

A IDADE LÍRICA¹
(TRÊS MOVIMENTOS)

THE LYRIC AGE
(*THREE MOVIMENTS*)

José Javier Villarreal
(UANL-MX)²

Tradução: Tiekō Yamaguchi Miyazaki

Por uma nova anunciação

O roçar apenas, simplesmente a pena sobre a realidade do mundo. A pena última do arcanjo que, em seu voo detido, revela uma anunciação, descobre um arquipélago: a física do milagre. Talvez a leitura do “segredo manifesto”, de que falava Goethe.

¹ Videoconferência proferida para o Mestrado em Estudos Literários (PPGEL), da UNEMAT, Câmpus de Tangará da Serra, Mato Grosso, em 14-junho-2013. Ela faz parte de um texto maior que leva o mesmo título: *The lyric age (three movements)*.

² Poeta, professor da Faculdade de Filosofia y Letras (FFyL), da Universidade Autónoma de Nuevo León (UANL), Monterrey, México. josejaviervillarreal@yahoo.com.mx.

A rápida e transmutada presença do paraíso na ordem cotidiana. Imagens que demandam a continuidade do ato poético na dinâmica construtora que exige. O acontecer do poema é um ponto de fuga, uma realidade que procura – imediatismo memorioso – a expressão que a delate e nomeie, o ângulo epifânico do instante que mal ocorre e já se foi. Para Junichiro Tanizaki “o belo não é uma substância em si mas somente um desenho de sombras, um jogo de claro-escuro produzido pela justaposição de diferentes substâncias.”

Dante, no final do Canto XXIV do *Purgatório*, confessa: “E senti’dir”. E este “senti dizer” não chega a ser ouvido na física do aparente. Seu eco prolonga uma sonoridade pelos recintos do intelecto, da razão imaginativa que vê, cheira, degusta, toca e ouve as coisas que são verdadeiras dentro da alma. Nunca, fora desta.

O texto está a serviço da própria transfiguração do relato. Acede-se a uma ordem, a um universo de cuidada harmonia. O poema inclina sua balança. Mais que apresentar pode optar por um encômio em que a sugestão e a evocação fundem seus territórios, reinos revestidos por uma auréola em que o mistério se nos apresenta por meio de uma lógica que emana de sua própria natureza. Esta revelação delimita e propõe seu próprio espaço, sua natural geografia. Borges, em sua sapiência, chegou a dizer que não passava um dia em que não estivéssemos, pelo menos, um instante no paraíso. E é verdade.

Mas o paraíso, sendo deste mundo, enfrenta e resiste ao curso implume, não imaginativo, desapaixonado, a que temos reduzido a nossa realidade. Todo milagre, por fugaz que seja, nos evoca um cenário. Este paraíso, produto do milagre cotidiano, dá temperatura e cor à realidade, detém-na, torna-a visível, outorga-lhe uma expressão: a poetiza. Esta aproximação a que obriga a experiência poética tem como princípio básico – nas palavras de san Juan – romper “as teias deste doce encontro”, efetivar a comunhão como natureza dada.

A necessidade de habitar o paraíso torna-se imperiosa. Não basta a invocação, não basta vê-lo. É necessário ocupá-lo, percorrê-lo, viver nele. As potências da vontade criadora não só provocam na criança imaginar que brinca que é um cavaleiro enfrentando um descomunal gigante, mas também no seu canto lúdico, em seu ver com os olhos fechados, o eucalipto do quintal sofre uma metamorfose que resulta num desproporcionado inimigo. Que a espada rústica, cujo fim é puramente ornamental, não possua a limitação de instigar borregos, mas ostente o fio justiceiro de Colada ou Tizona. Ou seja, a criança não imagina brincar, habita seu próprio jogo. O quintal se tornou um bosque onde espregueia o perigo e a glória. Tanto assim é que, quando a mãe o chama para o banho, ele não só não consegue ouvi-la como já é um habitante do crepúsculo. “Os antigos” – explica José Lezama Lima – “resgatavam a luz do crepúsculo da luz do sol. Eis aí a atração do crepúsculo para o rio criador, e também para o passeio.” E que passeio mais revelador que o empreendido por Francisco de Aldana em sua *Fábula de Featonte*, no século XVI. Aldana, como Dante, Garcilaso e, depois, Góngora, também quer habitar seu próprio jogo, seu próprio paraíso recobrado, seu quintal. Como já antes o haviam feito Teócrito, Longo e Virgílio. O poeta nos confessa ao princípio de seu canto:

