

Homero e a essência da poesia

Antonio Cicero

1

No ensaio “Hölderlin e a essência da poesia”, que termina com a sétima estrofe do poema *Brod und Wein* (“Pão e vinho”), em que se lê a pergunta “und wozu Dichter in dürftiger Zeit?” (“e para que poetas em tempo de indigência?”), Heidegger observa, com razão, que, conquanto tenha escolhido falar da essência da poesia a partir da obra de Hölderlin, essa essência se realiza também, e de modo até mais rico, em Homero ou Sófocles, Virgílio ou Dante, Shakespeare ou Goethe.¹ Pois bem, tendo em vista lançar luz sobre a poesia moderna, proponho considerar a essência da poesia a partir dos poemas de Homero e, ancilarmente, de Hesíodo.

Mas a minha escolha de Homero tem a ver com Heidegger também por outra razão, mais importante. “Wozu dichter?” (“Para que poetas?”) é o título de outro ensaio de Heidegger sobre a poesia.² O título induz o leitor a completar: “Para que poetas em tempo de indigência?” Com efeito, sabemos que, independentemente de Hölderlin, Heidegger considerava a modernidade um tempo de indigência. Conhecem-se bem suas razões, que sumarissimamente recapitulo. Se, segundo ele, a metafísica antiga tinha efetivamente esquecido o ser, ao reduzi-lo a um ente fundamental ou supremo, a metafísica moderna completara esse esquecimento, ao transformar o homem no único sujeito. “O homem”, diz Heidegger, “se torna aquele ente sobre o qual todo ente se funda, no modo do seu ser e da sua verdade”.³ Com isso, “o ente na sua totalidade é tomado de tal maneira que só é ente na medida em que é posto como tal pelo homem que o representa e produz”.⁴ O ente na sua totalidade passa a ser mero objeto relativo a esse sujeito. A verdade se reduz à certeza do sujeito. É como meros instrumentos do sujeito que todos os entes – inclusive os humanos – passam a ser considerados. Dessa maneira, nada tem valor em si, de modo que se instala o mais completo niilismo, no sentido de Nietzsche, que Heidegger resume na frase: “Os valores supremos se desvalorizam”.

Nessa situação, também a obra de arte se põe como um “objeto” para um “sujeito”. Para a consideração da obra de arte, é determinante a relação sujeito-objeto, no que diz respeito à

¹ M. Heidegger. “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”. Em *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1951. p. 33.

² M. Heidegger. “Wozu Dichter?”. Em *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1952. p. 248-95.

³ M. Heidegger. “Die Zeit des Weltbildes”. Em *Holzwege*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1952. p. 81.

⁴ *Ibidem*, p. 82.

sensibilidade.⁵ Como uma relação sensível consiste, etimologicamente, numa relação estética, surge, a partir dessa concepção, a disciplina da estética, batizada com esse nome no século XVIII. Entretanto, Heidegger chama atenção para o fato de que, mesmo antes disso, já na Antiguidade, passara a haver algo como uma estética entre os gregos, “no momento em que a grande arte, mas também a grande filosofia grega chegam ao fim”.⁶

Para Heidegger, “a essência da arte é a poesia. A essência da poesia, porém, é a instauração da verdade. *Instaurar* entendemos aqui num sentido tríplice: instaurar como doar, instaurar como fundar, instaurar como iniciar”.⁷ A palavra “verdade” deve ser interpretada no sentido que Heidegger atribui à palavra grega *aletheia*, que é o de desvelamento ou desocultamento. “A poesia”, afirma ele também, “é o nomear instaurador dos deuses e da essência das coisas”.⁸ Não se trata, segundo pensa, de um dizer arbitrário, mas daquele através do qual em primeiro lugar se abre tudo aquilo com que lidamos e de que tratamos na linguagem cotidiana”.⁹ É assim porque “o poeta está entre aqueles – os deuses – e este – o povo”.¹⁰ Em tempo de indigência, ser poeta significa, nessa perspectiva, “cantando, prestar atenção ao rastro dos deuses que fugiram”.¹¹

