

## Das Altas às Pobres Esferas: A Viagem da Negação de Enrique Lihn

Dra. Paula Vera (USP)

Ó, primeiro motor, firmamento cruel,  
Que impulsionas os astros  
Com tua oscilação diurna  
E lanças de Oriente a Ocidente  
A todos os que por inclinação natural  
Seguiriam outro caminho.

(*Contos da Cantuária*, B 295 y ss.)

### I. Viagem pela música estelar

A Criação, para Pitágoras, segundo as palavras de seu discípulo Filolau (GIANNINI, 2006, p. 26), está na relação dos diversos elementos com os números: “Todas las cosas contienen un número. (...) Sin él nada sería conocido ni comprendido”<sup>1</sup>. Assim, Pitágoras, relacionando a longitude (frequência) e a altura de uma corda, estabelece, em termos numéricos, os intervalos da escala musical e os acordes de 8ª, 5ª e 4ª (1:2, 2:3, 3:4). Ele compreende que essa proporção harmônica não apenas se encontrava na música, mas também nas distâncias entre os sete planetas que conformavam seu cosmos. A eles, agregou a “antiterra”, completando uma escala cósmica de oito planetas. Pitágoras denomina essa relação de Música das Esferas Celestes, que na época medieval seria chamada de “Música das Altas Esferas”. Cada esfera ou planeta, ao estar em movimento, produz uma harmonia – perfeita – e dela surgem os movimentos menores, como os da Terra, dos homens e das coisas, que se movem ao compasso dessa música celeste. As esferas mais próximas entre si produzem tons graves e as mais afastadas os tons agudos.

Essa teoria harmônico-cósmica é retratada por Platão no mito de Er, no qual narra as visões de Er do universo, quando esteve morto temporariamente.

Há ao todo oito rocas, inseridas uma nas outras. (...) No alto de cada círculo está uma Sereia, que gira com ele fazendo ouvir um único som, uma única nota; e estas oito notas compõem em conjunto uma única harmonia. Três outras mulheres [estão] sentadas ao redor a intervalos iguais, cada uma num trono, as filhas da Necessidade, ou seja, as Moiras (...). Elas cantam acompanhando a harmonia das Sereias, e são três: Láquesis canta o passado; Cloto, o presente, e Átropo, o futuro. (A República, X, 616a-d)

Já a cosmologia de Aristóteles vai além da harmonia cósmica para detectar que todo movimento celeste provém de uma imobilidade eterna. Para Aristóteles, existe um movimento próprio dos corpos inalteráveis do céu.

*[Es un] movimiento continuo y agente universal y equívoco de todos los movimientos discontinuos de las cosas de la Tierra. Es aquel movimiento circular el que hace factible una relativa continuidad en la sucesión de los cambios aquí en la Tierra.*<sup>2</sup> (GIANNINI, 2006, 78)

<sup>1</sup> “Todas as coisas contêm um número. (...) Sem ele nada seria conhecido nem compreendido.” As traduções feitas neste trabalho são livres.

<sup>2</sup> “[É um] movimento contínuo e agente universal e distinto de todos os movimentos descontínuos das coisas da Terra. É esse movimento circular o que torna factível uma relativa continuidade na sucessão das mudanças aqui na Terra.”

A circularidade no movimento é a justificativa dos gregos para afirmar que o universo era belo e ordenado (um cosmos, como definira Pitágoras). Mas, para as culturas mais antigas, como as sumérias ou as egípcias, o universo provinha de um “caos”, considerado a fonte de criação; a partir dele os deuses teriam gerado a vida de todo tipo. Não era de estranhar que, para essas culturas, o homem fosse percebido como um ser caótico se provinha de tal força criadora.

Desse caos inicial surge a visão científica contemporânea (começo do século XX) da criação e a teoria de um universo em expansão. Mas, como explica o filósofo Hans Gadamer, a criação ainda se move em função de uma espiral, que se origina do “caos ordenado”. Gadamer nos apresenta o dilema de que, embora conheçamos a origem dessa espiral, não sabemos onde nem quando terminará, se é que essa espiral tem um fim.

O movimento circular apresentado por Aristóteles tem sua origem no que ele chama de motor imóvel. Deus é esse motor; Nele tudo está realizado, Ele é um “ato puro”. Para o filósofo, Deus é o grande regente da música celeste e, ao mesmo tempo, é o macrocosmo criador.