Triste pienso cantar de ti, Featonte,
y hago un duro ejemplo de mí mismo,
pues el tuyo y el mío fue un mismo ejemplo,
una misma caída, un mismo daño.
¿Quieres, Featonte, ver si es como digo?
Tú, por querer subir tanto el deseo,
del cuarto cielo a la primera madre
veniste a dar, y entre mil turbias ondas
paraste al fin lleno de fuego ardiente;
yo, por querer subir el deseo tanto,
de la más alta cumbre de mi suerte
vine a parar, lleno de ardiente fuego,
en las corrientes ondas de mis ojos,
tal que ya me desea la madre antigua.

Esta capacidade de ver, sofrer, fruir a realidade, a partir do assombro sempre apaixonado, é parte fundamental da criança. Estágio este – a inocência - que a criança comparte com o bem-aventurado. O jogo transfigura não somente a realidade e seu tempo, como lhes confere plurais significados. Cada jogo, como cada visão, não se repete. Cada tarde – espaço temporal do prodígio – única. A nostalgia do perdido, o aguilhão do desejo se completam, se preenchem diante do milagre realizado. Essa tarde já é nossa, esse lugar deixou de ser um lugar para converter-se n’o lugar’. De alguma ou de outra maneira todo poeta é um exilado. Um sozinho que luta diante do adverso para fundar seu reino perdido. Um perdido de seu lugar que ao sublimá-lo o amplia e o enobrece.

José Saramago, em seu *Ensaio sobre a cegueira*, esclarece que os olhos são somente um instrumento de que se serve o cérebro para ver. Também nos fala de uma cegueira sumamente particular que consiste no não reconhecimento da realidade pelo cérebro. Isto é, o instrumento – os olhos – está em condições perfeitas para cumprir sua função; entretanto, o cérebro perdeu sua memória óptica e não pode reconhecer - ver - a realidade que o circunda. Por outro lado, T.S. Eliot, falando de Dante, nos diz que o homem foi perdendo sua capacidade visionária para conformar-se, tão somente, com o mais evidente, e não sempre mais próximo. É como se o homem tivesse perdido um sentido e o cérebro não reconhecesse o ritmo último das coisas e dos seres. Assim se poderia entender “o segredo manifesto”, assim se poderia compreender a capacidade visionária do poeta, do profeta, do herói – como sonhou Carlyle. Aquele que, sim, pode revelar e revelar-nos sua realidade mais certa. A visão vai de mãos dadas com a apreensão do milagre, e o milagre sempre nos dará sua porção de paraíso. Borges, como em tudo, tinha razão. Há que recobrar essa memória visionária e fazer valerem as habilidades imaginativas que jazem dormidas em nosso cérebro. Há que atrever-se a contemplar dentro da alma, arriscar na empresa de recobrar o paraíso aqui na terra.