Ora, em oposição a isso, diz Heidegger, “quase desde a mesma época em que começou uma consideração própria sobre a arte e os artistas, ela é chamada de *consideração estética*. A estética toma a obra de arte como um objeto, e precisamente como o objeto da *aísthesis*, da apreensão sensível no sentido amplo. Hoje, chama-se essa apreensão *vivência (Erlebnis)*. [...] Tudo é vivência. Mas talvez a vivência seja o elemento em que a arte morre”.¹²

Acontece que é a consideração estética da obra de arte que permite, em última análise, a fundamentação teórica da autonomia da arte. Pois bem, é exatamente em relação à consideração estética e à autonomia da arte que proponho consultar os poemas de Homero. Se, como quer Heidegger, a consideração estética da obra de arte surge no momento em que a grande arte grega chega ao fim, então Homero e o seu mundo não poderiam tê-la conhecido. Vejamos.

⁵ M. Heidegger. “Der Wille zur Macht als Kunst”. Em *Nietzsche*. Vol.1. Pfullingen: Neske, 1961. p. 93.

⁶ *Ibidem*, p. 95.

⁷ M. Heidegger. “Der Ursprung der Kunstwerkes”. Em *Holzwege*. Op. cit. p. 62.

⁸ M. Heidegger. “Hölderlin und das Wesen der Dichtung”. Em *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Op. cit. p. 39.

⁹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹¹ M. Heidegger. “Der Ursprung des Kunstwerkes”. Op. cit. p. 251.

¹² *Ibidem*, p. 66.

A concepção de Heidegger segundo a qual o poeta é um intermediário entre os deuses e o povo – ou, pelo menos, entre os deuses e o público – é certamente expressa pelo próprio Homero, ao invocar, desde o início de cada um dos seus poemas, as Musas. Homero pretende relatar ao seu público aquilo que lhe é confiado por essas deusas.

As Musas, segundo Hesíodo, eram filhas de Zeus e de Mnemosúne,¹³ a Memória. Supôs-se, por isso, durante muito tempo, que essa filiação materna exprimisse o fato de que, na cultura oral primária, a poesia tivesse a função de preservar a memória da história de um povo ou de uma classe social: por exemplo, a *Ilíada* teria preservado a memória da história da guerra de Tróia.

Entretanto, se tal fosse realmente a pretensão dos aedos, não seria possível explicar como é que um poeta oral, como Hesíodo, faz as suas Musas se gabarem de saber “dizer muitas mentiras parecidas com a verdade” (*Teogonia*, 28), verso que praticamente repete o verso xix.203 da *Odisséia*, em que Homero atribui a Odisseu essa mesma capacidade de dizer mentiras verossímeis. Em seu estudo sobre a *Teogonia*, Jaa Torrano recorre à concepção heideggeriana da *aletheia* para tentar entender essa passagem: “as mentiras são símeis aos fatos enquanto só os tornam manifestos como manifestação do que os encobre [...]”.¹⁴ Seja como for, o que me interessa enfatizar é que a tese (que não é heideggeriana) de que a poesia tem a função de preservar a memória da história da cultura oral não é compatível com a mencionada mendacidade vaidosa das Musas.

Outra interpretação da genealogia das Musas era a de que a Memória se referisse menos à história do que aos próprios poemas. Supondo-se que, na cultura oral, os aedos ou cantores repetissem sempre os mesmos poemas, memorizados e reiterados geração após geração, interpretava-se a Memória como a Memorização: esta seria a verdadeira mãe das Musas.

Entretanto, os pesquisadores americanos Milman Parry¹⁵ e Alfred Lord,¹⁶ estudando os poetas épicos orais da Iugoslávia, na década de 1920, descobriram que, embora eles afirmassem

¹³ Em português, usa-se a transcrição Mnemósine. Entretanto, a pronúncia dessa palavra é tão distinta da grega, que prefiro usar uma outra, mais fonética: Mnemosúne.

