magnético e a injeção de estreptomomicina, está definitivamente feita.

Mas eis que, enquanto de século em século se travava o combate entre o mago e o filósofo, entre o curandeiro e o médico, *um terceiro combatente chamado poeta continuava sem oposição alguma uma tarefa estranhamente análoga à atividade mágica primitiva*. A aparente diferença entre ele e o mago (fato que o salvou da extinção) era um não menos aparente *desinteresse*, o fato de proceder “por amor à arte”, por nada, por um punhado de formosos frutos, inofensivos e consoladores: beleza, louvor, catarse, alegria, comemoração. A ânsia de domínio da realidade — o grande e único objetivo da magia — sucedia por parte do poeta um exercício que se restringia ao espiritual, sem acesso ao fatural. E, como à primeira vista o poeta não disputava com o filósofo a verdade física e metafísica (verdade que, para o filósofo e para o *savant*, equivale a *posse e domínio*, e pela qual combatem), o poeta foi deixado em paz, olhado com indulgência, e, se foi expulso da República, foi a título de advertência e de demarcação higiênica de territórios.

Sem ir além do esboço — o tema é prodigiosamente rico —, procuraremos precisar a proximidade que, de modo irracional, pré-lógico, se verifica entre este mago vencido e o poeta que sobrevive a ele. O fato extraordinário de que existam, atualmente, povos primitivos que não alteraram sua visão do mundo, permite aos antropólogos assistir às manifestações dessa *direção analógica* que no mago, o bruxo da tribo, se estrutura como técnica de conhecimento e domínio. E permite-me a mim abranger numa única visada o comportamento de um matabelê e o de, digamos, um alto produto ocidental como Dylan Thomas. Cortando caminho: o poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o “valor sagrado” dos produtos metafóricos. Ao pensamento lógico, o pensamento (melhor: o sentimen-

to) mágico-poético responde com a possibilidade A = B. Na base, o primitivo e o poeta aceitam como satisfatória (dizer “verdadeira” seria falsear a coisa) toda conexão analógica, toda imagem que enlace determinados dados. Aceitam essa *visão* que contém em si a sua própria prova de validade. Aceitam a imagem absoluta: A é B (ou C, ou B e C); aceitam a identificação que faz saltar em pedaços o princípio de identidade. Mesmo o símile, metáfora comprometida, com o seu amável “como” servindo de ponte (“linda como uma rosa”), não é senão uma forma já retórica, destinada à inteligência: uma apresentação da poesia em sociedade. Mas o primitivo e o poeta sabem que se o cervo é *como* um vento escuro, há condições de visão em que o cervo é vento escuro, e esse vento essencializador não está aí à maneira de ponte, mas como uma manifestação verbal de uma unidade satisfatória, sem outra prova a não ser a sua irrupção, a sua evidência — sua beleza.

Aqui dirá um desconfiado: “Não me venha comparar a crença de um matabelê com a de um Ezra Pound. Pode ocorrer a ambos que o cervo é um vento escuro, mas Pound não crê que o animal *cervus elaphus* seja a mesma coisa que um vento”. Deve-se responder a isto que tampouco o matabelê o crê, pela simples razão de que a sua noção de “identidade” não é a nossa. O cervo e o vento não são para ele *duas coisas que são uma*, mas uma “participação” no sentido apontado por Lévy-Bruhl. E se não, veja-se isto:

“Conhecer é, em geral, objetivar; objetivar é lançar para fora de si, como algo estranho, o que se deve conhecer. Ao contrário, que comunhão íntima asseguram as representações coletivas da mentalidade pré-lógica entre os seres que participam uns dos outros! A essência da participação consiste, precisamente, em apagar toda dualidade; apesar do princípio de contradição, o sujeito é ao mesmo tempo ele próprio e o ser do qual participa...”¹ e então cabem observações como esta:

“... não se trata aqui apenas de analogia ou de associação, mas propriamente de identidade. Lumholz é muito categórico neste ponto: segundo os huichol, o

(1) LÉVY-BRUHL. *Las funciones mentales en las sociedades inferiores*. Buenos Aires, Lautaro, p. 346.

