

FABRÍCIO TAVARES DE MORAES

**ARANDO A LINGUAGEM: UMA LEITURA
COMPARADA ENTRE AS POÉTICAS DE SALGADO
MARANHÃO E SEAMUS HEANEY**

Juiz de Fora

2013

FABRÍCIO MORAES

**Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras: Estudos Literários da
Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Juiz de
Fora, para obtenção do Grau de
Mestre em Letras – Estudos
Literários.**

Orientador: Prof. Dr. Edmilson de Almeida Pereira

Juiz de Fora

2013

FABRÍCIO MORAES

**ARANDO A LINGUAGEM: UMA LEITURA
COMPARADA ENTRE AS POÉTICAS DE SALGADO
MARANHÃO E SEAMUS HEANEY**

Dissertação apresentada à
Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Juiz de
Fora como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre de
Letras.

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA:

—
Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF – Presidente Orientador

CPF: 546.100.876-34

—

Prof.^a Dr.^a Maria Andreia Paula – CES/UFJF – Membro Externo

CPF:

Prof.^a Dr.^a Terezinha Maria Scher Pereira – UFJF – Membro Interno

CPF:

Prof.^a Dr.^a Suely da Fonseca Quintana – UFSJ – Suplente Externo

CPF: 685.089.486.20

Prof.^a Dr.^a Prisca Rita Agustoni – UFJF – Suplente Interno

CPF:

Aos meus sobrinhos Abner e Natan

Agradecimentos

Agradeço a Deus primeiramente,

Aos meus pais, Mirtyz e Francisco,

A minhas irmãs, especialmente, a Fram,

Aos amigos Felipe, Andressa, Cláudio, Tiago, Daniel, Renan e Patrícia e todos aqueles que, de alguma forma e em algum momento, me auxiliaram.

Resumo

A presente dissertação busca traçar uma análise comparada entre a obra poética do poeta irlandês Seamus Heaney e a do brasileiro Salgado Maranhão no que tange à tensão indissolúvel entre a intuição e razão que estão no âmago do ato poético, especialmente durante o processo de composição. Tomando como pressupostos os conceitos de apolíneo e dionisíaco do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, desenvolvidos na obra *O Nascimento da Tragédia* (1872), o presente trabalho busca justamente apontar esses elementos antitéticos na gênese da poesia, bem como as posturas poéticas neles baseadas (chamadas doravante de “poesia instintual” e “poesia cerebral”). Além disso, pretende-se compreender a forma como as obras de ambos os poetas analisados se inserem nas manifestações poéticas da contemporaneidade. Por último, partindo da simbologia da terra – ampla e constantemente abordada ao longo de todas as obras de Heaney e Salgado –, busca-se efetuar uma leitura dos possíveis desdobramentos literários, sociais, culturais e históricos de tal metáfora.

Palavras-Chave: Literatura comparada; Poesia contemporânea; Poesia cerebral; Poesia instintual; Terra.

Abstract

This dissertation aims to draw a comparative analysis between the poetical works of the Irish poet Seamus Heaney and the Brazilian poet Salgado Maranhão, regarding the indissoluble tension between intuition and reason that is at the core of the poetic act, especially during the composition writing process. Utilizing as presupposition the concepts of the “Apollonian” and “Dionysian” coined by the German philosopher Friedrich Nietzsche, both developed in the work *The Birth of Tragedy* (1872), the present study attempts to pinpoint these antithetical elements that are in the genesis of poetry, as well as the poetic postures based on them (hereinafter called “instinctual poetry” and “cerebral poetry”). Furthermore, we intend to comprise the way through which the poetical works of both poets are inserted in the contemporary poetic manifestations. Lastly, basing on the symbolism of the earth/soil – wide and constantly addressed throughout the works of Heaney and Salgado – we intend to interpret the feasible literary, social, cultural and historic meanings of such metaphor.

Keywords: Comparative literature; Contemporary poetry; Cerebral poetry; Instinctual poetry; Earth.

*Quem decifra o caráter e o cunho do
artista! Quem entende a profunda fusão
instintiva de disciplina e devassidão na qual se baseia!*

Thomas Mann – *Morte em Veneza*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. POESIA COMO DUALIDADE	
1.1 - As faces possíveis do ato poético.....	26
1.2 - Os tons apolíneos e dionisíacos da poética de Salgado Maranhão.....	29
1.3 - Os <i>vers donnés</i> e <i>vers calculés</i> em Seamus Heaney.....	50
2. AS FACES DE JANUS NA POÉTICA DE SALGADO MARANHÃO	
2.1 - Voz e silêncio.....	70
2.2 - A poesia anfíbia em <i>O Beijo da Fera</i>	89
2.3 - Os murais sujos de versos.....	102
2.4 - <i>Sol sanguíneo</i> : a transcendentalização do trivial.....	106
2.5 - A pelagem da palavra.....	113
3. A POESIA MINERAL E A POESIA ORGÂNICA EM SEAMUS HEANEY	
3.1 - Escavando a linguagem e a memória.....	125
3.2 - A oficina irritada do poema.....	146
3.3 - Titãs e deuses em lutas: Hércules e Anteu, Apolo e Dionísio.....	159
3.4 - Trabalho de campo.....	171
3.5 - O verso volta, a caneta cava.....	182
4. O POETA CONTEMPORÂNEO NA TERRA DO POEMA	190
4.1 A terra.....	208
4.2 Arando a linguagem.....	218
4.3 A terra devastada da linguagem.....	230
CONSIDERAÇÕES FINAIS	250

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	258
--	------------

INTRODUÇÃO

A poesia ocidental contemporânea, composta de várias vertentes e temáticas distintas, embora passível de análises que ressaltem este ou aquele aspecto como uma de suas características dominantes, não pode ser apreendida dentro de uma listagem fechada de traços ou qualidades estéticas e formais. Tal impossibilidade se dá, primeiramente, pela vasta quantidade de poetas atuais, já canonizados pela crítica, ainda compondo suas obras cujas temáticas e estruturas de criação formais são as mais díspares e divergentes. Enquanto alguns utilizam dos meios e mídias eletrônicos na experimentação linguística e formal (executando *performances* e criando suportes que não mais cabem nas classificações e terminologias tradicionais), outros ainda se valem dos suportes clássicos, embora, de certa maneira, também sejam afetados pelas novas possibilidades artísticas oriundas dos novos suportes comunicacionais.

A segunda dificuldade que se apresenta em qualquer tentativa de caracterização da poesia contemporânea decorre do fato de o crítico também pertencer ao mesmo momento histórico e cultural e, portanto, igualmente influenciado pelas suas tensões e contradições. Tal situação, permeada por embates e tentativas de compreensão dos fenômenos poéticos, pode ser apreendida através das palavras de Giorgio Agamben, que no ensaio “O que é o contemporâneo?” (2008) observa: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEN, 2010, p. 62-63).

Entretanto, como dito anteriormente, tal dificuldade de apreensão não implica que os críticos atuais não sejam capazes de reconhecer as qualidades estéticas e a originalidade em determinados autores de seu período e de captar nas suas obras certas ressonâncias do espírito da época (*Zeitgeist*). Através da análise das obras de poetas cuja dicção os faz sobressair dentre os seus contemporâneos, é possível atravessar a névoa que o presente estende sobre os olhos dos demais.

Afinal, como observou Ezra Pound, “os artistas são as antenas de nossa raça” (POUND, 1997, p. 92).

Dessa forma, o presente trabalho pretende comparar as poéticas de dois poetas contemporâneos – o brasileiro Salgado Maranhão e o irlandês Seamus Heaney –, cujas obras, além de aclamadas pela crítica especializada, já receberam várias premiações e nomeações literárias. Os poetas mencionados, apesar de procederem de lugares diferentes e de experimentarem condições linguísticas distintas, nos instigam a ver possíveis canais de contato entre ambos, desde que sejamos mediados tanto pelos cenários sociais, políticos e culturais que os envolvem, quanto pelo trato que estabelecem com a construção formal do poema e com a manipulação dos recursos da linguagem.

Salgado Maranhão, pseudônimo de José Salgado Santos, nasceu no povoado Cana Brava das Moças, município de Caxias, no estado do Maranhão, no ano de 1953. Criado no meio rural, só veio a ter educação formal durante sua adolescência. A vida campesina, a lavoura e as paisagens rústicas perpassam e se fazem presente em praticamente toda a obra salgadiana, não no sentido de resquícios de um bucolismo nostálgico, mas através da concretude e sensualidade oriundas do contato imediato do homem com a terra e com a natureza. E esse é o primeiro aspecto que o aproxima de Heaney, conforme veremos adiante.