O exercício lúdico é uma atividade em que as chamas da paixão não só iluminam o entorno percebido, como o transformam. A paixão aguça esse outro sentido com o qual abarcamos a realidade desejada ou padecida. Assim, do ver uma realidade passamos a contemplá-la. Thomas Carlyle, antes já citado, apontava que a linguagem – a fala – transpassada pela paixão se tornava canto. A realidade cantada pelo poeta, como a realidade transmutada pelo sentido lúdico da criança, como a visão sofrida pelo místico assinalam a transfiguração, desvelam “o segredo manifesto”, de Goethe, as capacidades fundantes da criança e os arcanos revelados da fé. Essa outra realidade que se tornou alheia, precisamente, pela cegueira, pela falta de memória, pelo desconhecimento em que nos movemos tateantes e inseguros e que, desgraçadamente, se tornou costume, uma condição empobrecida de nosso estar no mundo. Daí a necessidade urgente do arcanjo, de seu voo detido, da transubstanciação a que obriga o visionar a realidade a partir dos próprios fogos da paixão. Ou seja, de uma nova e permanente anunciação.

O poema e seu leitor

Thomas Stearns Eliot, em seu ensaio “A mente moderna”, escreveu: “O que o poeta experimenta não é a poesia, mas o material poético. Escrever um poema é uma ‘experiência’ original, a leitura desse poema pelo autor ou outra pessoa é coisa distinta.”

Para o poeta é fundamental desenvolver sua “perícia” para detectar e entesourar os materiais que lhe permitam, dado momento, abrigar a possibilidade de elaborar um poema. Esses materiais em si mesmos não são poemas nem a poesia. São apenas a matéria prima de algo que, no final das contas, pode chegar a constituir um poema, uma expressão. O poema, como fenômeno estético logrado, contém e, ao mesmo tempo, ultrapassa tais elementos.

Tais materiais são processados por meio da composição durante o trabalho criativo, e esta os transforma em tal grau que os torna, fora da constelação expressiva que o poema estabelece, não somente irreconhecíveis mas ainda carentes de todo possível significado. Esses materiais poéticos obedecem a uma sensibilidade receptora, a um conhecimento moral, ético e estético rigoroso que o poeta vai desenvolvendo. Às vezes, com sua época; às vezes, de costas para ela.

A época não só se manifesta através de um estilo, de um gosto reconhecível e abordável por uma comunidade, como impõe, também, a lente através da qual deverão ser percebidos e, portanto, apreciados os materiais poéticos que a realidade oferece. Temos, por conseguinte, um gosto poético determinado e temas que lhe são afins. Estamos aqui no plano da fantasia, do “bonito”, do inofensivo; daquilo que nos libera de todo compromisso. O sentimento parece ser genuíno; entretanto, carece de expressão, já que esta foi imposta, aprendida.

O sufocamento da expressão de uma sensibilidade não pode ser maior nem mais sutil por parte de uma ideologia censória emanada das diferentes balizas de poder. Assim, pois, toda atividade artística que escape desse gosto ou estilo é, em si mesma, um ato de resistência diante da rotina que tem por objeto negar a paixão e reprimir a imaginação pela sua imperiosa carga tanto geradora como transgressora. Alcançamos, obviamente, nesse ato de resistência, o plano da paixão, da imaginação, do compromisso. “O amor por algo consiste na compreensão de suas perfeições”, diz Pound que diz Spinoza.

O fenômeno estético não se conforma com pouco, exige a beleza, aposta mais na compreensão do que no mero entendimento. Dylan Thomas, numa conversa, advertiu: “Seja o que for, a poesia *nunca* estriba na forma comum de falar. Baseia-se na maneira *insólita* de dizer as coisas.” Esta “maneira *insólita* de dizer as coisas” revela uma relação amorosa, um enamorar-se dos objetos nomeados. Nesse

sentido todo poema é um ato de amor. Um ato de amor da linguagem pelas coisas, já que ao nomeá-las – de maneira *insólita* – as distingue do acontecimento anônimo, lhes outorga um valor insuspeitado para o uso cotidiano. Poderíamos conceber, portanto, o poema – afirmou Paz – como uma erotização da realidade através da língua que a canta.