¹⁴ J. Torrano. *Teogonia. A origem dos deuses, de Hesíodo*. Estudo e tradução. São Paulo: Massao Ohno-Roswitha Kempf, 1981. p. 26.

¹⁵ V. M. Parry e A. Parry (org.). *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

¹⁶ V. A.B. Lord. *The singer of tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

repetir sempre os mesmos poemas, palavra por palavra, na verdade, jamais agiam assim. Através de gravações das apresentações, descobriu-se que esses aedos recriavam os seus poemas cada vez que os apresentavam, embora sempre alegassem estar apenas a repeti-los. A partir daí, foi criada a expressão *composition in performance*, isto é, composição durante a apresentação. Na cultura oral primária, que é aquela que jamais conheceu a escrita, o cantor compõe ao cantar e o compositor canta ao compor. É verdade que, para compor ao cantar, o cantor tem, de fato, de memorizar, não o poema inteiro, mas certos modos de falar, certas fórmulas que, constituindo uma espécie de língua poética de segundo grau, sobreposta à língua geral de primeiro grau, proporcionam ao aedo uma reserva de próteses métricas que permitem, em cada verso, preencher prontamente o esquema métrico em que ele está a compor. Essa língua de segundo grau tem a característica curiosa de ser entendida por todos, mas falada somente pelos aedos.¹⁷ Em todo caso, algo do que o poeta diz é repetição, algo é invenção e não há meio de separar uma coisa da outra.

O fato é que não se sustenta nem a tese de que Mnemosúne se refere à preservação da história, nem a tese de que se refere à memorização. Considero, por isso, preferível outra interpretação da genealogia das Musas. Para mim, o bardo as considera filhas da memória, não porque os poemas que elas inspiram guardem a memória de outras coisas, ou porque sejam memorizáveis, mas porque são *memoráveis*. Já os primeiros poetas líricos – Píndaro, Simônides, Teógnis etc. – se jactavam de que a memorabilidade dos seus poemas conferia memorabilidade também aos temas – e, em particular, às pessoas – de que tratavam. “Conhece-se a fama de Nestor e de Sarpédon, o Lício”, diz, por exemplo, Píndaro, “graças aos versos ressoantes que sábios compositores lhes prepararam. A virtude ganha longa vida pelas canções gloriosas”.¹⁸

Permitam-me um excursão. Dado que participo deste seminário na qualidade tanto de ensaísta quanto de poeta, farei uso da prerrogativa poética da liberdade, citando um poema-templo, que fiz exatamente para as Musas e a Memória:

TEMPLO

¹⁷ V. B. B. Powell. *Homer and the origin of the Greek alphabet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

¹⁸ Píndaro. Pythian, III.112-115. *The odes of Pindar*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1978. p. 194.

Para que as Musas residentes lá no Olimpo
façam meus poemas palavras que desejem,
eu que, à sombra de um deus muito mais triste, habito
a fralda de uma montanha muito mais verde,

declaro não serem os versos que escrevo obras
de arte mas bases, paredes e donaires
de templos construídos com mãos e com sobras
de paixões, mergulhos, fodas, livros, viagens

(precário material com o qual é elaborado
tudo o que merece aspirar a eterna glória)
e – ainda com os seus andaimes – os consagro
a elas, às filhas alegres da Memória,

deusa que não é, como querem crer os néscios,
a guardiã do passado, com o qual pouco
se importa, mas antes a que nos oferece o
esquecimento quando canta o imorredouro.

Mas agora, outra questão: Por que o poeta oral faz questão de atribuir a memorabilidade dos seus poemas às divindades e não a si próprio? Por que não os atribui, digamos, à sua própria habilidade, ou ao seu próprio gênio? Digo “faz questão” de propósito, pois, com o mito de Tâmiris, o Trácio, Homero me parece terminantemente impor a si próprio a proibição de se tomar por auto-suficiente. E aqui não posso me furtar a só mais um pequeno excursão (e a mais um poema).