Com quinze anos de idade, Salgado mudou-se para Teresina a fim de receber educação formal, pois até então ainda não havia sido alfabetizado. Pouco tempo depois começou a frequentar a biblioteca pública municipal e então se deparou com a poesia de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, fato também primordial para o desenvolvimento de sua sensibilidade estética e de sua criação poética. Desde sua infância, Salgado teve contato com os repentistas nordestinos e a musicalidade de suas composições posteriormente influenciou seu estilo poético.

Salgado, na sua juventude, travou conhecimento com grandes nomes da poesia marginal brasileira, como Torquato Neto e também com os poetas da geração concretista, como Ferreira Gullar. Tais influências foram essenciais para o posterior desenvolvimento da poética salgadiana, sendo norteadoras de sua

carreira literária. Procurando seguir o caminho da escrita, Salgado mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1972 e iniciou sua graduação em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica (PUC) nessa mesma cidade, em 1973, em meio à ditadura militar.

O clima de repressão cultural e de liberdades individuais levou considerável parte da juventude universitária daquela época a buscar formas de resistência política, seja através da distribuição de panfletos de cunho político, da imprensa “nanica”, seja através da composição de poemas ditos marginais, uma vez que tais poemas não faziam parte – e até mesmo combatiam – dos meios de distribuição usuais do sistema. Portanto, os primeiros passos poéticos de Salgado foram dentro da chamada “geração mimeógrafo” na antologia *Ebulição da Escrivatura* (1978) que reunia o trabalho de vários outros poetas daquela época.

Salgado também possui letras em parceria com grandes nomes da música popular brasileira, tais como Paulinho da Viola, Ivan Lins e Moacyr Luz. Com o reconhecimento de seu trabalho, em 1999 o poeta recebeu o prêmio Jabuti na categoria poesia pela sua antologia *Mural de ventos*. E, mais recentemente, em 2011, o prêmio Olavo Bilac, concedido pela Academia Brasileira de Letras (ABL) pelo conjunto de sua obra. Em 2009 foi publicada a obra completa de Salgado Maranhão no volume intitulado *A cor da palavra*. O reconhecimento de sua obra já ultrapassa as fronteiras nacionais e vem sendo traduzida para o inglês, alemão e holandês. Ainda no ano de 2012, Salgado também foi convidado a ministrar palestras em várias universidades americanas, tais como Harvard e Yale.

A obra de Salgado desperta interesse não apenas pela inventividade de sua linguagem, pelos seus versos aliterativos e pelo seu “impacto vocabular e o inusitado da fala” (como observou Gullar sobre tal poética), mas também pela tensão dual de seu método de composição. O poeta demonstra sua intimidade com a palavra ao adotar duas perspectivas antípodas sobre a gênese da poesia e conseqüentemente utilizar simultaneamente dois métodos antitéticos de composição poética: ora enfatizando a visão intuitiva da poesia, como se ela fosse um elemento proveniente ocasional, não-intencional e alheio ao poeta, ora enfatizando a visão cerebral da poesia, vislumbrando-a como algo a ser lúcida e

planejadamente construída. Portanto, na poética salgadiana “se articulam os opostos que o atravessam: o inarticulado e o articulado, o dionisíaco e o apolíneo, o erótico e o reflexivo, e assim por diante” (CICERO, 2009, p.12). Em suma, é uma poética na qual se instaura uma tensão entre a intuição e a razão.

Tal estilo poético antitético também se faz presente na obra de Seamus Heaney, pois ele, da mesma forma, mantém essa relação dual com a linguagem – essas semelhança entre ambos os poetas serão exploradas detidamente no primeiro e segundo capítulos do presente trabalho.

Segundo Neil Corcoran, em seu livro *A student's guide to Seamus Heaney*, há na poética de Heaney uma relação de mutualismo singular entre o poeta e as palavras, pois “ambos perseguidor e perseguido, ambos em controle e rendidos, o poeta encontra a si mesmo ao se perder na linguagem e na forma do seu próprio poema” (CORCORAN, 1986, p.65)¹. Sendo assim, semelhante à poesia de Salgado Maranhão, há “uma oposição em Heaney (amplamente evidenciada no seu livro *Preoccupations*) entre uma estratégia instintiva, ‘feminina’ e artesiana [...] e uma ‘inteligência’ ordenante, ‘masculina’ e arquitetônica” (LONGLEY, 1994, p. 88)².

Nascido no ano de 1939, na fazenda Mossbawn, condado de Derry, Irlanda do Norte, Seamus Heaney é o mais velho de nove filhos. Por seu turno, Salgado, passou sua infância no meio campestre e no trabalho da lavoura. Por sua vez, Heaney pertencia a uma família da minoria católica norte-irlandesa, discriminada pelos protestantes que dominam o país. Ao completar quatorze anos, Seamus Heaney e sua família se mudaram para outra propriedade chamada The Wood, local onde seu pai, agricultor e marchante, passara a infância.

Criado em meio a pessoas sem instrução formal, Heaney, assim que passou a frequentar instituições locais de ensino e ingressar no mundo das letras, começou a sentir-se deslocado no seu próprio mundo de origem, unindo-se ao fato

¹ No original: “Both pursuer and pursued, both in control and in surrender, the poet finds himself by losing himself in the language and in the form of his own poem” (CORCORAN, 1986, p.65).

² No original: “[...] a conflict in Heaney (amply evidenced by *Preoccupations*) between an instinctive, ‘feminine’ artesian strategy [...], and an ordering, ‘male’ architectonic ‘intelligence’” (LONGLEY, 1994, p. 88).

de já ter nascido em uma minoria católica e, portanto, des-centrada dos locais de poder. Como o poeta irlandês disse em uma entrevista a Neil Corcoran: “Eu parecia estar sempre um pouco deslocado; estar ‘no meio’ foi uma espécie de condição, desde o início” (CORCORAN, 1986, p.13)³. Tal sentimento exílico também perpassa a obra heaneyana, transformando-a numa poética da intersecção e do intermédio – sutil e original. É por isso que embora se preocupe com questões sociais de seu país e época, principalmente com relação aos conflitos civis da Irlanda do Norte, Heaney não é um poeta aberta e alegadamente político, mas ao mesmo tempo também não é um adepto da *poésie pure*, preocupado apenas com experimentações e inovações estéticas. A poética de Seamus é, por isso, distinta e peculiar, já que suas “obliquidades não são evasivas: elas são, pelo contrário, sutilmente responsivas e alertas ao presente conflito [civil na Irlanda do Norte]; mas também preocupadas em ser poesia e não outra coisa” (CORCORAN, 1986, p.73)⁴.

Acreditamos que há na poética de Heaney tanto uma preocupação social quanto estética, pois ao mesmo tempo em que o poeta se sente afetado pelos conflitos civis e culturais em que está inserido e busca aludi-los em sua obra, também está ciente de que seu material primordial é a palavra e sua sensibilidade poética e é com os tais que deve se preocupar primeiramente. Seu trabalho terá alguma relevância social somente se estiver totalmente comprometido com sua condição de poeta, com a linguagem e com a instância estética. Portanto, a sutileza de seus poemas faz com que sejam, por esse mesmo motivo, muito mais relevantes do que se fossem abertamente engajados. Dessa maneira, como afirmou José Antonio Arantes, crítico e tradutor dos poemas de Heaney para o português: “[Heaney] construiu uma obra admirável, que combina um intenso lirismo pessoal com o senso agudo da responsabilidade do indivíduo diante dos grandes problemas coletivos” (ARANTES, 1998).

³ No original: “I seemed Always to be a little displaced; being in between was a kind of condition, from the start” (CORCORAN, 1986, p. 13).

⁴ No original: “[His] obliquities are not evasive: they are, on the contrary, subtly responsive and alert to present conflict; but concerned to be poetry, and not some other thing” (CORCORAN, 1986, p. 73).

O mesmo ocorre com a poética de Salgado Maranhão, pois embora atento às causas e mazelas sociais em que se encontra inserido, tais como a demanda afro-brasileira por igualdade de condições e também das injustiças sofridas pelos retirantes nordestinos, o poeta também está cômico de que seu projeto poético é sua principal ferramenta social e portanto é seu dever buscar sempre aprimorá-la. Portanto, intentaremos demonstrar ao longo do presente trabalho como se dá a conciliação da preocupação estética e formal com a noção de responsabilidade humanitária por parte de ambos os poetas.