Por meio da obra artística não só conseguimos expressar uma emoção, como ao formulá-la revisitamos a realidade nomeando e apropriando-nos daquilo que até esse momento não só carecia de nome, como diria Eliot, como também de existência, como postulava Lezama. Por meio do padecimento – estado cognitivo a que a paixão obriga – a realidade se revela e, ante tal epifania, o compromisso do homem – consigo mesmo e com a realidade – é irreversível e impostergável. Portanto, essa “maneira *insólita* de dizer as coisas”, a que alude Dylan Thomas, se converte na maneira *insólita* de viver as coisas, de vivermos entre as coisas.

A experiência de escrever um poema – lembra-nos Harold Bloom – pressupõe uma má interpretação, primeiro, de outro poema, e, segundo - diria eu - da realidade. É um fingimento porque implica outorgar expressão a algo que não a tem. É então um tornar *insólito*, um estranhamento, uma *mise-en-scène*, uma representação. Logo, uma presentificação.

O assunto ou os assuntos que puderam motivar a sensação poética, que, sem serem poemas, deram início ao tempo ou processo do poema, ficaram neste transmutados, irreconhecíveis, falseados para toda mente, inclusive a do próprio autor que – agora – se converteu em leitor.

Ao não nos confundirmos com o poeta, que é o sujeito que constrói o texto e que deixa de sê-lo quando o conclui, o leitor se dilui na voz, ou vozes que suportam o cantado. O deslocamento do leitor é o movimento do próprio poema. Sua respiração será regulada y ritmada pela própria musicalidade que o verso imponha. Thomas Carlyle sustenta que o canto é a linguagem traspasada pela paixão.

A paixão desata os diques da imaginação, e a imaginação transfigura a realidade a partir do apaixonamento. Temos então uma realidade revisitada, refundada, compreendida. Compreensão que comporta um compromisso com o mais próximo; ou seja, conosco mesmos.

Xavier Villaurrutia, em “Noturno da estátua”, nos presentifica, de uma maneira singularmente didática, esta condição, bastante dinâmica, do leitor:

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el
grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.

Entretanto, a imagem que nos devolve o espelho está longe de ser um reflexo puramente ideológico. Não obedece à idéia que possamos ter de nós mesmos, obedece aos componentes emocionais e sentimentais que nos conformam. A leitura de um poema será “a maneira *insólita*” de nos vermos, de visionarmos por meio do continente passional que nos conforma.

¡Oh cristalina fuente,
Si en esos tus semblantes plateados
Formases de repente
los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibuxados!

Confessa san Juan de la Cruz, situando-nos em um estágio de comunhão a partir da leitura que fazemos de nós mesmos ao ler o poema. Há um reconhecimento que se ativa por meio do que se poderia denominar memória lírica, que desperta diante da provocação que o poema suscita no leitor.



Esse botim ou memória lírica a partir da qual os lugares se tornam histórias – como diria Lope - determinou aos homens uma posição diante do mundo, diante da vida. A cotidianidade foi surpreendida pelo milagre, pelo êxtase que permite a contemplação do instante. Contemplação que é possível graças ao arroubo, à própria aplicação cuidadosa de quem contempla.

Ao visionar a realidade – o homem – deixa de vê-la para padecê-la; funde-se a ela. O visionário, ao nos dar notícia do milagre, tensiona o tom do poeta. O poeta se coloca assim na órbita do sagrado. Isto, em todo tempo, mas de forma premente no nosso século, reveste a definição, volitiva e geradora, de um verdadeiro ato político, mas de um ato político como se compreendeu e se transmitiu ao longo do Antigo Testamento; como uma revelação de um caráter coletivo, nacional.