Tâmiris era um poeta exímio. Em seus dias de glória, ele fora amante de Jacinto, um rapaz tão belo que, mais tarde, provocou a paixão de duas divindades: a do próprio Apolo e a de Zéfiro, o vento ocidental. Aliás, o episódio dessa rivalidade divina pelo amor de um mortal resulta trágico: quando Apolo ensinava Jacinto a atirar discos, Zéfiro, enciumado, soprou um desses discos para a testa de Jacinto, que morreu, enquanto, do seu sangue jorrado, nascia a flor do mesmo nome. Mas, antes disso, acontecera que Tâmiris, confiante em seu talento, desafiara as próprias Musas para um duelo musical. Como, naturalmente, perdeu, as Musas lhe retiraram toda a visão e o talento. Sobre Tâmiris, escrevi um dia o seguinte poema:

TÂMIRIS

Jamais poeta algum houve mais alto
do que Tâmiris, o trácio, rival
de Orfeu, cujo canto é capaz de dar
saudade do que nunca nos foi dado
salvo reflexo em verso de cristal.
Se um mortal alcançasse ser feliz,
tal seria Tâmiris: quem o vir
deitado sobre a grama com o rapaz
(digno, pela beleza, de dormir
nos braços do próprio Apolo) que o ama
e cujos cabelos Zéfiro afaga
com dedos volúveis, há de convir
comigo em que é assim, a menos que haja
visto, no rio em que agora mergulham
ou na relva que ao sol dourada ondula
no antebraço do moço à beira d'água
ou na ode em que essa manhã fulgura
e foge para sempre, agora e aqui
refolharem-se o passado, o porvir,
o alhures: tantas trevas na medula
da luz. Já Tâmiris quer possuir
as Musas que o possuem. É seu fado
desafiá-las e perder: insensato,
esplêndido, cego, cheio de si.

Voltemos à pergunta que fiz antes de falar de Tâmiris. Por que o aedo faz questão de atribuir a memorabilidade dos seus poemas às divindades, e não a si próprio? A primeira razão é sem dúvida que ela é psicologicamente verossímil. É certamente convincente a célebre descrição que Platão, no *Íon*, atribui a Sócrates do entusiasmo do poeta: a Musa – que entusiasma o poeta, que entusiasma o rapsodo, que entusiasma seu público – é por ele comparada a um magneto que atrai e magnetiza um anel de ferro que, por sua vez, atrairá muitos outros anéis de ferro.¹⁹ A nossa experiência contemporânea com apresentações de música – seja de rock, seja de samba, seja de pop, seja de jazz, seja de flamenco etc. – permite-nos saber, além disso que, quando tudo dá

¹⁹ Platão. "Íon". 1903:533c-d. Em J. Burnet (org.). *Platonis opera*. Vol.3. Oxford: Clarendon Press, 1903. p.530-42 (paginação de Stephanus).

certo, o entusiasmo do *performer* contagia a platéia e o entusiasmo desta, por sua vez, confirma e aumenta o entusiasmo dele.²⁰

Mas penso que a verossimilhança psicológica não é suficiente como explicação. As Musas têm outras atribuições. Uma delas me parece ser significada pela cegueira de Homero. Esta indica que aquilo que o aedo canta não se origina da sua visão ou do seu testemunho pessoal. É por isso que não é preciso que ele tenha estado presente à Guerra de Tróia, para dela fazer o seu tema. As verdades ou mentiras que acaso cante não se originam nele mesmo, mas provêm da divindade. Ao mesmo tempo, a associação com as Musas o enobrece. Assim, Odisseu, que é nobre, diz a Demódoco, o aedo dos feácios, “louvo-te acima de todos os mortais: ou te ensinou a Musa, filha de Zeus, ou Apolo; pois cantas em ordem perfeita a sorte dos aqueus, o quanto fizeram e passaram, e o quanto sofreram os aqueus, como se lá tenhas estado ou escutado de outro” (*Odisséia*, viii.487-491).

O aedo passa a ser não apenas o discípulo, mas o favorito das deusas. De certo modo, ele descende delas. Pela voz de Odisseu, generaliza-se a relação das Musas a toda a “raça” (fúlon) dos aedos, que, por isso, devem ser honrados: “entre todos os homens da terra”, segundo ele, “os aedos merecem honra e respeito, pois a eles a Musa, que ama a raça dos aedos, ensinou” (*Odisséia*, viii.487-491).