Já para o Estoicismo, o homem, como ser gerado por Deus, deve imitar e refletir o ser divino do Universo, pois ele é o microcosmo imitador em busca do conhecimento de sua existência no mundo e de seu agir nele. O homem, então, começa a procurar as respostas no Céu (onde se localiza esse motor imóvel), nas estrelas e nas harmonias da música celeste que os antigos podiam ouvir.

A imagem do mundo percebida pelo homem medieval provém do conhecimento da cosmologia aristotélica, resgatando principalmente a idéia de *Primum Mobile*:

Toda clase de poder, movimiento y eficacia descende de Dios al *Primum Mobile* y lo hace girar (...). La rotación del *Primum Mobile* causa la del *Stellatum*, que a su vez causa la de la esfera de Saturno, y así sucesivamente hasta la última esfera en movimiento, la de la Luna.<sup>3</sup> (LEWIS, 1980, pp. 76-77).

Cada planeta ou esfera emite uma harmonia singular que influencia primeiro o ar e, depois, os seres da Terra. É por isso que, quando um dos planetas se desarmoniza de outro, produz uma constelação negativa nos seres terrenos. (Como lembra C.S. Lewis, na concepção medieval, constelação é um estado transitório das posições relativas dos astros, que podem influenciar tanto negativa quanto positivamente os homens. LEWIS, 1980, 83).

No modelo medieval cósmico, o Sol ilumina a totalidade do universo. A noite, então, corresponde ao cone de sombra produzida pela Terra, que para Dante (Paraíso, IX, 118) se estende até a esfera de Vênus. C. S. Lewis (1980, p. 84) explica que como o Sol se move e a Terra permanece imóvel, temos de representar essa faixa negra e comprida girando perpetuamente como o ponteiro de um relógio. Cada vez que olhamos para o céu noturno, olhamos não para a escuridão, mas através dela. E, assim como o espaço finito não era escuridão para o medieval, também não estava em silêncio.

O poeta inglês Henryson expressa essa imagem nos seguintes versos: “*Every planet in his proper sphere. In moving makand harmony and sound.*”<sup>4</sup> (*Fables*, 1659)

Para o homem medieval, o céu aparece negro porque o vê através do escuro cristal projetado por nossa própria sombra. Temos de imaginar que estamos olhando – explica Lewis – para um mundo iluminado, vivo e ressoante de música.

A identificação tanto aristotélica quanto medievalista de Deus como motor inicial leva a formular uma pergunta essencial: como um ser perfeitamente imóvel pode provocar movimento sem um ato

<sup>3</sup> “Todo tipo de poder, movimento e eficácia descende de Deus para o *Primum Mobile* e o faz girar (...). A rotação do *Primum Mobile* causa a do *Stellatum*, que por sua vez causa a da esfera de Saturno, e assim sucessivamente até a última esfera em movimento, a da Lua”.

<sup>4</sup> “Cada planeta em sua própria esfera, criando harmonia e som ao mover-se.”

de movimento? Aristóteles explica que Deus move as coisas na medida em que Ele recebe amor (*Metafísica*, 1072b). As coisas se movem por lei de atração; atração para o amor de Deus. Por isso, o *Primum Mobile* se move e, ao mover-se, conecta-se com a energia divina (amor), produzindo a harmonia perfeita; uma vez lograda esta harmonia, Deus envia o movimento ao restante do universo.

Como assinala Lewis (1980, p. 86), o desejo dos seres é compartilhar totalmente a ubiquidade de Deus – e esse é também o desejo do Tempo, o qual, por mais que multiplique seus presentes transitórios, nunca pode alcançar o *totum simul* da eternidade. O movimento na forma mais perfeita é o circular. Nele, os seres e as coisas podem chegar mais perto da ubiquidade divina e impregnar-se de seu amor.