A poesia salgadiana, principalmente em seus momentos iniciais, é “guerreira no seu tempo, guerreira contra o nosso tempo” (SANTIAGO, 1989, p. 9) e, mais nitidamente em seus dois primeiros livros, engajada “na luta da liberação do negro ou no clamor do retirante” (SANTIAGO, 1989, p. 9), conforme observou Silviano Santiago no prefácio de *Punhos de Serpente* (1989), primeiro livro individual de Salgado.

Entretanto, tanto Heaney quanto Salgado se esquivam de considerações estritamente ideológicas, pois ambos estão compromissados principalmente com seus projetos poéticos. Assim, embora totalmente conscientes dos conflitos e mazelas sociais – e sensíveis quanto a suas responsabilidades como intelectuais e humanistas –, pode-se dizer que ambos os poetas compartilham da opinião do poeta W. H. Auden de que “em nossa época, a mera criação de uma obra de arte é em si um ato político” (AUDEN, 1965, p.182)⁵. Comentando sobre essa afirmação de Auden, o professor e crítico Carlos Felipe Moisés, afirma que “‘política’, no caso, diz respeito mais à atitude exemplificada no gesto do que ao tema ou ao conteúdo programático eventualmente expostos na obra” (MOISÉS, 2006, p.27)⁶.

⁵ No original: “In our age, the mere making of a work of art is itself a political act” (AUDEN, 1965, p. 182).

⁶ Tanto Auden quanto Moisés parecem utilizar o termo “política” não estritamente no clássico sentido aristotélico de administração coletiva da *polis* com o fim único de proporcionar a felicidade coletiva, uma vez que “o homem é um animal político” (*bios politikos*), mas principalmente no sentido de partidos e posicionamento ideológicos frente à trama de interesses e de poderes no real.

Como dito anteriormente, o primeiro e segundo capítulos da presente dissertação se debruçarão na análise de vários poemas de Salgado e de Heaney, a fim de evidenciar a existência de uma poética dual em ambos, capaz de conciliar os espíritos opostos da poesia (a composição cerebral e a composição intuitiva) em uma mesma obra literária e até mesmo em um mesmo poema. Para isso, selecionaremos poemas que apontem, representem ou enfatizem tais perspectivas antípodas sobre o fazer poético para em seguida analisarmos detidamente cada um deles, a fim de compreendermos a conceituação de poesia para de ambos os escritores.

Ao longo das análises, utilizaremos teorias, conceitos e termos de teóricos, praticantes e estudiosos da poesia, tais como Alfredo Bosi, especialmente seu livro *O ser e o tempo da poesia* (1977); T.S. Eliot e seus ensaios poéticos; Ezra Pound e suas obras *ABC da literatura* (1934) e *A arte da poesia* (1931); João Cabral de Melo Neto com seu ensaio “A inspiração e o trabalho de arte” (1952) e vários de seus poemas que versam sobre o fazer poético; o clássico tratado latino *Arte Poética* de Horácio e vários outros. Exploraremos tais autores e as obras de outros grandes nomes da poesia a fim de comprovarmos que os dois espíritos da poesia mencionados acima, ao invés de se anularem ou contradizerem, são partes complementares e necessárias para se trilhar o caminho da perfeição artística e da compreensão satisfatória do real e do humano. Para essa reflexão, também empregaremos as considerações do filósofo alemão Friedrich Nietzsche em sua renomada obra *O nascimento da tragédia* (1872) em que propõe que a verdadeira arte é composta da união de dois elementos opostos entre si, o apolíneo e o dionisíaco. Nas palavras do pensador alemão: “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Também nos deteremos nas obras e ensaios de críticos que analisaram de maneira profunda e extensiva as poéticas de Salgado Maranhão e de Seamus Heaney. No caso da poética de Salgado, nos serviremos do ensaio “O traço apolíneo de Salgado Maranhão” do professor Luiz Fernando Valente; dos artigos

“Quando a palavra poética nos escolhe e acolhe: o encontro da poesia pelo homem, em Salgado Maranhão”; também das considerações sobre a obra salgadiana propostas pela professora Iracy Conceição de Souza da Universidade Federal do Rio de Janeiro em seu livro *Salgado Maranhão por Iracy Conceição de Souza*, da coleção “Ciranda da poesia”; e ainda dos artigos “Traços metapoéticos de Salgado Maranhão” e “A cor e o som da palavra de Salgado Maranhão”, ambos do professor Claudicélio Rodrigues da Silva. Já no caso da poética de Seamus Heaney, usaremos como pontos referenciais as seguintes obras: *Seamus Heaney* (1982) do crítico Blake Morrison; o volume intitulado *The art of Seamus Heaney* (1985), composto de ensaios de vários críticos organizados por Tony Curtis; o já citado *A student’s guide to Seamus Heaney* (1986) de Neil Corcoran; o conceituado “*Seamus Heaney*” (1998) da professora e crítica norte-americana Helen Vendler; e, por último o volume de ensaios e críticas organizados por Harold Bloom intitulado *Bloom’s Major Poets: Seamus Heaney* (2003a).

No terceiro e último capítulo trataremos de outro aspecto semelhante entre a poética de Heaney e de Maranhão: o uso recorrente da metáfora da “terra”, tanto como símbolo da linguagem que embasa as experiências e sentimentos humanos quanto do local de origem social, existencial e/ou espiritual (e conseqüentemente da tradição familiar e literária dos poetas), tal como representado pelo mito (presente em várias culturas) da origem humana pelo barro. A ideia e simbologia do solo recorrentes em ambas as poéticas também está atrelada à vivência campesina e ao contato imediato com a natureza que tanto Heaney quanto Salgado tiveram na infância.

A leitura realizada no presente trabalho procura demonstrar que os dois poetas elencaram a terra como símbolo da própria composição poética. Na visão deles, a poesia é análoga à terra, uma vez que embora possua forças ctônicas, instintuais e geradoras, ainda assim se fazem necessários o labor e o arar do poeta, isto é, o seu trabalho deliberado. A terra-linguagem também se relaciona com a herança familiar e literária que embasou e deu suporte para os passos iniciais dos poetas: ela também deve ser arada para que possa gerar algo. O jornal britânico

The Guardian chamou Heaney de “filho do solo” (“son of the soil”) e o poema que abre sua obra (e também o mais conhecido) chama-se justamente “Cavar” (“Digging”). Salgado, por sua vez, foi chamado de “lavrador de palavras” pelo professor Ítalo Meneghetti e o subtítulo do poema inicial de *Sol Sanguíneo* é “terra chã”, uma metáfora da linguagem poética.

Há, portanto, perpassando a obra dos dois poetas um triângulo formado pelos vértices “origem (tradição)-terra-linguagem” que engloba simultaneamente a esfera literária, social e/ou familiar e linguística de cada um. Em suma, a metáfora da “terra” se transmuta e pluri-significa nas poéticas de Heaney e Salgado Maranhão, abarcando uma extensa gama de sentidos, como intentaremos demonstrar. Para demonstrar isso, elencaremos poemas ao longo das obras de ambos os poetas que tratem, aludem ou se utilizem da simbologia do solo. Para compreender a relação homem/terra presente nos poemas, consideraremos as reflexões propostas na obra *O homem e a terra* (1953) de Eric Dardel, que trata de maneira inovadora e filosófica a relação inextrincável entre a geografia e a existência humana. Para o autor, há “uma relação concreta [que] liga o homem à Terra, uma geograficidade (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino” (DARDEL, 2011, p. 2). Assim, “a Terra revela ao homem sobre sua condição humana e seu destino” (DARDEL, 2011, p. 2). Uma vez que a terra que transparece nos poemas não se restringe unicamente ao húmus ou ao solo natal, mas representa também a própria linguagem e a tradição familiar e literária, teceremos também considerações a respeito desses últimos dois aspectos.