Com isso, o poeta conquista a extraordinária liberdade de cantar “por onde quer que a mente o conduza” (*Odisséia* i.347). Nas palavras de Luciano de Samosata, “é pura a liberdade do poeta e só uma lei vale para ele: a aparência. Pois ele é inspirado e possuído pelas Musas” [...] ²¹ Se as palavras do poeta se originassem dele próprio, ele jamais teria conquistado semelhante liberdade. Entende-se, assim, a verdadeira razão da proibição da pretensão à auto-suficiência, imposta pelo poeta a si próprio através do mito de Tâmiris.

Uma das condições necessárias dessa liberdade é, naturalmente, o fato de não haver qualquer ortodoxia à qual o aedo ou seu público devam conformar-se. Por não temerem qualquer censura eclesiástica, por serem livres de qualquer obrigação de obedecer a doutrinas religiosas ou teológicas, por viverem numa cultura que não possui nem igreja, nem livros sagrados, nem castas

²⁰ É claro que, se não fosse a arte – *téchne* – que Sócrates, neste trecho, despreza, o *performer* não dominaria a língua poética e/ou musical; e que, sem dominar a língua poética e/ou musical, ele não seria capaz de se entusiasmar ou de entusiasmar os outros.

²¹ Luciano de Samosata. “Quomodo historia conscribenda sit”. Em K. Kilburn (org.). *Lucian*. Vol. 6. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968. p. 8.

de sacerdotes ou escribas a reivindicar o monopólio do saber legítimo (pois nada disso existia na Grécia arcaica), o aedo, que vive e transita por diferentes cidades-estados em que os cidadãos gozam de relativa liberdade (pelo menos em comparação com os súditos do despotismo oriental), e a quem, como diz Odisseu, “deus deu agradar imensamente com a canção, por onde quer que o coração o incite a cantar” (*Odisséia*, viii.42-45), esse aedo – precisamente ao abdicar à pretensão da criação individual e ao se declarar o discípulo e o reiterador do discurso das Musas ou de Apolo – conquista uma liberdade aparentemente sem paralelo na antiguidade.

Segundo Arnold Hauser, o “espírito sem lei e irreverente” dos príncipes aqueus da idade heróica deve-se ao fato de que eram piratas e saqueadores que haviam obtido uma série fulminante de vitórias sobre povos muito mais civilizados. Com isso, emanciparam-se de sua religião ancestral, ao mesmo tempo em que desprezavam as religiões dos povos conquistados, exatamente por serem religiões de povos conquistados. Tornaram-se assim individualistas, acima de toda tradição e lei.²²

Observar-se-á uma circularidade inegável no fato de quem legitime a fala do aedo sejam as Musas, mas quem garanta a existência das Musas seja o aedo. Só a evidência de que o aedo esteja possuído pela divindade quebra tal círculo. Estar possuído por essas divindades, porém, não significa estar possesso, no sentido de furioso, convulsionante ou estrebuchante. De qualquer modo, tudo isso poderia ser impostado. A natureza da evidência de que as Musas possuem o aedo é sugerida pelos seguintes versos de Teógnis: “Musas e Graças, filhas de Zeus, que uma vez, tendo vindo ao noivado de Cadmos, cantaste um belo epos (isto é, poema): o belo é nosso, o não belo não é nosso: esse epos passou por bocas imortais.”²³

A beleza dos poemas é a prova de sua origem divina, e sua origem divina legitima a liberdade do poeta. Eis por que a beleza é a qualidade realmente almejada pelo aedo. Por direito, seus poemas são belos por serem divinos; de fato, porém, são divinos por serem belos. Logo, a primeira preocupação do aedo não é fazer o poema “verdadeiro”, mas o poema belo; e a primeira exigência de seu público não é escutar um poema “verdadeiro”, mas um poema cuja origem se encontra na dimensão da divindade ou, o que dá no mesmo, um poema que lhes dê prazer estético, pois o “cantor divino” (*théspis aoidós*) é o que “delicia ao cantar” (*térpsin aoidwn*) (*Odisséia*, xvii.382).