cervo é hikuli, o hikuli é trigo, o trigo é cervo, o cervo é pena. Por outro lado, sabemos que a maioria dos deuses e das deusas são serpentes, serpentes também, as aguadas e as fontes onde vivem as divindades; e serpentes, os bastões dos deuses. Do ponto de vista do pensamento lógico, essas “identidades” são e permanecem ininteligíveis. Um ser é o símbolo de outro, mas não o outro. Do ponto de vista da mentalidade pré-lógica essas identidades podem ser compreendidas: são identidades de participação. O cervo é hikuli...”²

Uma das diferenças *exteriores* entre o matabelê e Pedro Salinas (vou mudando de poeta para que não se pense numa questão pessoal) é que Salinas *sabe* perfeitamente que a sua certeza poética vale enquanto poesia e não como técnica de vida, onde cervos são cervos; cede, assim, ao aparecimento momentâneo de tais certezas, sem que isso interfira de fato em suas noções científicas do cervo e do vento; esses episódios regressivos, essas recorrências do primitivo no civilizado, têm validade poética absoluta uma *intenção* especial própria do poeta — que já veremos; mas basta isto para ridicularizar a freqüente pecha de mistificador que se atribui ao poeta como, nos respectivos campos estéticos, ao pintor e ao escultor.

O matabelê, em troca, não tem outra visão senão a pré-lógica e a ela se entrega. Vamos acompanhá-lo no safári dos técnicos e ver que coisas *tão conhecidas* ocorrem neste pretensamente desconhecido continente negro.

“A descrição, tão completa quanto possível, dos procedimentos de adivinhação” — diz Lévy-Bruhl — “não nos revela todo o seu sentido. Deixa necessariamente na sombra elementos essenciais que provêm da estrutura própria da mentalidade primitiva. Ali onde nós vemos apenas relações simbólicas, eles sentem uma íntima participação. Esta não pode ser traduzida em nosso pensamento nem em nossa linguagem, muito mais conceptual que a dos primitivos³. O termo que a expressaria menos mal neste caso seria ‘identidade momentânea de essência’”⁴.

(2) *Id., ib.*, pp. 109-110.

(3) Não pode? Pois justamente o poeta, sim, pode — ou luta para poder, e se é capaz chega a isso. Não há como um antropólogo para se esquecer do *antropos*.

(4) *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires, Lautaro, p. 195.

A participação determina, segundo Charles Blondel, uma "classificação" dos elementos reais, para mim absolutamente análoga à que importa ao poeta. No caso do primitivo, o critério de classificação é a propriedade "mística" de cada coisa; como essas propriedades lhe interessam muito mais que os caracteres objetivos, surgem daí grupos heterogêneos (árvore-eu-sapo-vermelho) mas que têm para ele a homogeneidade mística comum. E Blondel nos diz: "O sentimento que a mentalidade primitiva tem (da coisa) é muito intenso; a idéia que dela faz é extremamente confusa" ⁵. É isto, precisamente, que aproxima o primitivo do poeta: o estabelecimento de *relações válidas* entre as coisas por analogia sentimental, porque certas coisas são às vezes o que são outras coisas, porque se para o primitivo há árvore-eu-sapo-vermelho, também para nós, de repente, esse telefone que chama num quarto vazio é a face do inverno, ou o cheiro de umas luvas onde houve mãos que hoje remoem o próprio pó.

A série árvore-eu-sapo-vermelho vale como grupo homogêneo para o primitivo, porque cada elemento participa de uma idêntica propriedade "mística"; eliminemos essa referência transcendente (será para o primitivo?), substituindo-a por *participação sentimental*, por analogia intuitiva, por *simpatia*. Assim juntos o primitivo e o poeta, convém a ambos esta observação de Blondel: "A mentalidade primitiva não julga, pois, as relações das coisas entre si pelo que seus caracteres objetivos oferecem de idêntico ou de contraditório" ⁶. Identidade, contradição, são posteriores a esta necessidade de articular mais obscura e confusa. No primitivo, a lógica ainda não começou; em nós, é ama e senhora diurna, mas por debaixo, como dizia Rimbaud, "la symphonie fait son remuement dans les profondeurs", e por isso, debaixo da mesa onde se ensina geometria, o bom matabelê e Henri Michaux roçam os narizes e se entendem. Como resistir aqui a estas palavras de Blondel: "Le propre de telles représentations est plutôt de faire battre les coeurs que d'illuminer les intelligences" ⁷?