Cada esfera impulsionada pelo amor intelectual de Deus expande seu movimento ao de seus habitantes, que recebem o nome de inteligências (na Terra, os homens são seres inteligentes e conscientes), mas, ao mesmo tempo, recebem as influências do resto das outras esferas. Como essas inteligências são influenciadas por mais de um movimento, têm um comportamento pouco harmonioso, em oposição ao movimento perfeito do gerador do *Primum Mobile*. No entanto, a culpa dos “maus atos” corresponde não à influência em si mesma, e sim à natureza própria de cada esfera. Se pensamos na Terra como o centro do sistema cósmico medieval, vemos que as influências se transmutam em energia negativa só pelo fato de que tanto o homem quanto a Terra (como planeta) caíram do estado de perfeição que Deus lhes tinha dado. Portanto, as “más” influências são aquelas das quais nosso próprio mundo corrompido já não pode fazer bom uso. É por isso que a justiça divina permite que o homem, a Terra e o ar respondam de forma catastrófica às influências, que em si mesmas são benéficas (LEWIS, 1980, p. 88). Mas os atos de arrependimento podem voltar a influência para seu primeiro estado, o amoroso, no qual habita o Criador.

## **II. A viagem das altas às pobres esferas**

O filósofo chileno Humberto Giannini (2006, pp. 50-51) explica que, para Platão, “tudo o que é, aspira ao bem” – pois a vida humana é geralmente uma obscura aspiração, ligada a uma infinidade de coisas sensíveis que, também de modo obscuro, prometem ser boas. Os homens, ligados a essa promessa, passam a vida como prisioneiros numa caverna escura.

Segundo Platão, o homem se aprisionou num “mundo de sombras e aparências”, onde vive à custa de sua alma irracional ou irascível, que o obriga a permanecer num cativeiro constante. Mas o homem pode – se quiser e for capaz de dominar sua parte “mortal”, por meio de sua alma racional – atingir a luz do mundo real e libertar-se da escuridão da caverna para viver no “Mundo das Idéias”.

A alegoria da caverna de Platão foi um modelo de conhecimento não apenas para filósofos e pensadores, mas também para artistas e, especialmente, para poetas, como é o caso do poeta e pintor inglês William Blake – que, inspirado nessa alegoria, criou sua própria versão em 1794, no poema *Europe: A Prophecy*, em que descreve a vida do homem habitando a caverna.

*Five windows light the cavern'd Man: thro' one he breathes the air;  
Thro' one hears music of the spheres; thro' one the Eternal Vine  
Flourishes, that he may receive the grapes; thro' one can look  
And see small portions of the Eternal World that ever groweth;  
Thro' one himself pass out what time he please, but he will not;  
For stolen joys are sweet, and bread eaten in secret pleasant.*<sup>5</sup>

<sup>5</sup> “Cinco janelas iluminam o homem na caverna: por uma ele respira o ar; por uma ele escuta a música das esferas; por uma floresce a Vinha Eterna, da qual ele pode receber as uvas; por uma ele pode olhar e ver pequenas porções do Mundo Eterno que sempre crescem; por uma ele mesmo pode passar quando quiser, mas ele não fará isso; pois doces são as alegrias furtivas, e prazeroso é o pão comido em segredo.”

A caverna é, pois, um topói dentro da atividade poética e filosófica, mas Blake, com sua caverna, remete ao tópico da **Música das Esferas**, que inspirou também o poeta místico espanhol Fray Luis de León na *Oda a Salinas*.

A música era considerada pelas antigas culturas a própria essência da natureza e das coisas. As melodias permitiam que o homem, segundo Federico Revilla (1990, p. 185), atingisse essa essência. Portanto, o xamã não canta nem toca, pois consegue integrar-se ao som do próprio instrumento para atingir a natureza das coisas. Podemos compreender, então, que o xamã logra ser o instrumento, e o som surgido dele produz a revelação das essências primordiais. Por sua vez, a lírica era um complemento da música; permitia descobrir as harmonias, tanto as naturais (como a Música das Altas Esferas), quanto as criadas pelo homem (como a musicalidade da própria linguagem). É por isso que a atividade poética não se limitava a uma execução da música através da linguagem (discurso poético), ela também interpretava os elementos da natureza que, fusionados com o discurso poético, davam ao homem a possibilidade de atingir a sabedoria primordial ou divina.