O exílio

a don Alfredo Garcia Vicente

Pode parecer que, de uma ou outra forma, o poeta sempre é um tipo de exilado com relação a uma maioria que o rodeia, mas não o atinge e menos o compreende. A própria situação de exílio é complexa. Há os que se exilam sem sair, não somente do perímetro que chamamos pátria, mas da própria cidade em que nasceu. Foi o caso do checo Jaroslav Seifert ou do cubano José Lezama Lima. Há outros expulsos violentamente, sem outra alternativa, com risco de sua própria integridade física. Foi o caso de Ovídio, no século primeiro de nossa Era; ou de Garcilaso, a princípios do século XVI, em pleno Renascimento espanhol. Os dois poetas haviam perdido as graças do imperador. O primeiro, de César Augusto; o segundo, de Carlos V. Há também aqueles que se exilam de sua própria língua, de sua própria tradição. Como poderia ser o caso do peruano César

Moro ou do espanhol Juan Larrea que decidem, em certo momento e levados por uma urgência expressiva, abandonar o espanhol e cultivar o francês – como foi o caso desses dois poetas – como língua para o seu trabalho poético. Não esqueçamos aqueles que abandonam por vontade própria seu espaço nacional. Penso em Murilo Mendes que deixa o Brasil para radicar na Itália e morrer em Portugal; ou em T.S.Eliot que abandona sua St.Louis natal, nos Estados Unidos, para mudar-se, de maneira permanente, para a cidade de Londres, assumindo – inclusive – a nacionalidade britânica. Há os extremos, aqueles que se exilam até de si mesmos, como poderia ser o caso de Hölderlin, a princípios do século XX. Não nos esqueçamos daqueles outros que se vêem exilados pelos críticos da história literária nacional, para serem logo não só readmitidos como canonizados pela academia do turno. Pensemos em William Shakespeare, para a língua inglesa, e em Luís de Góngora, para a espanhola. Tanto Shakespeare como Góngora serão esquecidos e, obviamente, menosprezados em sua valia estética. O romantismo de Víctor Hugo reavaliará o primeiro, e a modernidade de Mallarmé, o segundo. O exílio, então, pareceria ser uma condição *sine qua non* do poeta. Nada mais longe da realidade.

Alargando mais ainda a cartografia, não já do que entendemos mas do que conseguimos compreender com o termo exílio, poderíamos acarinhar o longo e sinuoso corpo de uma serpente bicéfala que suporta, inexoravelmente, duas cabeças que correm para a mesma direção: a da distância e a do tempo. Por um lado, a intempérie e a distância em que se situa o exilado obedecendo ao seu deslocamento, tanto físico como psicológico, em direção ao centro ou em direção à periferia, com relação a um continente que deixou, precisamente, de contê-lo e agasalhá-lo. A distância do exilado, sua lonjura, não é somente de caráter geográfico e cultural, mas também psicológico, sentimental. Tal distância lhe permitirá uma perspectiva de estranhamento com relação à realidade contemplada. Realidade que estará conformada tanto pela nostalgia de um paraíso como pelo assombro diante de um presente cotidiano

que resiste a ele, que lhe é alheio no seu entendimento. Por outro lado, mas pertencendo ao mesmo corpo, mencionamos o tempo do exilado. Um ontem que o assalta constantemente e condiciona a percepção de um presente que, poucas vezes, consegue oferecer-se como um espaço seguro. Já que a realidade do presente será sempre alcançada pela idealização do passado ou pela interrupção, nunca ressarcida, que emana desse passado. Será um tipo de pentimento em que o apagado, o interrompido, isto é, o passado, aquilo que se viveu no primeiro traço na tela, transmutará e modificará o presente: aquilo que está vivendo, pintando na tela, ao aparecer sub-repticiamente no novo quadro:

Cuando tiempo y distancia
Engañan los recuerdos,
¿Quién lo ignora?, es amargo
Volver. Porque interpuesto

Algo está entre los ojos
Y la imagen primera,
Mudando duramente
Amor en extrañeza.

Luis Cernuda nos confirma neste fragmento de seu poema “Hacia la tierra”, de seu livro *Como quien espera el alba* (1941-1944). Texto onde já se infiltra, de maneira categórica, a experiência do exílio.