²² A. Hauser. *The social history of art*. Nova York: Vintage Books, 1951. p. 58

²³ Teógnis. Em J. Carrière (org.). *Poèmes élégiaques*. Paris: Les Belles Lettres, 1975:i. p. 15

Eric Havelock, cujas intuições sobre a originalidade do alfabeto grego são entretanto admiráveis, errou redondamente ao insistir que “o poeta [Homero] era em primeira instância o escriba e erudito e jurista, e somente num sentido secundário o artista e o *showman* da sociedade [grega]”.²⁴ Às vezes tem-se a impressão de que Havelock quer ver nos poemas homéricos uma espécie de Bíblia oral dos gregos, sem a qual eles não conseguiriam conservar sua identidade cultural. Ora, justamente a primazia do ponto de vista estético e a ausência do Livro é condição da assombrosa originalidade, fecundidade e liberdade da cultura grega oral.

De todo modo, a “verdade” é relegada a segundo plano, o que, de novo, lembra as famosas palavras das Musas a Hesíodo: “sabemos dizer muitas mentiras parecidas com a verdade, mas também sabemos, quando queremos, cantar coisas verdadeiras”. Da mesma maneira, a moral fica evidentemente em segundo plano, nos poemas. Na verdade, tornou-se proverbial a amoralidade dos deuses homéricos. Em vários e deliciosos episódios da *Iliada* e da *Odisséia*, até os maiores deuses, inclusive Zeus, são tratados de modo irônico e burlesco. Nas descrições homéricas, as apresentações dos aedos ocorrem sempre durante um banquete, enquanto o vinho é bebido não só pela platéia silenciosa (*Odisséia*, i.340), mas pelo próprio poeta, “quando o coração o incita”. A finalidade dessas apresentações é inequivocamente o prazer estético, a delícia que os aedos proporcionam ao cantar. Assim o porcariço Eumeu compara o fascínio de Odisseu ao de um aedo: “Como quando um homem, contemplando um aedo que aprendeu com os deuses a cantar poemas encantadores, quer ouvi-lo para sempre, quando quer que cante, assim, sentado no salão, ele me encantou.” (*Odisséia*, xvii.518-521)

Uma vez que o puro esplendor da canção constitui a prova decisiva da sua autoria divina, todas as considerações morais ou religiosas se subordinam nela às considerações propriamente estéticas. Se, como diz Goethe, os gregos sonharam mais esplendidamente o sonho da vida, é porque – agora sou eu que o digo – sonharam sonhos de poetas e não de profetas, pastores ou sacerdotes.

Em suma: a beleza do poema épico – sua qualidade estética – prova a origem divina do poema, e a origem divina do poema confere relativa liberdade – autonomia – à poesia, logo, ao poeta, para cantar “por onde quer que a mente o conduza”, sem nenhuma consideração para com a verdade, a ética ou a utilidade. Sua única consideração é precisamente estética.

²⁴ E. A. Havelock. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 1963. p. 94.

Não posso deixar de concluir, portanto, que Heidegger esteja errado ao pensar que a consideração estética da obra de arte somente se manifesta “no momento em que a grande arte, mas também a grande filosofia grega chegam ao fim”. Longe disso, é no começo da grande arte grega, isto é, da poesia épica, que se anunciam tanto a consideração estética da obra de arte quanto a aspiração à autonomia da arte, que, entretanto só se realizam de modo plenamente consciente na época moderna.

Bem, creio que não é este o lugar para continuar a falar sobre as idéias de Heidegger: que, no entanto, certamente constituem um tema inesgotável. Mas, antes de terminar, tenho que cumprir a promessa que fiz no início, isto é, de que falaria de Homero para lançar luz sobre a poesia moderna. Ora, sobre esta, praticamente não falei. Permitam-me ao menos tocar nela.