Por outro lado, tanto a música quanto a lírica correspondiam, na tradição grega, ao terceiro tipo de loucura “divina” – os outros três eram a loucura profética (Apolo), a loucura ritual (Dionísio) e a loucura erótica (Eros) – apresentada por Platão em sua obra *Fedro* e definida como a “inspiração dada pelas Musas”, que permite ao poeta escrever uma poesia sublime. A loucura divina era considerada um estado beatífico sobrenatural.

Para Dodds (2002, p. 86), a criação poética contém um elemento que não é escolhido, mas outorgado. Outorgado pelas Musas, que depositam nos poetas seus conhecimentos. Os poetas, assim como os videntes, logram ter – graças às Musas – a visão do passado, assim como a visão do futuro, mas não conseguem conhecer a faculdade misteriosa que lhes é dada. O dom presenteado pelas Musas é o poder da palavra verdadeira. No entanto, os poetas também podem ter acesso a uma palavra de “mentira” (no sentido ficcional), capaz de imitar a verdade. Portanto, para os gregos, como Hesíodo, o pensamento criador dos poetas não era obra do ego, mas sim das Musas.

Essa relação primitiva do poeta e da divindade não era como se pensava naquele tempo (que as Musas possuíam os poetas), pelo contrário, eram os poetas que acudiam às Musas, para pedir que os deixassem ser intérpretes de seu saber (o que ocorria quando a Musa entrava em transe).

Com o advento da relação entre o poeta e o deus Dionísio, surge a idéia do poeta frenético. Segundo Dodds (2002, p. 88), Demócrito foi o primeiro autor que falou em êxtase poético, declarando que os melhores poemas eram compostos “por inspiração e num sagrado murmúrio”; sem isso, ninguém chegava a ser um grande poeta, pois este era grande graças a seu *furore*.

Demócrito também incorporou a concepção de poeta frenético como “um homem à parte da humanidade, devido a uma experiência interior anormal”, e definiu a poesia como “uma revelação para além e acima da razão” (DODDS, 2002, p. 87). Daí que o poeta chileno Enrique Lihn, atualizando as concepções do filósofo grego sobre a figura do poeta, tenha escrito nos versos intitulados *La musiquilla de las pobres esferas*:

*Y el poeta más loco que sagrado  
Pero con una locura con su cuerda  
Capaz de darle cuerda a la alegría,  
Capaz de darle cuerda a la tristeza.*<sup>6</sup>

Mas por que Enrique Lihn subverte o sentido de música pelo diminutivo *musiquilla* (musiquinha)? E por que subverte o sentido das altas esferas pelo de pobres esferas? Será que a poesia Lihneana é um som inarmônico produzido pela música terrena da modernidade?

<sup>6</sup> “E o poeta mais louco que sagrado/ Mas com uma Loucura com sua corda/ Capaz de dar corda à alegria/ Capaz de dar corda à tristeza.”

O livro de poemas *La musiquilla de las pobres esferas*, publicado em 1969, degrada as próprias essências da poesia. Pois a música e a lírica já não satisfazem ao poeta, que, desgostoso com o paradoxo de ver-se obrigado a escrever poesia sem querer fazê-lo, vai cimentando com seus versos a própria negação da poesia e de seu trabalho poético.

Segundo o crítico chileno Waldo Rojas (LIHN, 1969, p. 9), *La musiquilla de las pobres esferas* corresponde a uma poesia da contradição, em que seus escritos documentam o conflito da destruição – pois, para Rojas, a destruição da poesia na escrita de Lihn se produz justamente através da própria poesia, como se esta fosse uma “serpente alquímica que devora sua cauda”.

Se fizermos um exercício mnemotécnico, lembraremos que a contradição é outro topói presente na tradição lírica e filosófica. Os gregos levaram a contradição ao máximo, ao transformá-la em aporia, em harmonia dos contrários entre o devir e o ser. Heráclito via um eterno fluir e Parmênides, um estado inalterável do ser. Contudo, qual é a importância que possui realmente a contradição na poesia de Lihn? Para Waldo Rojas (LIHN, 1969, p. 10), essa contradição reflete a crise em que o poeta se vê submerso, pois provoca a desarticulação total da poesia. A crise é produto da decepção que o poeta estava vivendo em Cuba – ele havia depositado suas esperanças nesse país, mas nos anos em que morou sob o regime comunista, deu-se conta de que os ideais em que ele acreditava não podiam converter-se numa realidade terrena.