Em relação ao uso por parte dos poetas da analogia da terra como linguagem, faremos uso dos conceitos de Nietzsche presentes na obra *Acerca da verdade e da mentira* (1873), ensaio no qual o filósofo alemão propõe que a linguagem é em si mesma uma metáfora e, portanto, incapaz de representar o real; também as ideias de Ludwig Wittgenstein exploradas no seu livro *Investigações filosóficas* (1953) o qual também desconstrói a noção de homogeneidade da linguagem e busca mostrar o fracasso que lhe é inerente. Por último, nos apoiaremos nas reflexões do famoso ensaio “A crise da linguagem” de Richard

Sheppard em que o autor propõe como característica de grande parte da poesia moderna “a sensação de impropriedade do idioma poético estabelecido” (SHEPPARD, 1989, p. 263). Os tratados e considerações desses filósofos e críticos (também desenvolvidos por vários outros pensadores modernos) demonstram a tomada de consciência – principalmente por aqueles que trabalham com a palavra – das falhas, lacunas e insuficiências da linguagem na representação da realidade. Salgado e Heaney exploram esse aspecto, pois estão cômnicos de serem herdeiros da “crise do verso” apontada por Mallarmé. A linguagem, assim como a terra erodida, necessita ser trabalhada e arada pelo poeta para que possa novamente germinar a poesia.

Por último, em relação à analogia da terra como tradição/herança, tanto familiar quanto literária, tomaremos como base o ensaio de T.S. Eliot, “Tradição e talento individual” (1919), no qual afirma que “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Sendo assim, ao analisar a obra de um verdadeiro poeta, “não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). As proposições de Eliot são interessantes na medida em que demonstram a importância de um solo de origem – de uma herança literária – para a formação do “poeta forte”.

Embora muitos movimentos da contemporaneidade busquem negar a importância e o papel da geração anterior (e também da clássica) na formação da literatura atual, buscando invalidar (que é diferente de criticar) a noção do cânone, o poeta atual que realmente está comprometido com a poesia sabe que só possui valor quando se coloca perante a tradição. Com isso não se quer dizer que seja necessário se submeter inteiramente aos ditames clássicos, às técnicas e aos conceitos de autores precedentes, mas sim que o poeta deve dominá-los a fim de criar algo inovador a partir deles. Além disso, como o próprio Eliot observou em seu ensaio, até mesmo as vanguardas artísticas devem possuir conhecimento sobre a tradição, justamente para se contraporem a ela.

Além das considerações de Eliot, usaremos também a teoria da “influência poética” do crítico norte-americano Harold Bloom, presente na sua discutida obra *A angústia da influência – uma teoria da poesia* (1973) que teoriza “a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55). Sendo assim, tal teoria busca “desidealizar nossas explicações aceitas de como um poeta ajuda a formar outro”, posto que os “poetas fortes, [são] grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se” (BLOOM, 2002, p. 55). Entretanto, essa apropriação poética “envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?” (BLOOM, 2002, p. 55).

Tecendo reflexões a partir das teorias psicanalíticas de Freud e do ascetismo estético de Nietzsche, Bloom propõe seis mecanismos de defesa, ou posicionamentos revisionistas, de que os poetas fortes fazem uso para combater a “angústia da influência”: “Clinamen” ou apropriação poética, caso em que “o poeta desvia-se do seu precursor, lendo o poema dele de modo a executar o *clinamen* [desvio] em relação a ele” (BLOOM, 2002, p. 64); “Tessera” ou completude e antítese, em que o “o poeta ‘completa’ antiteticamente seu precursor, lendo o poema-pai de modo a reter seus termos, mas usando-os em outro sentido, como se o precursor não houvesse ido longe o bastante” (BLOOM, 2002, p. 64); “Kenosis” ou repetição e descontinuidade, categoria revisional em que “o poeta que vem depois, aparentemente esvaziando-se de seu próprio estro, sua divindade imaginativa, parece submeter-se, como se estivesse deixando de ser poeta”, entretanto “esse refluxo é realizado em relação ao poema de refluxo do precursor de um modo que também se esvazia o precursor, e assim o poema de esvaziamento posterior não é tão absoluto quanto parece” (BLOOM, 2002, p. 64); “Daemonização” ou o Contra-sublime, caso em que o “o poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser logo além desse precursor” (BLOOM, 2002, p.

65); “Askesis” ou purgação e solipsismo, posicionamento no qual o poeta “abre mão de parte de seu dom humano e imaginativo para separar-se de outros, incluindo o precursor, e faz isso em seu poema colocando-o em relação ao poema-pai de modo a fazer com que esse poema também passe por uma *askesis*” (BLOOM, 2002, p. 65); e, por último, “Apophrades” ou o retorno dos mortos, a posição revisionista que interessa ao presente trabalho, pois perfeitamente aplicável ao trabalho dos poetas analisados. Nessa postura revisionista,

o poeta que vem depois, em sua própria fase final, já assoberbado por uma solidão imaginativa que é quase um solipsismo, mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que a princípio podemos acreditar que a roda completou um círculo completo, e que estamos de volta ao inundado aprendizado do poeta posterior, antes que sua força começasse a afirmar-se nas proporções revisionárias. Mas o poema é agora *mantido* aberto ao precursor, quando antes *estava* aberto, e o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor (BLOOM, 2002, p. 65).

Dois anos depois de ter sido apresentada em *A angústia da influência*, a teoria da “influência” de Harold Bloom continua a ser aprofundada em seu livro *Um mapa da desleitura* (1975), sendo aplicada em poemas canônicos. O crítico norte-americano ressalta a importância em retomar sua teoria anteriormente proposta, devido não só à complexidade dos conceitos, mas também à grandeza enigmática da influência poética (que suas meditações, segundo ele mesmo confessou, nunca seriam capazes de esgotar). Sendo assim, Bloom busca explorar e estender o conceito de leitura, definindo-o como “um ato tardio e inteiramente impossível que, quando forte, trata-se sempre de uma desleitura” (BLOOM, 2003b, p. 23). Portanto, tal livro é interessante na medida em que apresenta novas perspectivas sobre a criação poética. Nas palavras de Harold Bloom:

Como meu livro anterior [*A angústia da influência*], *Um mapa da desleitura* estuda a influência poética, termo que continuo *não* usando como a passagem de imagens e ideias de poetas para seus sucessores. A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que

todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma “desescrita” assim como a escrita é uma desleitura. Com o prolongamento da história literária, toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa (BLOOM, 2003b, p. 23).

Sendo assim, no terceiro capítulo iremos discorrer sobre a intertextualidade e as relações intrapoéticas nas obras de Seamus Heaney e Salgado Maranhão. Ambos os poetas fazem uso constante da tradição literária e do cânone universal em seus poemas e declaram abertamente a importância de seus precursores no desenvolvimento de seus conceitos estéticos e literários. Para concretizar tal tarefa, buscaremos traçar um panorama que demonstre as complexas relações entre a originalidade dos poetas estudados e a tradição literária que os sustenta.

Além disso, no mesmo capítulo trataremos de ponderar sobre as causas e origens da dualidade poética de Heaney e Maranhão. Como primeiro argumento, apontamos as diferentes tradições poéticas que ambos adotaram como precursores, pois tanto Heaney quanto Salgado Maranhão foram fortemente influenciados por poetas cerebrais e poetas intuitivos; e, como segundo argumento, apontamos as características próprias do pós-moderno⁷ que une em si elementos opostos e antitéticos (o arcaico e o moderno, a miséria e a riqueza, o liberalismo e o conservadorismo e o erudito e o popular). Sendo assim, a obra de ambos os autores será analisada dentro do contexto cultural, histórico, político e social contemporâneo, com todos os seus impasses e contradições. Para embasar nossas reflexões sobre a atual situação de globalização, pluralidade cultural, dissolução de fronteiras e valores antes bem estabelecidos, recorreremos às teorias e reflexões presentes nas obras *Os tempos hipermodernos* (2004) Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles e *O mal-estar da pós-modernidade* (1997) de Zygmunt Bauman. Além disso, retomaremos as considerações de Agamben sobre a contemporaneidade para, enfim, traçarmos um diálogo das poéticas de Heaney e Salgado em relação às obras de poetas que lhes são contemporâneos.

⁷ A conceituação do termo “pós-moderno” que adotamos no presente trabalho é explanada no segundo capítulo.