2

Segundo o que eu já disse, o papel das Musas foi libertador para a poesia oral. Mas e quanto à poesia escrita? A escritura representou uma mudança radical na poesia: ela a desenraizou. Pensemos, em primeiro lugar, na fruição do poema. O poema oral era, em geral, desfrutado coletivamente por uma platéia que se encontrava presente ao ato da composição-durante-a-apresentação do aedo. Os movimentos corporais, a voz, a dicção, a recitação, o canto do aedo, e a música que o acompanhava, faziam parte indissolúvel dessa apresentação. Já observei que o entusiasmo do *performer* contagia a platéia e o entusiasmo desta confirma e aumenta o entusiasmo dele.

Tudo isso, evidentemente, desaparece, com a escritura da poesia. O leitor de um poema não precisa sequer saber quem o compôs. Separam-se então, temporal e espacialmente, a criação e a fruição do poema. O texto escrito se interpõe entre o poeta e o leitor. Este é capaz de ler e reler o poema, seja em voz alta, seja em voz baixa, seja em voz interior, dedicando-lhe o tempo que achar conveniente. Os sentidos, as alusões, a sonoridade, o ritmo, as relações paronomásicas, as aliterações, as rimas, os assíndetos, as associações icônicas, tudo de um poema escrito pode (e deve) ser levado em conta. E o leitor é capaz de compará-lo a todos os demais poemas que conhece, e de fazê-lo dialogar com outros textos. Quando antes era uma performance, o poema é agora um objeto de arte. Para apreciá-lo plenamente, temos que lhe dedicar o nosso tempo, convocando e deixando que interajam uns com os outros todos os recursos de que dispomos: razão, intelecto, experiência, emoção, sensibilidade, sensualidade, intuição, senso de humor etc.

Quanto melhor o poema, mais faculdades nossas são por ele atualizados: e essa atualização mesma é a recompensa estética que ele nos oferece.

O poeta, que é também um leitor, faz agora o poema exatamente para ser lido. Sendo assim, ele leva em conta todas essas faculdades e todos esses movimentos da leitura, ao fazer o seu poema. Este não sai mais num jorro entusiasmado, como o poema oral, mas, como toda obra de arte, costuma passar por várias correções, revisões, versões, antes que o poeta o dê por terminado. O poema escrito, poema-objeto, é, portanto, como todo objeto artificial, resultado de trabalho. Nessas circunstâncias, será ainda possível falar de entusiasmo ou inspiração? Seja como for, ainda que se possa falar dessas coisas, é evidente que elas já não podem ter o mesmo sentido que tinham para o poeta oral.

É nesse contexto que se deve entender o desgosto de um poeta como João Cabral pela idéia de inspiração. Ele julga que os poetas que invocam a inspiração são os que desprezavam o trabalho. “À predominância do conceito de inspiração”, diz, “podemos atribuir a responsabilidade de uma atitude bastante comum na literatura de hoje, particularmente na literatura brasileira. É a atitude do poeta que espera que o poema aconteça, sem jamais forçá-lo a ‘desprender-se do limbo’”.²⁵ Para Cabral, “o que há no fundo dessa atitude é o desprezo pela atividade intelectual, essa desconfiança da razão do homem, essa idéia de que o homem apenas sabe quebrar as coisas superiores que lhe são dadas e que nada pode por si mesmo”.²⁶ E, contra essa atitude, Cabral opõe a aceitação da prioridade do trabalho de arte. Na origem desta está muitas vezes, segundo ele, “o desgosto contra o vago e o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo, e muito de desgosto, também contra o desgosto pelo homem e sua razão”.²⁷

Tudo isso faz muito sentido e, no entanto, a rejeição do conceito de inspiração me parece inaceitável. João Cabral diz que, para os poetas que aceitam o predomínio do trabalho de arte, este é “a origem do próprio poema... Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez a partir de um motivo racional”.²⁸

²⁵ J. Cabral de Melo Neto. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 730.

²⁶ *Ibidem*, p. 731.

²⁷ *Ibidem*, p. 733.