No entanto, mais do que a contradição, o que nos interessa na poesia de *La musiquilla de las pobres esferas* é sua capacidade de negar o cânone no trabalho poético. Poderíamos ser minuciosos novamente e dizer que, na poesia chilena, outros já haviam utilizado a negação como elemento de discurso lírico, como o poeta Vicente Huidobro, que negou o cânone do seu tempo (o modernismo de Rubén Darío, que as letras chilenas tinham adotado no final do século XIX e início do XX).

Mas a negação de Lihn chega ao extremo ao negar as próprias essências da poesia, a música e *poiesis*, a criação de poesia. Com isso, questiona seu ofício como poeta e a importância da poesia em sua visão de mundo. No poema “*Noticias de Babilonia*” (LIHN, 1969, p. 17), ele reafirma esse questionamento:

*Ni aun la poesía me consuela:  
Es inviolable “El Gran Brillante” o  
Cada una de esas vainas metafísicas  
De la botica celestial, no hay nada*<sup>7</sup>

Lihn questiona nesses versos a eficácia da poesia de seus antecessores, que desenharam o caminho do trabalho poético para as futuras gerações de líricos. Ele não quer seguir essas trilhas já conhecidas, pois as sente gastas, como o próprio poeta nos esclarece nas notas sobre esses versos, em que “O Grande Brillante” alude à *Oda a Charles Fourier* de Breton e “a botica celestial”, à farmacopéia celeste de Baudelaire, das quais “não há nada”. Ele também dialoga com as “Soledades” do poeta espanhol Luis de Góngora, para mostrar que a poesia bucólica e o *beatus ille* ainda existentes no começo do barroco já não têm lugar na modernidade que aturde os sentidos do poeta.

A negação de Lihn não se limita aos lugares comuns da poesia tradicional, como o amor, a Babilônia, a caverna, a doutrina cristã ou a música das altas esferas; ela atinge ainda a poesia surgida das academias e bibliotecas, como expressa nestes versos de “*La musiquilla de las pobres esferas*” (LIHN, 1969, p. 20):

*no se habla de la vida desde un púlpito  
ni se hace poesía en bibliotecas.*<sup>8</sup>

<sup>7</sup> “Nem mesmo a poesia me consola:/ É inviolável “O Grande Brillante” ou/ Cada uma dessas tolices metafísicas/ Da botica celestial, não há nada”.

<sup>8</sup> “Não se fala da vida desde um púlpito/ Nem se faz poesia em bibliotecas.”

Para Luis Correa Díaz (1993, p. 12), Lihn, não conforme com essas negações, produz a agonia do princípio romântico do “eu rebelde criador” e do “eu revelador absoluto”, que se degrada ante um “eu vitrine”. A palavra poética como “objeto estético” dá lugar a uma palavra de “aparador”, de vitrine, que ressoa em seu objetivo de denunciar a crise da poesia como obra de arte, valendo-se – paradoxalmente – das temáticas líricas clássicas para fazê-lo.

*Pueda que sea cosa de ir tocando  
La musiquilla de las pobres esferas.  
Me cae mal esa Alquimia del Verbo,  
poesía, volvamos a tierra.  
Aquí en París se vive de silencio  
Lo que tú dices claro es cosa muerta.*<sup>9</sup> (LIHN, 1969, p. 19)

Podemos perceber, então, que sua vontade de escrever radica no desejo de espetacularizar a ineficácia da palavra poética: “A palavra não é nada”, declara o poeta (LIHN, 1969, p. 55); daí que sua poesia reproduza os sons do inarmônico e se apresente ante os leitores como um “prelúdio do que não é”, como uma negação a aceitar-se.

*Este no querer ser lo que se es  
este rechinamiento,  
y el gusto, en todas partes, de lo que uno se  
pierde miserablemente.*<sup>10</sup> (LIHN, 1969, p. 65)

### III. *Preludio de lo que no es*<sup>11</sup>

Para Aristóteles (GIANNINI, 2006, p. 75), a mudança é a atualização do que em potência existe para ser algo. Cada ente é submetido, segundo sua natureza, a essa potência ou virtualidade. A mudança é a atualização, é fazer presente aquilo que já estava pronto para existir. Só termina a mudança, o movimento, quando aquilo que em potência já existia se atualiza plenamente.