A relevância dessa perspectiva está em analisar a forma como a poesia contemporânea – seja ela no contexto brasileiro (no caso de Salgado) ou no europeu (no caso de Heaney) – lida com a problemática da linguagem, que tem sofrido desde a modernidade até os dias atuais sucessivas crises aliadas à percepção da dissonância entre a palavra e o mundo (o verbo como incapaz de representar a realidade). Além disso, tal pesquisa se torna relevante à medida que pretende abordar o papel e o lugar da poesia tanto na recepção quanto na crítica atual, além de procurar comparar as manifestações literárias de duas culturas diferentes entre si, destacando os pontos de contato e as visões semelhantes, mas também focando em suas divergências. Tal comparação configura-se interessante uma vez que coloca frente a frente as diferenças não só artísticas, mas também culturais de sociedades diferentes, demonstrando assim a importância da discussão multicultural presente nos meios acadêmicos atuais.

Um dos resultados pretendidos pela pesquisa consiste em apontar (e não necessariamente definir) alguns dos elementos estéticos, formais e temáticos que se apresentam como referências da poesia produzida na contemporaneidade, bem como em demarcar o modo como tal manifestação lírica relê e se apropria da produção poética anterior. Para uma observação mais específica da poesia na contemporaneidade, nos basearemos no livro “*A verdade da poesia*” (1969), de Michael Hamburger, que analisa extensivamente as condições, problemáticas e contradições de tal manifestação desde o início do século XX até meados da década de noventa, quando o livro foi reeditado e atualizado pelo escritor; e também no livro *Da poesia à prosa* (1994) do crítico italiano Alfonso Berardinelli que, dialogando com o livro de Hamburger, revê conceitos datados e explora exaustivamente a complexidade da lírica moderna e contemporânea. Outro resultado potencial da pesquisa é traçar um diálogo entre diferentes culturas através da linguagem poética, demonstrando assim que um dos principais atributos das manifestações artísticas é justamente possibilitar e fomentar a aproximação dialética entre diferentes experiências estéticas e culturais.

1. POESIA COMO DUALIDADE

1.1 As faces possíveis do ato poético

Analisando as obras dos poetas contemporâneos Salgado Maranhão e Seamus Heaney, observamos em ambas a coexistência de visões poéticas que, num primeiro momento, apresentam-se contrárias e excludentes: a poesia concebida como um achado aparentemente fortuito do poeta em contraste com a poesia vista como uma construção lúcida da linguagem e, conseqüentemente, resultado de uma busca cerebral. Todavia, através de uma reflexão mais profunda e detida, o que se depreende é que, pelo contrário, tais visões poéticas são antes complementares e interdependentes.

Longe de ser uma problemática recente, tais perspectivas poéticas foram exaustivamente discutidas por inúmeros críticos, em diferentes períodos da literatura ocidental. A definição de “inspiração” e de “composição” também absorveu a atenção de considerável parte dos poetas ao longo do tempo. João Cabral de Melo Neto, que veementemente professava o rigor formal e a composição poética lúcida e disciplinada (a poética da “transpiração”), analisou em seu ensaio “Poesia e Composição”, de 1952, a já citada “dicotomia” das perspectivas sobre a escrita poética:

A composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundos uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição é, hoje em dia, assunto por demais complexo, e falar da composição, tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade (NETO, 2003, p. 723).

Cabral reconhece a dificuldade de se tratar sobre tal tema, uma vez que “o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (NETO, 2003, p. 723). No entanto, ele arrisca uma definição dessas duas poéticas opostas, mas dependentes uma da outra:

Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir.

No que diz respeito à outra família de poetas, a dos que encontram a poesia, se não é a humildade ou o pudor que os fazem calar, a verdade é que pouco têm a dizer sobre a composição. Os poemas neles são de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem. E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido (NETO, 2003, p. 723).

Partindo, pois, das reflexões cabralinas, o que se pretende defender no presente trabalho é a possibilidade da coexistência tensa, porém complementar, dessas duas correntes estilísticas diferentes na obra de um poeta. Embora por vezes sejam contrapostas de maneira maniqueísta por alguns críticos e estudiosos da poesia, nada impede que essas duas visões divergentes possam convergir no espírito de um mesmo poeta. Pode-se tomar como exemplo o próprio Cabral que, embora concebesse o poeta como um “engenheiro” das palavras e compusesse sua obra “sem perfumar sua flor,/ sem poetizar seu poema” (NETO, 2003, p. 158), em determinado momento escreveu “A pedra do sono” (obra o qual o crítico John Gledson chamou de “o livro falso de João Cabral”), repleto de imagens surrealistas e oníricas:

Eu penso o poema
Da face sonhada,
Metade de flor,
Metade apagada (NETO, 2003, p. 45).

Sem mencionar também seu segundo livro, *Os três mal-amados*, obra na qual ainda estão presentes elementos românticos. Por último, pode-se ainda citar seu ensaio “Considerações sobre o poeta dormindo”, apresentado como tese ao Congresso de Poesia do Recife, em 1941, ensaio no qual João Cabral reflete sobre a relação sonho-sono e poesia:

Assim, pode-se adiantar que o sono não inspira uma poesia (a poesia moderna, por exemplo, coisa que se dá inegavelmente com o sonho, cuja mitologia é a da própria poesia moderna), no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso. Apenas, fecunda-a com seu sopro noturno – o hálito da própria poesia em todas as épocas (NETO, 2003, p. 688).

Como se pode notar, “o sopro noturno” do sono é uma postura praticamente antípoda daquela que o mesmo Cabral vai adotar em seus poemas posteriores, a do poeta lúcido e acordado que forja a linguagem como se esta fosse um ferro que se opõe com sua dureza:

Só trabalho em ferro forjado
Que é quando se trabalha ferro;
Então, corpo a corpo com ele;
Domo-o, dobro-o, até o onde quero (NETO, 2003, p. 595).

Esse pequeno périplo pela obra de Cabral demonstra e corrobora a possibilidade de um mesmo poeta compor o seu projeto poético quer enfatizando a “inspiração”, quer enfatizando a “transpiração”. Uma coisa, portanto, é certa: ambos os caminhos conduzem igualmente à poesia. De resto, como o próprio Cabral afirmou,

o autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal. Do mesmo modo que ele cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintonizar seu poema a nenhuma sensibilidade diversa sua (NETO, 2003, p. 724).

Portanto, ao se afirmar que as poéticas de Salgado Maranhão e de Seamus Heaney apresentam as duas perspectivas distintas sobre fazer poético (que Cabral e outros críticos já delimitaram), busca-se defender que é justamente essa coexistência de elementos aparentemente opostos (cujo sentido de

complementariedade será demonstrado mais adiante) que constituem a poética de ambos, isto é, suas “linguagens pessoais” e suas “leis de composição”.

Dessa forma, buscaremos dissecar tais “linguagens pessoais” através da análise de poemas de ambos os poetas, tentando compreender como se dá a conciliação das duas formas distintas de composição poética mencionadas. Primeiramente nos debruçaremos sobre os poemas de Salgado Maranhão, seguindo a ordem cronológica de suas publicações. A análise dos poemas levará em conta não apenas o contexto social e histórico em que estão inseridos, mas também as concepções poéticas que os embasam e as influências com os quais dialogam. Cada texto selecionado reflete, de certa maneira, as concepções poéticas moldadas ao longo de sua experiência literária e de sua busca pela compreensão dos processos conscientes e inconscientes do fazer poético. A mesma metodologia será utilizada com relação à análise da poética de Seamus Heaney.

Feito o breve panorama sobre os conceitos e aspectos da poesia que serão abordados ao longo deste trabalho, partiremos para análise propriamente dita dos poemas de Salgado e de Heaney selecionados ao longo de toda a sua obra poética.

1.2. Os tons apolíneos e dionisíacos da poética de Salgado Maranhão

A respeito de Salgado Maranhão, o professor Luiz Fernando Valente observa:

Como sugere Jorge Wanderley, a poesia de Salgado Maranhão é marcada “pelo tom ático, elevado, do mais indiscutível *sermo nobilis* e também pela notável consciência artesanal da palavra”. Todavia essa preocupação com a forma não resulta na aridez parnasiana da chamada “arte pela arte”. Pelo contrário, a poesia de Salgado Maranhão se origina do engajamento com o cotidiano, da aceitação agônica da materialidade do corpo e de uma profunda consciência da fugacidade do tempo, da precariedade da existência e da inevitabilidade da história (VALENTE, 2009, p. 406).