²⁸ *Ibidem*.

Essa tese é inadmissível, pois significa aceitar a instrumentalização do poema por um motivo – ainda que racional – extrínseco a ele. Levada às últimas conseqüências, tal instrumentalização acarretaria o fim da autonomia da arte, que já se anunciara, como vimos, em Homero; o fim, portanto, do respeito pela especificidade da obra de arte: logo, do respeito por aquilo que torna a obra de arte insubstituível. Tenho certeza de que o próprio João Cabral não agia desse modo, ao fazer os seus extraordinários poemas. Não é preciso dizer que o que estou aqui a criticar é a sua teoria, não a sua poesia.

Na verdade, ao fazer um poema, o poeta não instrumentaliza o poema para os seus próprios fins. Longe disso, é o poema que instrumentaliza o poeta. Ao fazer um poema, o poeta se torna o seu servo voluntário. É por isso que o poema é capaz de conter muito mais do que o poeta tenciona ou supõe. Lembro o extraordinário título de um livro de poemas de Drummond: *A vida passada a limpo*. O poema é a vida passada a limpo. Isso quer dizer que a vida é o rascunho do poema. Em outras palavras, o poeta instrumentaliza a sua própria vida para fazer o poema: ou, melhor ainda: para se fazer, o poema instrumentaliza não apenas as intenções conscientes do poeta, mas toda a vida dele.

“Inspiração” é o nome que damos à contribuição indispensável do incalculável, do inconsciente, do acaso e mesmo do equívoco à elaboração do poema. Nenhum grande poeta – nem mesmo João Cabral – jamais pôde deixar de se fazer disponível e receptível à irrupção dessas gratas e imprevisíveis contribuições. “A arte ama o acaso”, diz Aristóteles, com razão, “e o acaso, a arte”. E o acaso e a arte se encontram inextricavelmente entrelaçados na feitura do poema.

A tal ponto isso me parece verdade que não acho muita graça nas *boutades* segundo as quais a poesia seria 10% inspiração e 90% transpiração. Por quê? Porque elas sugerem a idéia comum e equivocada de que o poeta tem, em primeiro lugar, a inspiração, para depois ter o trabalho de desenvolvê-la e poli-la.

Ora, penso que é justamente durante o trabalho, na busca de alternativas ao imediato e fácil, ou na tentativa de solucionar problemas criados pelo desenvolvimento do próprio poema, que a inspiração é mais solicitada e bem-vinda; e, por sua vez, a incorporação do impremeditado ao poema exige sempre uma nova elaboração, de modo que jamais se pode saber ao certo quanto do resultado final se deve à inspiração ou ao trabalho.

Em suma, parece-me que, ao contrário do que pensava João Cabral, é exatamente ao valorizar a poesia enquanto obra de arte, exatamente ao valorizar o trabalho de arte na poesia, que o poeta-escritor não pode deixar de reconhecer o papel da inspiração. É preciso recusar qualquer instrumentalização, seja prática, seja teórica, da poesia. É necessário que haja ao menos uma esfera da atividade humana que valha por si, isto é, que seja capaz de instrumentalizar todas as demais, sem ser, ela mesma, enquanto tal, instrumentalizável. Tal é a esfera da poesia, a esfera do poema enquanto poema, desde Homero até hoje.

Termino com um último poema meu:

SAIR

Largar o cobertor, a cama, o
medo, o terço, o quarto, largar
toda simbologia e religião; largar o
espírito, largar a alma, abrir a
porta principal e sair. Esta é
a única vida e contém inimaginável
beleza e dor. Já o sol,
as cores da terra e o
ar azul – o céu do dia –
mergulharam até a próxima aurora; a
noite está radiante e Deus não
existe nem faz falta. Tudo é
gratuito: as luzes cinéticas das avenidas,
o vulto ao vento das palmeiras
e a ânsia insaciável do jasmim;
e, sobre todas as coisas, o
eterno silêncio dos espaços infinitos que
nada dizem, nada querem dizer e
nada jamais precisaram ou precisarão esclarecer.