No caso da poesia lihneana, podemos argumentar que ela é a mudança, na qual a palavra deixa de ser uma via de transmissão para converter-se em um obstáculo. Lihn (LIHN, 1969, p. 75) afirma que “cada palavra é um obstáculo” e “quase tudo que eu sou está por ser feito”. Ele só encontra eficácia em seu ser como poeta, porque sente que é a potência que fazia falta para fechar o círculo “alquímico do Verbo”, conformando assim uma roda que vai desde a afirmação da atividade poética até a sua negação. Ele, como poeta, completa um ciclo lírico gasto.

Mas não é apenas esse ciclo que está gasto: na *Musiquilla de las pobres esferas* o poeta deixa entrever que também estão gastos o “sujeito que escreve” a poesia, o “sujeito que a recebe como leitura” e “o mundo no qual o sujeito enunciante e o sujeito receptor se conectam”, seja para ser testemunhas ou vítimas daquele mundo caracterizado pelo imundo. O poeta confessará, a partir de sua descrença pela lírica canônica, sobre este espaço e tempo que lhe tocou viver:

*admiro a los insoportables  
héroes y nunca han sido tan  
elocuentes quizás  
como en esta época llena de sonido y de furia*

<sup>9</sup> “Talvez seja coisa de ir tocando/ a musiquinha das pobres esferas./ Desgosta-me essa Alquimia do Verbo,/ poesia, voltemos à terra./ Aqui em Paris se vive de silêncio/ o que você diz é claramente coisa morta.”

<sup>10</sup> “Este não querer ser o que se é/ este rangido,/ e o gosto, em todas partes, do que a gente se perde miseravelmente.”

<sup>11</sup> “Prelúdio do que não é” (LIHN, 1969, p. 16).

*sin más alternativa que el crimen o la  
violencia  
Que otros, por favor, vivan de la retórica  
Nosotros estamos, simplemente, ligados a la  
historia*<sup>12</sup> (LIHN, 1969, p. 30)

O poeta observa seu mundo, um mundo que ele admite estar “mortalmente desabitado” (LIHN, 1969, p. 63), como uma espécie de Babilônia cansada de esperar as profecias de sua redenção e o perdão pelos pecados cometidos, causados por “esse mistério doloroso” (LIHN, 1969, p. 14) que estigmatiza o homem pelo simples fato de sê-lo. A essa Babilônia *llega el desconsuelo de la musiquilla*<sup>13</sup> (LIHN, 1969, p. 18), onde se escuta o “cacarejo” dos anjos e da doutrina eclesiástica – doutrina que produz o primeiro contato perigoso com “a história cruel do cordeiro” (LIHN, 1969, p. 17). Nessa Babilônia, a separação do outro se baseia na separação de si mesmo.

A miséria que descobre Lihn tanto no significante quanto no significado da *musiquilla* é a metonímia da miséria humana, que rodeia não só o sujeito da enunciação, mas também, e principalmente, o homem da sociedade moderna. Lihn cria um reflexo da poesia citadina, e a *Musiquilla de las pobres esferas* é o melhor espelho para mostrar como é que vão as coisas “lá embaixo na terra-babilônica”. É também um reflexo de sua relação com o ofício de poeta que não lhe satisfaz, porque descobre que a palavra poética perdeu seu valor, já não ressoa nela nenhum som harmônico como antigamente. A palavra poética resulta ser um eco longínquo de alguma cantiga entoada pelos jograis em um tempo mais mítico do que real. Ela se limita apenas a ser um eco do que restou da música celeste que procuraram os seguidores de Píndaro para tranquilizar a alma.

Para Enrique Lihn, tanto o mito quanto a arte se desvendam num único sentido, que é o de sua inutilidade, que para ele não deixa de ser um sentido, embora negativo: é um sentido que se entrega como “desafio à imaginação e ao desfrute” dos leitores (FOXLEY, 1995, p. 97).

Levando em conta essas percepções, o ofício de poeta é uma verdadeira “ociosidade”, e não no sentido latino, em que o otium era um tempo para conectar-se com a natureza, como um fortalecedor do espírito. Em vez disso, o ócio de Lihn é um “negócio sujo” (LIHN, 1969, p. 67) e “cansativo como a álgebra” (LIHN, 1969, p. 25) – segundo Carmen Foxley, é uma “bricolagem onde se embaralham cartas marcadas”.