(5) BLONDEL, Charles. *La mentalité primitive*. Paris, Stock, 1926.

(6) *Id.*, *ib.*, p. 53.

(7) *Id.*, *ib.*, p. 69. ("O próprio de tais representações é antes fazer bater os corações que iluminar as inteligências.")

O que vou transcrever agora, como corolário deste aspecto, se refere à mentalidade primitiva; veja-se, porém, se não valeria a pena lançar diante dos que ainda acham que a poesia e a pintura deveriam ajustar-se aos critérios tristemente nascidos com os Boileau deste mundo:

"A lógica e a pré-lógica, na mentalidade das sociedades inferiores, não se superpõem, separando-se uma da outra, como o azeite e a água num recipiente. Interpenetram-se e o resultado é uma mescla em que temos grande dificuldade para manter separados os elementos. Como em nosso pensamento a exigência lógica exclui, sem transigência possível, tudo o que lhe é evidentemente contrário, não nos podemos adaptar à mentalidade em que a lógica e a pré-lógica coexistem e se fazem sentir simultaneamente nas operações do espírito. A parte da pré-lógica que subsiste em nossas representações coletivas é muito fraca para permitir-nos restituir um estado mental em que a pré-lógica, que domina, não exclui a lógica" ⁸.

Exatamente assim é todo poeta. Por isso Robert Browning não podia "explicar" *Sordello*.

(E agora este outro, em que Lévy-Bruhl procura nos dar uma idéia — aí está o xis! — do que ocorre dentro da cabeça do nosso matabelê, e que para mim serve perfeitamente para Neruda, René Char ou Antonin Artaud):

"Sua atividade mental é muito pouco diferenciada para que seja possível considerar separadamente as idéias e as imagens dos objetos, independentemente dos sentimentos, das emoções, das paixões que evocam essas idéias e essas imagens, ou que são evocadas por elas. Precisamente porque nossa atividade mental está mais diferenciada, e também porque a análise de suas funções nos é familiar, é difícil para nós conceber, mediante um esforço da imaginação, estados mais complexos, em que os elementos emocionais ou motores sejam *partes integrantes* das representações. E, com efeito, para manter esse termo, é necessário modificar-lhe o sentido. Deve-se entender por esta forma de atividade mental entre os primitivos, não um fenômeno intelectual ou cognoscitivo puro, ou quase puro, mas um fenô-

(8) LÉVY-BRUHL. *Las funciones...*, p. 83.

meno mais complexo, no qual o que para nós é verdadeiramente “representação” se acha ainda confundido com outros elementos de caráter emocional ou motor, colorido, marcado por eles, implicando, por conseguinte, uma outra atitude com relação aos objetos representados”⁹.

Vale a pena uma citação tão longa, quando cada palavra testemunha exatamente o que para alguns continua sendo o “mistério” poético. Mistério, de acordo; mas essencial, solidário com o mistério que é o homem; não um mistério de superfície, que basta ser sensível para se atingir e se compartilhar.

Uma última explicação: estas referências de Lévy-Bruhl a “elementos . . . motores”, coincide — na esfera poética, por certo — com o *verso* como célula verbal motora, sonora, psíquica, munida de todos os estímulos que o poeta sente (claro!) coexistir com a imagem que lhe chega *com* eles, *neles*, *eles*. (Outra vez $A = B$.) Todo verso é *encantamento*, por mais livre e inocente que se ofereça, é criação de um *tempo*, de um *estar* fora do habitual, uma *imposição* de elementos. Bem o viu Robert de Souza: “Como o sentido encantatório, propriamente mágico, das pinturas, esculturas, danças, cantos dos modos primitivos, poderá se desvanecer inteiramente na espiritualização poética moderna?”¹⁰ E ele mesmo cita testemunhos de Marcel Jousse e Jules de Gaultier que reafirmam a noção de que a poesia, nascida da mesma direção analógica própria do primitivo, se dá com o clima emocional e motor que tem para este toda magia. Em *The Trees of Pride*, G. K. Chesterton suspeitou esta identidade: “O poeta tem razão. O poeta sempre tem razão. Oh, ele tem estado aqui desde o começo do mundo, e tem visto maravilhas e terrores que espreitam em nosso caminho, escondidos atrás de uma árvore ou de uma pedra . . .”