Como se pode notar, a citação aponta para a presença *simultânea*, na poética salgadiana, da “poesia forjada” (a “consciência artesanal da palavra”) e da

“poesia achada” (o contato com a realidade premente e o “corpo”, que percebe de maneira imediata as sensações, em oposição à dialética da consciência). Seus versos demonstram a coexistência dessas duas espécies de poesia, como se pode notar nos poemas “Pó & Cia.” e “Atemporal”, ambos pertencentes a seu segundo livro, intitulado *Palávora*.

De certa forma, a tensão entre a poesia intuitiva e a poesia cerebral move e perpassa grande parte da poesia moderna ocidental, o que conseqüentemente inclui o caso de Salgado e Heaney. Como já enfatizado, essas duas possíveis faces do ato poético não se encontram separadas e distintas, mas sim tensionadas, ocorrendo *simultaneamente* até mesmo em um mesmo poema. Dessa forma, cada análise busca avaliar qual dessas duas “espécies” de poesia *prevalece* no poema analisado, embora a outra certamente esteja também presente, embora em menor grau.

O primeiro poema mencionado, “Pó & Cia.”, por sua vez, enfatiza a poesia intuitiva, oriunda da “inspiração” e proveniente de uma fonte outra que não a consciência aplicada do poeta (embora, é claro, a cerebralidade e a racionalidade provavelmente também tenham estado presentes na composição do poema, quiçá em grau menor):

de vez em quando
a poesia
 se insinua
para que eu a possuua.

depois
 arredia
 desaparece
como se habitasse
a outra
 face
da lua (MARANHÃO, 2009b, p. 74).

No âmbito sonoro do poema, o que se percebe primeiramente é justamente os versos aliterativos que fazem com que o conjunto inteiro soe como musicalmente orgânico: a repetição das consoantes fricativas “s” e “z” (“poesia”, “se insinua”, “possua”, “desaparece”, “habitasse” e “face”) perpassam

praticamente todo o texto. A repetição de sons fricativos transmite a sensação de atrito, de fricção entre dois corpos – como se o poeta “esfregasse” sua linguagem, havendo, portanto, entre ambos um contato sensorial e conseqüentemente sensual.

O poema apresenta a poesia como um elemento feminino que se “insinua” para o desejo do poeta, para em seguida desaparecer “arredia”, afastando-se de sua presença. Comparando a poesia com uma mulher esquiva, o poeta a caracteriza simultaneamente como frágil, encantadora e volátil: a poesia aqui é vista como uma substância evanescente que se posta perante os olhos do poeta, ansiando ser “aprisionada no poema” (como diria Cabral no seu ensaio acima citado), em ser “possuída” (palavra que no contexto do poema assume uma conotação sexual) e conseqüentemente fecundada pelo poeta. Esta é a visão da poesia como um elemento inconsciente ou intuitivo, uma dádiva ofertada ao poeta – e não uma composição que resulte de seu esforço. Interessante é notar a forma como os últimos versos do poema (“como se habitasse/ a outra/ face/ da lua”) reforçam essa visão da poesia como algo inconsciente e inconstante (periódica), pois a simbologia da lua, em especial “a outra face da lua” (símbolo que remete ao inconsciente humano segundo Jung), está intimamente ligado

[à] zona noturna, inconsciente, crepuscular de nossos tropismos, de nossos impulsos instintivos. É a parte do *primitivo* que dormita em nós, vivaz ainda no sono, nos sonhos, nas fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda. É a sensibilidade do ser íntimo entregue ao encantamento silencioso de seu *jardim secreto* impalpável canção da alma, refugiado no paraíso de sua infância, voltado sobre si mesmo, encolhido num sono da vida – senão entregue à embriaguez do instinto, abandonado ao transe de um arripio vital que arrebatava sua alma caprichosa, vagabunda, boêmia, fantasiosa, quimérica, ao sabor da aventura. A Lua é também o símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 564-565).

Além disso, a relação da lua com o feminino, aludida no poema de Salgado, data de tempos antigos, basta retomarmos as diversas mitologias em que a lua é símbolo de determinada deusa, seja Artêmis ou Diana, Hécate (na mitologia grega) ou Ísis (na mitologia babilônica). Este símbolo remete à força fecundadora da vida e à periodicidade da fertilidade.

Dessa maneira, o poema associa a poesia com a fecundidade, a periodicidade, o feminino e o inconsciente. A poesia, assim como a lua – que os antigos acreditavam ser a causa da loucura de algumas pessoas (daí o termo “lunático”) – reflete uma luz cuja origem lhe é exterior (assim como a luz lunar é proveniente do sol). Também Cabral, em seu primeiro livro, alude à relação lua-poesia, em um poema cujo título é sonoramente semelhante ao de Salgado. Assim canta o poema cabralino “Poesia”:

Ó jardins enfurecidos,
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal (NETO, 2003, p. 51).

Também a inconstância da lua foi imortalizada na peça shakespeariana “Romeu e Julieta”, na famosa cena do terraço de Capuleto (*Capulet's Garden*), quando os jovens amantes se encontram e Julieta exclama:

O, swear not by the moon, the inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable (SHAKESPEARE, 1975, p. 1021).

Em suma, o poema “Pó & Cia.” é um testemunho poético da incapacidade que assola diversos poetas de captar a poesia que palpita dentro do indivíduo e que se mostra impossível de ser transmutada em linguagem. Drummond, em seu conhecido poema “Poesia”, presente em seu primeiro livro, também testemunha essa angústia:

Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo.
Ele está cá dentro
E não quer sair.
Mas a poesia desse momento
Inunda minha vida inteira (ANDRADE, 1983, p. 20).

Como pode-se notar, o poeta faz uma clara distinção entre o sentimento poético que pulsa dentro de si (“ele está cá dentro inquieto e vivo”) e a composição intelectual (“gastei uma hora pensando um verso”). A poesia tal qual uma “epifania leiga” (no sentido joyceano) ilumina o interior do poeta, tornando-o pleno. Entretanto, essa plenitude é, por sua vez, assolada pela angústia da incomunicabilidade.

Até mesmo o poeta Olavo Bilac, que possuía uma concepção poética deveras divergente dessa expressa pelo poema drummondiano, manifestou sentimento semelhante em seu soneto “Inania Verba” (em latim, “palavras inúteis”):

Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
— Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...

O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava;
A Forma, fria e espessa, é um sepulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,
Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de tudo?
Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas
Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?
E as palavras de fé que nunca foram ditas?
E as confissões de amor que morrem na garganta? (BILAC, 2004, p. 46).

Já em seu poema “Atemporal”, Salgado Maranhão aborda justamente a perspectiva poética da lucidez e do trabalho artesanal e intelectual da linguagem:

no fim da linha
o que sobra é a poesia:
construção sobre ruínas
plasmada em palavras
e silêncios

quem saberá os limites
da beleza e do desespero? (MARANHÃO, 2009b, p. 75).

Lendo os versos, conclui-se que a poesia pode ser entendida como uma construção sobre ruínas, uma vez que está firmada sobre as experiências transitórias e sobre a efemeridade da vida humana. Além disso, o termo *construção* implica um projeto, um planejamento antecipado e, portanto, um esforço em se concretizar uma vontade. É, dessa forma, uma alusão à perspectiva da poesia deliberada, cerebral e planejada. Salgado, que no poema anterior lamentava não ter sido capaz de “possuir” a poesia, agora apresenta uma decidida visão de que ao fim de todas as coisas (“ao fim da linha”), “o que sobra é a poesia”, esse monumento estético que se ergue em meio às ruínas deixadas pela voracidade do tempo. Essa visão salvífica da linguagem – que se estabelece como um ponto fixo em meio à passagem inexorável da História – encontra eco na poesia dos antigos, tal como Horácio, em sua ode XXX, canta:

Mais perene que o bronze um monumento
ergui, mais alto e régio que as pirâmides:
nem o roer da chuva nem a fúria
de Áquilo o tocarão, tampouco o tempo
ou a série dos anos. Imortal
em grande parte, a morte só de um pouco
de mim se apossará. Que eu sempre novo,
acrescido em louvor, hei de crescer
enquanto ao Capitólio suba o Sumo
Sacerdote e a calada vestal. Aonde
violento Áufido espadana, aonde
depauperado de água o Dauno agrestes
povos regeu, de humilde a poderoso
dirão que eu passei: príncipe, o primeiro
em dar o eólio canto ao modo itálico.
Assume os altos méritos, Melpômene:
cinge-me a frente do laurel de Apolo (HORÁCIO, 2008, p. 186).