A imagem que temos de uma bricolagem é a de uma montagem de elementos, que para Foxley é a manipulação que se faz dos signos lingüísticos já estabelecidos pela tradição poética, os quais são transfigurados pelo poeta. Lihn “desloca” esses signos para entregá-los a seus leitores como uma nova forma de significação.

Prova dessa montagem é seu poema “*Porque escribí*” (LIHN, 1969, p. 81), em que encontramos sua reflexão metapoética no final de la *Musiquilla de las pobres esferas*, epílogo de sua obra escrita e de sua ação como “escrevente”:

*Escribí: fui la víctima  
De la mendicidad y el orgullo mezclados  
Y ajusticié también a unos pocos lectores;  
Tendí la mano en puertas que nunca, nunca  
he visto;*

<sup>12</sup> “Admiro os insuportáveis/ heróis e nunca foram tão eloqüentes quicá/ como nesta época cheia de som e fúria/ sem mais alternativa que o crime ou a/ violência/ Que outros, por favor, vivam da retórica/ nós estamos, simplesmente, ligados à/ história.”

<sup>13</sup> “Chega o desconsolo da musiquinha”.

*una muchacha cayó, en otro mundo, a mis pies.*<sup>14</sup>

Lihn percebe o jogo da escrita – a relação entre o emissor, a mensagem e o receptor, que estabelece por um lado uma situação comunicacional real-concreta que, na obra literária, se expande para uma comunicação real-imaginária – como a possibilidade de refazer essa culpa e vergonha primordiais, detectadas pela tradição judaico-cristã como o “pecado original” e a expulsão do paraíso. Mas a escrita também se apresenta para Lihn como a possibilidade de antecipar, ou atualizar, a morte, como consequência de sua ação como escrevente. Assim como declara nos versos de seu poema “Kafka” (LIHN, 1969, p. 79): “*Soy sensible a este abismo(...) pruebo, con frialdad, el gusto de la muerte (...) junto a lo cual no somos nada*”<sup>15</sup>.

Em seu poema “*El escupitajo en la escudilla*” (“A cuspidinha no prato”), ele esclarece ainda mais sua reflexão ao redefinir a poesia – *el acoplamiento carcelario entre tú y yo*<sup>16</sup> (LIHN, 1969, p. 73) – e os poetas. Estes são mendigos, reduzidos à mendicância pela própria poesia. Por isso, Lihn não consegue desprender-se da estranha faculdade de interpretar a “miséria nomeada”, porque sente que faz parte dela.

Mas o conflito do poeta se revela quando a reflexão se traslada para sua insatisfação pela poesia – incluindo a dele mesmo. Ele não a quer, mas também não pode deixar de escrevê-la: *Estoy lejos de significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo. Escritura de nadie y de nada*.<sup>17</sup> (LIHN, 1969, p. 73)

Escrita e vida finalmente se imbricam na morte – *robo a la angustia horas de mi razón,/ muriéndome/ en el trabajo estéril del poeta*<sup>18</sup> (LIHN, 1969, p. 58) –, e ele não pode nem quer fazer nada, por causa dessa “fadiga essencial” que resgata do sujeito da enunciação de *Residencia en la Tierra*, de Pablo Neruda, compreendendo que essa fadiga pesa sobre os ombros dos filhos da Modernidade.

#### IV. *No seré yo quien transforme el mundo*<sup>19</sup>

Dos tempos de Pitágoras, Platão, Aristóteles, Luis de León e Blake até o tempo de Lihn, as perspectivas em relação à filosofia, à poesia e aos homens mudaram. Fica evidente que essas percepções se distanciaram até o ponto em que, na visão de Lihn, a poesia perdeu sua eficácia como *poiesis*, como palavra criadora, mas sobrevive pela necessidade de relacionar, em novas montagens, os significantes e os significados; de fazer poesia que constrói e destrói, pois ela é a serpente alquímica que devora a si mesma em um rito que não tem fim.