O poeta, porque é dele que estamos falando, refunde sua experiência e condição de exilado em seu projeto criativo, em sua ingovernável *poiesis*. Sabemos de seu exílio pela crônica histórica. Sabemos de seu exílio, somente através de sua obra. Octavio Paz, em um de seus livros imprescindíveis: *Cuadrivio*, ao referir-se ao poeta português Fernando Pessoa, escreveu: “Os poetas no têm biografia. Sua obra é sua biografia.” A frase é todo um achado da reflexão, da inteligência crítica de seu autor. Penso em três artistas da poesia do

século XX. Ezra Pound, Herman Broch e Jorge Guillén. As três experimentaram o exílio. Os três se viram expostos a diferentes circunstâncias vitais. O primeiro, foi declarado traidor da pátria – como que Dante no século XIV- pelo governo de seu país e confinado num sanatório mental em Washington, em que escreveu “Os cantares de Pisa”, parte nuclear de sua obra *Os cantares*. Elizabeth Bishop escreveu um melindroso e belo poema sobre isso. O segundo, foi detido y preso pela Gestapo quando – à semelhança de san Juan de la Cruz nas celas da inquisição – concebe a gênese de seu poema narrativo *A morte de Virgílio*. O terceiro, na Guerra civil espanhola, logo abandona sua cátedra na universidade de Sevilha, e se estabelece nos Estados Unidos. Isto não interrompe, absolutamente, a sua produção em marcha: *Cântico*, que, desde 1928, irrompia na lírica de língua espanhola. Pound, quase quinze anos depois e uma vez tendo “alta”, volta para a Itália; à Itália dos poetas toscanos do século XIII. Broch não regressa mais para a Alemanha, morre em New Haven sonhando os últimos dias de Virgílio. Jorge Guillén, ao final de sua vida, regressa, depois de uma longa ausência, à Espanha para receber as homenagens mais elevadas e merecidas pela sua luminosa e transparente obra.

O que esses autores têm em comum – para mim como leitor – não reside somente no fato anedótico de que tenham sofrido desterro, perseguição e cárcere; mas na capacidade criativa que manifestaram para dar-lhe, ao referido acontecimento, expressão artística; ou bem, para entesourar essa experiência – por intensa que ela tenha sido – como material poético para a edificação de um objeto estético que denominamos poema. Mas aqui convém pontuar o seguinte para evitar equívocos ou interpretações equivocadas. Se o poeta – nas palavras de Paz, que viveu longas temporadas fora do México – não tem biografia mas obra, seu projeto de obra será seu projeto de vida como afirmou Pierre Reverdy – outro que sentiu a urgência impostergável do recolhimento e optou por viver em solidão consigo mesmo, como faria no século XVI frei Luis de León. Paz também escreveu que somos o que fazemos e não o que pensamos que somos.

Entretanto, o exílio, a partir desse concerto que são as *Epístolas do Ponto*, de Ovídio, foi-se convertendo em tema literário. E como tema está vazio, precisamente, porque carece da presentificação, porque o silêncio não se rompeu, porque o indizível não se pronunciou, porque o inexistente não se manifestou, porque a linguagem ainda não se enamorou do universo que está para ser nomeado. Ou seja, é somente um tema literário, uma casca gorada, calcificada por todos os tópicos, frases feitas e fórmulas que se foram cunhando ao longo de seu repertório. Uma espécie de crosta conformada – como toda crosta – por células mortas que nos impedem de chegar à medula, à palpitação viva que todo poema é. E nos situa, pelo contrário, em uma horizontalidade de índole superficial, onde cabem todas as boas intenções, em que o poema é reduzido a um meio que, em geral, obedece a uma emoção cujo caráter fácil se esgota, precisamente, no tema – no vazio – e não na presentificação que encarnará o raio do vertical.