Horácio conclui (acertadamente) que sua obra poética seria “mais perene que o bronze” e “mais alta e régia que as pirâmides” e que se tornaria, assim, “imortal/ em grande parte”, pois “a morte só de um pouco de mim se apossará”.

Também um contemporâneo seu, Ovídio, ousou promulgar semelhante declaração ao final de sua “As metamorfoses”:

Assim eis terminada a minha obra que destruir não poderão jamais a
cólera de Jove, o ferro, o fogo e a passagem do tempo. Quando o dia
em pereça a minha vida incerta chegar, o que em mim há de melhor

não há de perecer. Subindo aos astros, meu nome por si mesmo viverá. Em toda parte onde o poder de Roma se estende sobre as terras submissas, os homens me lerão, e minha fama há de viver, por séculos e séculos, se valem dos poetas os presságios (OVÍDIO, 1983, p. 397).

O ponto ao qual se pretende chegar é observar que a poesia é um reflexo do desejo humano pela perenidade. E é esse ideal que o poema de Salgado pretende alcançar ao se erigir sobre ruínas. Como bem observou Affonso Romano de Sant'Anna em seu estudo *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra* (1980):

A linguagem poeticamente articulada pode salvar o homem da destruição total, na medida em que o leve ao conhecimento de si mesmo e a perpetrar uma obra que sobreviva ao seu corpo. Pela linguagem, o indivíduo pode aprisionar o tempo e libertar-se da morte. *Sendo poesia uma construção sobre ruínas, é aquilo que se salva no tempo e se estabelece como memória do próprio tempo.* Poesia é o que resiste à destruição. O próprio Drummond diz: “O que se dissipou não era poesia”. Poesia é o que fica depois do fluxo, depois da vida. É a derrota do tempo, porque é uma forma que se intemporalizou ao sintetizar vida e morte e ao somar os ganhos & perdas de um modo dialético. É uma forma intemporal, mas se funde no tempo; é uma aspiração à luz, mas se gera das trevas; é um cosmos, mas se desentranha do caos. Nela o fracasso se transfigura em êxito ao transpor o imponderável e factível para uma forma viva. É uma forma de ressurreição, ou como diz Jean Jouve: “É uma alma inaugurando uma forma” (SANT'ANNA, 1980, p. 191, grifo nosso).

A poesia se ergue contra o próprio tempo – o poema é uma “máquina de anti-história”, como diria Octavio Paz –, a fim de se ver inscrita nele. Embora pertença a determinado momento histórico, o verdadeiro poema transcende o tempo, escapando do esquecimento. Interessante é notar como a poesia se utiliza justamente da fragilidade e efemeridade da existência humana para construir uma obra mais duradoura que o bronze e assim “derrotar o tempo”⁸. Dessa maneira, o

⁸ Cabe aqui lembrar as considerações de Baudelaire, em seu famoso ensaio “O pintor da vida moderna”, no qual ele afirma: “Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja uma, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro apazível, palpitante, aperitivo do

poeta ajunta os cacos e os estilhaços de sua experiência individual e também da coletiva e assim erige o poema que se mantém intacto ao longo da passagem dos anos não porque seu “sentido” e sua natureza sejam imutáveis, mas exatamente por causa de sua mutabilidade, a sua capacidade de se renovar a cada nova leitura. Em suma, “o poeta procura essencializar sua vida através de uma memória escrita. Reúne-se em meio às ruínas, ajunta seus fragmentos, procura ordenar seu caos e figurar um cosmos” (SANT’ANNA, 1980, p. 193).

A ideia de ruína se faz presente em grande parte da consciência e produção artística da modernidade e ainda se instaura no momento atual. O fragmentarismo de algumas composições literárias, tanto na prosa (nos romances de Faulkner e de John dos Passos, por exemplo), quanto na poesia (e.e. cummings e T.S. Eliot) é, de certa maneira, uma representação simbólica do deslocamento e atomização do indivíduo moderno, destituído das grandes transcendências (a morte de Deus, proposta por Nietzsche, por exemplo) e do sentimento de pertencimento a uma comunidade na qual possa estar harmoniosamente integrado. Essa situação de ruína, de desagregação do homem ocidental foi perfeitamente sintetizada em um verso de Eliot presente em *The Wasteland* (1922), mais especificamente na quinta parte, intitulada *What the thunder said*; o verso diz: “These fragments I have shored against my ruins”⁹ (ELIOT, 1980, p. 50). De fato, Eliot, nesse seu vasto poema, reúne vários textos, mitos, lendas e crenças que fundamentaram a civilização ocidental (que se encontrava em ruínas quando da publicação do texto, devido tanto à destruição física ocasionada pela guerra, quanto à cisão cultural e espiritual provocada pela descrença no poder redidor da razão cartesiana), daí o tais versos serem sintomáticos da desagregação:

Sentei-me junto às margens a pescar
Deixando atrás de mim a árida planície

divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos” (BAUDELAIRE, 1995, p. 852). Mais à frente, o poeta declara enfaticamente: “A dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem” (BAUDELAIRE, 1995, p. 853).

⁹ Na tradução de Ivan Junqueira: “Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas” (ELIOT, 1981, p. 105).

Terei ao menos minhas terras posto em ordem?
 A Ponte de Londres está caindo caindo caindo
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – Ó andorinha andorinha
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 Com fragmentos tais foi que escorei minhas ruínas
 Pois então vos conforto. Jerônimo outra vez enlouqueceu.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 Shantih shantih shantih (ELIOT, 1981, p. 105).¹⁰

Como se pode notar, os fragmentos que Eliot elencou a fim de escorarem as ruínas espirituais do homem ocidental vão desde a lenda do Rei Pescador¹¹; passando por uma cantiga popular (*nursery rhyme*) londrina¹²; pelos versos da *Divina Comédia* – especificamente, uma passagem do Purgatório (“*Poi s'ascose nel foco che gli affina*”) – ainda pelos versos: “Quando fiam uti chelidon”, em tradução literal, “Quando serei eu como a andorinha, para que possa deixar de ser silencioso?” de um poema latino anônimo do século IV, *Pervigilium Veneris*, ou a Vigília de Vênus¹³; ao soneto *El Desdichado*, de Gérard de Nerval (“*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*”), que também, dentro do contexto do poema, pode ser entendido como o desespero do homem moderno: “*Ma seule Étoile est morte,*

¹⁰ No original:

I sat upon the shore
 Fishing, with the arid plain behind me
 Shall I at least set my lands in order?
 London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 Shantih shantih shantih

¹¹ *Fisher King* ou ainda *Wounded King*, personagem presente no Ciclo Arturianos que é o último da linhagem dos guardiões do Graal (aludido no segundo verso).

¹² A canção ecoa: “London Bridge is falling down falling down falling down” [a ponte de Londres está caindo está caindo está caindo] que, no contexto do poema, assume um aspecto quase apocalíptico, como se a própria civilização e seus símbolos estivessem sucumbindo.

¹³ Poema que, por sua vez, acaba aludindo ao mito das irmãs Filomela e Progne que foram transformadas, respectivamente, em um rouxinol e em uma andorinha, mito este presente na já citada obra “As metamorfoses”, de Ovídio;

- *et mon luth constellé/ Porte le Soleil noir de la Mélancolie*¹⁴; e, por último, as obscuras palavras do sânscrito que significam respectivamente, “autocontenção”, “caridade” e “compaixão”, acompanhadas da repetição do termo *shantih* que, segundo as notas do próprio autor que acompanham o poema desde sua primeira publicação em livro, “equivale à conclusão formal de um Upanishad. A expressão ‘a paz que transcende a compreensão’ seria o correspondente desta palavra” (ELIOT, 1981, p.113).

Como se pode notar, Eliot reúne fragmentos os mais diversos, tanto da tradição ocidental quanto da cultura oriental, a fim de erguer as escoras para o sustento do indivíduo moderno.

Retomando o poema de Salgado, a poesia se configura como esse edifício ao mesmo tempo uno e diversificado: um todo formado de fragmentos os mais diversos. Assim como a poética eliotiana e como os pressupostos teóricos do Concretismo, a poesia, sobretudo aquela que vem sendo escrita desde Baudelaire, configura-se mais do que um mero amontoado de palavras e sons, pois é também formada de silêncios, lacunas e brechas que, por vezes, são impossíveis de serem preenchidas ou superadas pela voz do poeta. Tal poesia configura-se como uma fusão de êxtase e de agonia, de apatia e de euforia: a beleza e o desespero se encontram indistintas em sua estrutura (“quem saberá os limites/ da beleza e do desespero?”).