Antes da *musiquilla*, a poesia era uma palavra de poder, e o poeta era o escolhido das musas para interpretar os segredos do cosmos, mas nos versos de Lihn a palavra e o poeta perderam sua importância. A primeira apenas transmite os sons inarmônicos da modernidade e o segundo transmite a angústia por saber que, por mais que tente, ele não vai conseguir concretizar a mudança – no sentido aristotélico –, pois o poder de mudar o curso da história e o destino dos homens lhe parece algo impossível.

<sup>14</sup> “Escrevi: fui a vítima/ da mendicância e o orgulho misturados/ e justicei também uns poucos leitores;/ estendi a mão em portas que nunca, nunca/ vi;/ uma moça caiu, em outro mundo, a meus/ pés.”

<sup>15</sup> “Sou sensível a esse abismo,/ provo, com frieza, o gosto da morte/ (...) junto ao qual não somos nada”.

<sup>16</sup> “O acoplamento carcerário entre você e eu”.

<sup>17</sup> “Estou longe de querer significar algo. Escrevo porque sim, não posso deixar de fazê-lo. Escrita de ninguém e de nada”.

<sup>18</sup> “Roubo à angústia horas de minha razão, /morrendo/ no trabalho estéril do poeta”.

<sup>19</sup> “Não serei eu quem transforme o mundo” (LIHN, 1969, p. 30).



Na escrita de Lihn, o poeta e a poesia se converteram em palavras gastas, que já não aspiram às Altas Esferas, apenas às Pobres Esferas, porque é o único que podem conhecer, já que o homem não consegue mais retornar ao tempo mítico em que podia se encontrar com as divindades da arte e com o conhecimento do oculto, do proibido e daquilo que fazia com que o poeta fosse um “louco”, um “xamã” ou um “ser superior”. Esse tempo se definiu no “vento amargo” que trouxe consigo o positivismo, o relativismo, as guerras mundiais – que já não eram novidade no devir terreno. Já não há algo que justifique fazer poesia, salvo quiçá a “inevitabilidade” de fazê-lo. Isso não deixa de ser uma condenação para Lihn, assim como era o mundo das sombras para Platão, só que Lihn nem sequer tem a referência da luz que alguma vez iluminou seu mundo – ele mesmo duvida de ter sido alguma vez iluminado. É por isso que Lihn não espera transformar o mundo com sua poesia – novamente temos sua negação inevitável –, ele se conforma em apenas deixar escapar esses sons que se aprisionam em sua alma de poeta que escreve aquilo que o angustia.

*Soy un sabio en realidad en esta cosa de  
nada y para nada*<sup>20</sup> (LIHN, 1969, p. 26)

Enrique Lihn se reconhece como um sábio, um filósofo e um poeta da inutilidade. E de que serve essa inutilidade de poeta e poesia? Devemos procurar a resposta no canto que produzem as pobres esferas, nos seus sons inarmônicos, vazios e solitários, que a poesia de Lihn resgata e articula para estimular-nos, como leitores, a abrir novos caminhos não só para a recepção de novas criações, de novas *poiesis*, mas para a convivência dos homens no interior de nossa esfera terrestre, e para que sempre atendamos aos chamados da memória, que nos permitirão voltar a esse passado longínquo em que os homens habitavam o paraíso. Assim entenderemos que a queda humana não é eterna, embora pareça, e lograremos que o *Primum Mobile* imóvel nos ajude a recobrar o movimento perfeito que esquecemos.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- CORREA DÍAZ, Luis. *Lengua Muerta Introito a la Poesía Amorosa de Enrique Lihn*. Tese de magistratura em Literatura. Santiago: Universidad de Chile, 1993.
- DODDS, E. R. *Os Gregos e o Irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.
- FOXLEY, Carmen. *Enrique Lihn: Escritura Excéntrica y Modernidad*. Santiago: Universitaria, 1995.
- LEWIS, C. S. *La Imagen del Mundo*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1980.
- LIHN, Enrique. *La musiquilla de las pobres esferas*. Santiago: Universitaria, 1969.
- GIANNINI, Humberto. *Breve Historia de la Filosofía*. 21ª ed. Santiago: Catalonia, 2006.
- POBLETE VARAS, Carlos. *Diccionario de la Música*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- REVILLA, Francisco. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990.

---

<sup>20</sup> “Sou um sábio na verdade nesta coisa de/ nada e para nada”.