E agora deixemos ir o matabelê, para nos fixar nesta operação poética cujas latências são as do inconsciente coletivo, *manifestando-se num meio de altíssima cultura intelectual* — frase que sublinho para afastar, de todo, o nosso bom selvagem e evitar que me acusem

(9) *Id.*, *ib.*, pp. 31-32.

(10) “Un Débat sur la Poésie”, em *La Poésie Pure*, de HENRI BRÉMOND.

de sustentar que o poeta *é um primitivo*. O poeta não é um primitivo, mas, sim, esse homem que reconhece e acata as formas primitivas: formas que, olhando-se bem, seria melhor chamar “primordiais”, anteriores à hegemonia racional, e logo subjacentes ao seu famigerado império.

Um mínimo resumo: dissemos que o poeta aceita a direção analógica — de onde nasce a imagem, o poema — como um certo *instrumento* que julga eficaz. Perguntávamos, então, qual podia ser essa eficácia. O mago via na direção analógica o seu instrumento de domínio da realidade. O alfinete na bonequinha de cera mata o inimigo: a cruz de sal e o machado vencem a tempestade.

E o poeta . . . ?

Quero mostrar, a seguir, que o poeta significa o prosseguimento da magia *em outro plano*; e que, embora não pareça, suas aspirações são ainda mais ambiciosas e absolutas que as do mago.

Alhear-se e admirar-se

O cervo é um vento escuro . . . Ao eliminar o “como” (pontezinha de condescendência, metáfora para a inteligência), os poetas não perpetram audácia alguma; expressam *simplesmente* o sentimento de um salto no ser, uma irrupção em outro ser, em outra forma do ser: uma participação. Pois o que o poeta consegue expressar com as imagens é *transposição poética da sua angústia pessoal de alheamento*. E com a nossa primeira pergunta: Por que é a imagem instrumento poético por excelência?, enlaça agora uma segunda de maior importância: Por que o poeta anseia ser em outra coisa, ser outra coisa? O cervo é um vento escuro; o poeta, em sua ansiedade, parece esse cervo saído de si mesmo (e, contudo, sempre cervo) que assume a essência do escuro vento. Paradoxalmente, poderíamos empregar por nossa vez a analogia e sustentar que também o poeta (fazedor de intercâmbios ontológicos) deve cumprir a forma mágica do princípio de identidade e *ser outra coisa*. “Se um pardal vem à minha janela, participo da existência dele e bico os grãos de areia . . .” (John Keats).

Mas ambas as perguntas admitem uma redução que será caminho para uma possível resposta. Reconhece-

mos na atividade poética o produto de uma urgência que não é apenas “estética”, que não aponta somente para o resultado lírico, para o poema. Na verdade, para o poeta angustiado — e a esse nos referimos aqui — todo poema é um *desencanto*, um produto desconsolador de ambições profundas mais ou menos definidas, de um balbucio existencial que se agita e urge, e que só a poesia do poema (não o poema como produto estético) pode, analogicamente, evocar e reconstruir. Aqui se inserem a imagem e todos os recursos formais da analogia, como expressões poéticas dessa urgência existencial. Observe-se que as duas perguntas são uma só, desdobrada antes em termos de *causa* e *efeito* (ou de fim e meio); o poeta e suas imagens constituem e manifestam um *único desejo de salto, de irrupção, de ser outra coisa*. A constante presença da metáfora na poesia logra uma primeira explicação: o poeta confia à imagem — baseando-se nas propriedades dela — uma sede pessoal de alheamento.