É inegável que o poema somente pode estar a serviço de si mesmo. A arte não é amoral, é terrivelmente moral. Sua moral descansa na congruência de sua natureza subversiva, em sua força liberadora, no Eros que todo poema destila através da linguagem. Nesse encantamento que nos isola e nos distancia, que nos exila – aparentemente – permitindo-nos a distância e o estranhamento necessários que o estado poético exige. Daí a frase, de Harald Bloom, de que todo poema sincero está condenado a ser um mau poema, se confirma, já que não se estabelece nem o distanciamento nem o estranhamento que a imagem poética exige.

Ao contrário, a proximidade e a sincera objetividade da emoção fazem com que o poema se desconjunte e deixe de sê-lo para converter-se em um panfleto que obedece a uma moral de valores alheia ao poema. Estamos falando de uma literatura ideológica em que o tema é o embasamento que sustém e outorga valor ao texto. Estamos, pois, ante uma literatura do exílio, diante do compromisso imediato, mas não urgente que obedece ao tempo e à distância da expressão poética. Há que diferenciar muito bem

duas situações que com frequência se confundem. O imediatismo da encenação e a urgência da presentificação. Por um lado, a encenação – no poema – fica só na descrição ou no retrato de uma realidade imediata (o exílio, a perda) que dispara, mas não sustenta o poema. Por outro lado, está a presentificação que não busca nem a descrição nem o retrato de uma realidade imediata, mas a consumação de uma realidade sentimental, apaixonada, que conforme o poema, que seja o poema em sua absoluta resolução.

O tema, qualquer que ele seja, nunca foi finalidade de poema algum; ao contrário, a presentificação, que é e faz o poema, e sempre problematiza e se opõe ao repertório circundante, invariavelmente tem condicionado e fixado seu próprio tema. Por outra parte, o exilado, também, se converteu em uma personagem literária, tendo seu máximo representante na figura de Ulisses da *Odisseia* homérica. Ao descrever isso penso em dois filhos que se opõem e resistem e, ao mesmo tempo, continuam o modelo homérico: Dante o viajante, na *Comédia*; e Leopold Bloom no *Ulisses*, de Joyce.

Isto leva a colocar-me o seguinte. Temos poetas que viveram no exílio, não importa a causa, cujas obras se iniciaram em casa – para dizê-lo de alguma forma – e foram continuadas e concluídas fora dela. Obras em que a experiência anedótica se converteu em material poético – não em poesia – que propiciou a consolidação plena e autônoma do poema como objeto estético, redimensionando assim o ato mesmo da criação. Já que cada poema é em si um acontecimento único que não se pode repetir, que põe à prova todas as capacidades do autor, sejam estas de natureza emocional ou intelectual, mas sempre asseguradas pelo pressuposto da paixão. E não somente do autor, mas também de sua língua, em uma memória viva e explosiva que Joseph Brodsky qualificava com o nome de Musa. É aqui que volto aos meus *exemplos*: *Os Cantares*, de Ezra Pound, *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch e *Cântico*, de Jorge Guillén. Como não computar nessa paupérrima enumeração de obras máximas realizadas no e contra o exílio *A realidade e o desejo*, de Luis Cernuda; com certeza um dos livros chave da lírica do século

XX, e não se diga da poesia em língua espanhola. Poemas em que a acumulação do vivido – e por vivido entendo tudo, absolutamente tudo, tanto social como íntimo, tanto sonhado com os olhos fechados como imaginado em vigília – encontra sua justa e alta expressão na consumação que é o poema (contenção e corpo da poesia): sinal inequívoco, este último – a poesia – de nossa humanidade. Nada mais distante do exílio estóico, que reclama o mundo como pátria, que a expressão poética com seu tremendo realismo e seu amoroso apego ao particular. Já que o canto – lembremos – é linguagem atingida pela paixão. A paixão, então, nos obriga à imaginação. A imaginação nos leva à contemplação. A contemplação problematiza, em sua agudeza e tremenda clareza, a realidade contemplada com os sentidos da alma. É então que tomamos consciência de nosso estar no mundo. Pode parecer, paradoxalmente, que os exilados são os outros e não o que canta.