Mas esse homem que canta é, como o filósofo, um indivíduo capaz de *admiração*. Assim surge, na origem, a poesia, que nasce do primitivo confundida com as restantes possibilidades de conhecimento. Se o sentimento religioso principia aí onde já não há palavras para a admiração (ou para o temor que a envolve quase sempre), a admiração *ao que possa ser nomeado ou aludido* engendra a poesia, que se proporá precisamente essa nomeação, cujas raízes de clara origem mágico-poética persistem na linguagem, grande poema coletivo do homem ¹¹.

Pois bem, poesia é também magia nas suas origens. E à admiração desinteressada se incorpora uma ânsia de exploração da realidade por via analógica ¹². Exploração daquilo-que-não-é-o-homem, e que, contudo, se adivinha obscuramente ligado por analogias a serem desco-

(11) “Le poète qui multiplie les figures ne fait... que retrouver en lui-même le langage à l'état naissant” (O poeta que multiplica as figuras não faz senão reencontrar nele próprio a linguagem em estado nascente). VALÉRY, Paul. *Introduction à la Poétique*. Gallimard, p. 12.

(12) A aproximação das noções de *imagem poética* e de *exploração* é freqüente nos estudiosos do fenômeno poético. Middleton Murry diz, não me lembro onde: “A metáfora aparece como o ato instintivo e necessário da mente explorando a realidade e ordenando a experiência”. E Cecil Day Lewis: “A imagem (romântica) é um modo de explorar a realidade, mediante o qual o poeta interroga as imagens para que lhe revelem o sentido da sua própria experiência” (*The Poetic Image*, p. 58).

bertas. Encontrada a analogia (pensará o poeta-mago), se *possui a coisa*. Uma ânsia de domínio irmana o mago ao poeta e torna os dois um só indivíduo ávido do poder que será a sua defesa e seu prestígio.

Mas agora que o bruxo matabêlê e Paul Eluard estão separados por toda a extensão da cultura, que nos resta desses estágios iniciais da poesia? Fica-nos, virgem como o primeiro dia do homem, a capacidade de admirar. Fica — trasladada a um plano metafísico, ontológico — a ânsia de poderio. Tocamos aqui a própria raiz do lírico, que é um ir em direção ao ser, um avançar à *procura* de ser. O poeta herda dos seus remotos ascendentes uma ânsia de domínio, embora não já na esfera fatural; o mago, nele, foi vencido e só resta o poeta, *mago metafísico*, evocador de essências, ansioso pela posse crescente da realidade no plano do ser. Em, todo objeto — do qual o mago busca apropriar-se *como tal* — o poeta vê uma essência diferente da sua, cuja posse o enriquecerá ontologicamente. Tornamo-nos mais ricos de ser quando, além de cervo, conseguimos ingressar no vento escuro.

Um breve poema de *Eternidades* mostra, com versos de Juan Ramón, este abandono da coisa enquanto coisa (empresa mágica) pela sua essência entendida poeticamente:

... Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.

“Criada” poeticamente; isto é, “essencializada”. E a palavra — angustiada necessidade do poeta — não vale já como signo tradutor dessa essência, mas como portadora do que afinal é a própria coisa na sua forma, sua idéia, seu estado mais puro e alto.

O canto e o ser

Mas a poesia é canto, louvor. A ânsia de ser surge confundida num verso que celebra, que explica liricamente. Como seria isto possível se não lembrássemos que poesia implica admiração? Admiração e entusiasmo, e algo mais fundo ainda: a noção obscura, mas insistente, comum a todo poeta, de que *só pelo canto se atinge o ser do que é cantado*.

Da stiegt ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!¹³

Renunciando sabiamente à senda discursiva, o celebrante irrompe no essencial, cedendo à sua conaturalidade afetiva, estimulando uma possibilidade analógica exaltada, *musicalizada*, para fazê-la *servir essências* e ir direta e profundamente ao ser. *A música verbal é um ato catártico pelo qual a metáfora, a imagem* (flecha lançada ao ente que ela nomeia, e que realiza simultaneamente o retorno dessa viagem intemporal e inespacial) *se liberta de toda referência significativa*¹⁴ *para não nomear e não assumir senão a essência dos seus objetos*. E isto supõe, num trânsito inefável, ser os seus objetos no plano ontológico.

O domínio da analogia fica assim dividido em território poético e território “lógico”. Este compreende toda “correspondência” que possa ser estabelecida mentalmente — a partir de uma apreensão analógica irracional ou racional — enquanto que, no primeiro, as analogias surgem condicionadas, escolhidas, intuídas poeticamente, *musicalmente*.

Todo poeta parece ter *sentido* sempre que cantar um objeto (um “tema”) equivale a apropriar-se da essência dele; que só seria possível ir em direção a outra coisa e ingressar nela por via da celebração. O que um conceito conota e denota é, na esfera poética, o que o poeta *celebra e explica liricamente*. Cantar a coisa (“Fazei a laranja dançar!”), exclama Rilke) é unir-se, no ato poético, a *qualidades ontológicas que não são as do homem*, qualidades essas que o homem, descobridor maravilhado, anseia atingir e ser na fusão do poema, que o amalgama ao objeto cantado, cedendo-lhe a entidade deste e enriquecendo-o. Porque “o outro” é, na verdade, aquilo que lhe pode dar graus do ser alheios à específica condição humana.

(13) RILKE. *Primeiro soneto a Orfeu*.

(*) Alçou-se uma árvore. Ó pura transcendência! / Ó Orfeu que canta! Alta árvore no ouvido!

(14) No sentido do vocabulário racional e científico; com a diferença, por exemplo, que vai de rosa, na sua acepção botânica, a “la rose cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair...”, de Mallarmé.

(15) “Eu não busco, encontro”; mas os encontros de alta natureza só ocorrem àqueles que, sem buscar sistematicamente, são “cabeças de tormenta”, vórtice para o qual as coisas são atraídas. O pára-raios não sobe até as nuvens.

Ser algo, ou — para não levar ao extremo um acerto que só grandes poetas conseguem inteiramente — cantar o ser de alguma coisa, supõe conhecimento e, na esfera ontológica em que nos movemos, *posse*. O problema do “conhecimento poético” tem merecido ilustres exegeses contemporâneas, depois que uma corrente nascida em certas passagens da prosa de Edgar Allan Poe e elevada ao hiperbólico pela tentativa de Rimbaud, quis ver na poesia, em certa “alquimia do verbo”, um *método* de conhecimento, uma fuga do homem, um baudelairiano ir-se embora.

Au delà du possible, au delà du connu!

Assinala, com profundidade, Jacques Maritain que toda poesia é conhecimento, mas não meio de conhecimento. Segundo esta distinção, o poeta deveria dizer com Pablo Picasso: “Eu não busco, encontro”. Aquele que busca *perverte* a sua poesia, torna-a repertório mágico, formulística evocatória — tudo isso que obriga um Rimbaud a lançar o horrível alarido do seu silêncio final. Procurei mostrar como o ato poético entranha algo mais profundo que um conhecimento em si; deter-se neste equivaleria a ignorar o último passo do esforço poético, passo que implica necessariamente conhecimento, mas não se projeta no poema *pelo conhecimento mesmo*. Mais que o possível afã de conhecer — que se dá somente em poetas “pervertidos” à maneira alquimista — importa o que clara ou obscuramente é comum a todo poeta: a ânsia de ser cada vez mais. De ser por agregação ontológica, pela soma de ser que recolhe, assume e incorpora a obra poética em seu criador.

Porque o poeta lírico não se interessa em conhecer por conhecer simplesmente. Eis aqui onde sua especial apreensão da realidade se afasta fundamentalmente do conhecer filosófico-científico. Observando-se como costuma se antecipar ao filósofo em matéria de conhecimento, o único fato que se constata é que o poeta não perde tempo em comprovar o seu conhecimento, não se detém a corroborá-lo. Não mostra já isso que o conhecimento em si não lhe interessa? A comprovação possível das suas vivências não tem sentido algum para ele. Se o cervo é um vento escuro, acaso nos dará maior satisfação a decomposição elementar da imagem, a im-

bricação das suas conotações parciais? É como se na esfera da afetividade — confinante com a esfera poética pela nota comum da irracionalidade básica de ambas o amor aumentasse depois de um prolixo eletrocardiograma psicológico. De repente sabemos que os olhos dela são uma medusa reflexiva; que confirmação acentuará a própria evidência desse conhecer poético?

Se fosse necessária outra prova de que não interessa ao poeta o conhecimento pelo próprio conhecimento, seria conveniente comparar a noção de progresso na ciência e na poesia. Uma ciência é *uma certa vontade de avançar*, de substituir erros por verdades, ignorâncias por conhecimentos. Cada um destes últimos é sustentáculo do seguinte na articulação geral do saber científico. O poeta, ao contrário, não aspira a progresso algum a não ser no aspecto instrumental do seu *métier*. Em *A Tradição e o Talento Individual*, T. S. Eliot mostrou como, aplicada à poesia e à arte, a idéia de progresso se torna absurda. A “poética” do Abade Brémond supõe um progresso em relação à de Horácio, mas é claro que esse progresso diz respeito à apreciação crítica de algo e não a esse algo; os comutadores de flamejante baquelita deixam passar a mesma eletricidade que os velhos e pesados comutadores de porcelana.

Assim, o poeta não está interessado em aumentar o seu conhecimento, em progredir. Assume *o que encontra* e o celebra na medida em que esse conhecimento o enriquece ontologicamente. O poeta é aquele que *conhece para ser*; todo o acento recai no segundo, na satisfação existencial, em face da qual toda complacência circunstanciada de saber se aniquila e dilui. Por esse conhecer se vai ao ser; ou melhor, o ser da coisa apreendida (“sida”) poeticamente, irrompe do conhecimento e se incorpora ao ser que o anseia. Nas formas absolutas do ato poético, o conhecimento como tal (sujeito cognoscente e objeto conhecido) é superado pela direta fusão de essências: o poeta é o que anseia ser. (Em termos de obra: o poeta é o seu canto.)

Mas não continua a poesia a atitude mágica no plano ontológico? Magia, já o dissemos, é concepção fundamentalmente assentada na analogia, e suas manifestações técnicas apontam para um domínio, para uma posse da realidade. Da mesma forma nosso poeta, mago ontológico lança sua poesia (ação sagrada, evocação

ritual) em direção às essências que lhe são especificamente alheias, para se apropriar delas. Poesia é vontade de posse, é *posse*. O poeta agrega ao seu ser as essências do que canta: *canta por isso e para isso*. A vontade de poderio fatural do mago, sucede a vontade de posse ontológica. Ser, e ser *mais* que um homem; ser todos os graus possíveis da essência, as formas ônticas que abrigam o caracol, o rouxinol, Betelgeuse.

... Que mi palabra sea
la cosa misma...

Assim perpetua — no plano mais alto — a magia. Não quer as coisas: quer a essência delas. Mas procede ritualmente como a magia, depois de se purificar de toda aderência que não aponte para o essencial. Em vez de fetiches, palavras-chave; em vez de danças, música do verbo; em vez de ritos, imagens caçadoras. A poesia prolonga e exercita em nossos tempos a obscura e imperiosa angústia de *posse da realidade*, essa licantropia insere no coração do homem que não se conformará jamais — se é poeta — com ser somente um homem. Por isso o poeta se sente crescer em sua obra. Cada poema o enriquece em ser. Cada poema é uma armadilha onde cai um novo fragmento da realidade. Mallarmé concebeu o poético como

divine transposition du fait à l'idéal.

As coisas em si são irredutíveis; haverá sempre um sujeito em face do resto do Cosmos. Mas o poeta se transporta poeticamente ao plano essencial da realidade; o poema e a imagem analógica que o nutre são a zona onde as coisas renunciam à solidão e se deixam habitar, onde alguém pode dizer:

yo no soy un poeta, ni un hombre, ni una hoja, ...
pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.

(Federico García Lorca)

E, por isso, a *imagem é forma lírica da ânsia de ser sempre mais*, e a sua presença incessante na poesia revela a tremenda força que (saiba-o ou não o poeta) atinge nele a urgência metafísica de posse.