É interessante notar que o próprio título do poema (“Atemporal”) já remete à ideia da permanência da construção poética e que contrasta nitidamente com o poema anterior, “Pó & Cia.”, que transmite justamente a ideia de efemeridade – assim como no conhecido verso bíblico “pois do pó vieste e ao pó voltarás” que exemplifica de maneira pungente e pitoresca a fugacidade da existência humana. O poema *Atemporal* ainda continua:

o amor em sua loja de ourives
(relume)
a lapidar o inatingível
no avesso do des/haver

¹⁴ “É morta a minha estrela, - e no meu constelado/ Ataúde há o negror, sol da melancolia” (tradução de Manuel Bandeira).

o que resta
é o infinito não ser
em seu azul atemporal (MARANHÃO, 2009b, p. 75).

Observando atentamente os versos acima, percebe o diálogo que Salgado Maranhão realiza com o poema “Profissão de Fé” de Olavo Bilac – que, por sua vez, dialoga com o poema “L’art” de Théophile Gautier, no qual se compara a tarefa do poeta com a do escultor –, texto em que a poesia se aparenta com a ourivesaria:

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo
Faz de uma flor (BILAC, 2004, p. 59).

Sabe-se que o Parnasianismo, movimento ao qual Bilac pertenceu e que foi alvo de duras críticas por parte dos modernistas brasileiros, prezava pela perfeição da forma e pelo apuro da linguagem, sendo muitas vezes taxado de inumano, “frio” e de outros atributos pejorativos. No entanto, aqui Bilac expressa a ideia de que o poeta deve trabalhar o metal duro, tal qual um ourives, com “amor”, a fim de esculpir “o alto relevo de uma flor”. Sendo assim, Bilac não nega, mas afirma que o sentimento poético (que se diferencia de todo da emoção ou do sentimentalismo piegas) é um fator necessário na ourivesaria do poema.

Salgado dialoga com o poema de Bilac, cantando que o “amor” (o sentimento poético) “em sua loja de ourives/ (relume) / a lapidar o inatingível”. À semelhança do poema de Drummond intitulado “Poética”, acima citado, a poesia que está dentro do poeta busca *lapidar* (verbo que representa a poesia deliberada e intencional) o *inatingível*, isto é, a experiência poética que, devido à sua própria natureza, é incomunicável e que é apenas *parcialmente* concretizada no poema. Como bem observou Cassiano Nunes:

Cada poema, mesmo quando perfeitamente realizado, é mesmo assim mera aproximação do âmago da Poesia. Cada poema nos permite roçar ligeiramente o Indizível da Poesia. A captação da Poesia Total é impossível. Se a conseguíssemos, esse triunfo corresponderia à

compreensão dos mistérios universais, o entendimento absoluto (NUNES, 1985, p. 42).

Os últimos versos do poema de Salgado (“*o que resta/ é o infinito não ser/ em seu azul atemporal*”) retomam os versos iniciais (“*o que sobra é a poesia*”), dando a entender que a poesia é “o infinito não ser/ em seu azul temporal”. O “não-ser” tem assolado diversos filósofos ao longo da história do pensamento humano, desde Parmênides, passando por Platão, Alexius Meinong, Bertrand Russell até o filósofo americano contemporâneo Terence Parsons, com sua obra *Nonexistent Objects* (1980). A dificuldade de abordagem desse tema parte justamente da incapacidade humana de compreender aquilo que não pode ser captado pela linguagem. De fato, como Wallace Stevens disse: “as palavras de um poeta são sobre coisas que não existem sem as palavras” (STEVENS, 1988, p. 18).

Nos versos de Salgado, o “infinito não ser/ em seu azul atemporal” espreita a poesia, ansiando por vir a ser por meio da linguagem poética que “chama à existência as coisas que não existem, como se existissem”¹⁵. A poesia talvez seja o meio menos falho que o homem tem em mãos para realizar o intento de ao menos roçar o Absoluto:

A Poesia constitui talvez um caminho claro, em floresta densa, obscura, que leva os homens à vizinhança da santidade, misteriosa e furtiva como a própria Poesia. Heidegger incita-nos a essa jornada da alma que não porta ao topo, ao auge da Revelação, mas apenas a uma proximidade (NUNES, 1985, p.46).

O “azul temporal” de Salgado, muito mais que uma imagem poética, trata-se de um diálogo com a obra do poeta francês Stéphane Mallarmé, como bem observou o professor Luiz Fernando Valente. O poema “L’azur” transmite uma angústia em relação à criação poética semelhante à de Salgado em seu poema, como se pode notar na seguinte tradução dos irmãos Campos:

¹⁵ Referência a Carta de Romanos, capítulo IV, versículo 17 (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2001, p.1972).

De um infinito azul a serena ironia
Bela indolentemente abala como as flores
O poeta incapaz que maldiz a poesia
No estéril areal de um deserto de Dores.

Em fuga, olhos fechados, sinto-o que espreita,
Com toda a intensidade de um remorso aceso,
A minha alma vazia. Onde fugir? Que espreita
Noite, andrajos, opor a seu feroz desprezo?

Vinde, névoas! Lançai a cerração de sono
Sobre o límpido céu, num farrapo noturno,
Que afogarão os lodos lívidos do outono,
E edificai um grande teto taciturno.

E tu, ó Tédio, sai dos pântanos profundos
Da desmemoria, unindo o limo aos juncos suaves,
Para tapar com dedos ágeis esses fundos
Furos de azul que vão fazendo no ar as aves.

Que sem descanso, enfim, as tristes chaminés
Façam subir de fumo uma turva corrente
E apaguem no pavor de seus torvos anéis
O sol que vai morrendo amareladamente!

– O Céu é morto. – Vem e concede, ó matéria,
O olvido do Ideal cruel e do Pecado
A um mártir que adotou o leito de miséria
Ao rebanho feliz dos homens reservado.

Pois quero, desde que meu cérebro vazio,
Como um pote de creme inerme ao pé de um muro,
Já não sabe adornar a idéia-desafio,
Lúgubre bocejar até o final obscuro...

Em vão. O Azul triunfa e canta em glória
Dentro dos sinos. Sim, faz-se a voz para sus-
Pender-nos no terror de sua vil vitória,
Rompendo o metal vivo em ângelus de luz!

Ele rola na bruma, antigo, lentamente,
Galga tua agonia e como um gládio a sul-
Ca. Onde fugir? Revolta pérfida e impotente.
O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul!
(MALLARMÉ, 1991, p. 41-42).

O poema pode ser dividido em quatro movimentos: o primeiro diz respeito à “serena ironia” proveniente do “infinito azul” que abala o poeta, e este, incapaz “maldiz a poesia/ no estéril areal de um deserto de Dores”. É interessante notar a disposição antitética entre o azul infinito e etéreo e o ermo estéril: “o deserto de Dores” é uma metáfora para a própria criação poética, simbolizando não só

ausência (lembrando que o Nada, tão buscado na obra mallarmaica, é nessa mesma obra, sinônimo do Absoluto e da pureza), mas também a aspereza do trabalho composicional (este último aspecto é retomado em “A fábula de Anfion” de Cabral, quando o poeta diz que “Ali, é uma terra branca/ e ávida/ como a cal”). O segundo movimento se dá quando o poeta percebe a onipresença ameaçadora do azul infinito (“sinto-o que espreita... a minha alma vazia. Onde fugir?”) da qual não se pode fugir. Em seguida, o poema avança para o seu terceiro movimento, que é quando o poeta conclama todas as forças ctônicas e negras (em oposição à clareza do “azul infinito”) a fim de o esconder da presença ubíqua e luminosa que o ameaçava anteriormente. Daí seus clamores, de certa forma semelhantes aos feiticeiros e encantadores antigos que criam poder escurecer o sol com seus encantamentos, que se espraiam ao longo de várias estrofes: “Vinde, névoas! Lançai a cerração de sono/ Sobre o límpido céu”; “edificai um grande teto taciturno./ E tu, ó Tédio, sai dos pântanos profundos/ da desmemória... para tapar com dedos ágeis esses fundos/ Furos de azul que vão fazendo no ar as aves” e “as tristes chaminés/ Façam subir de fumo uma turva corrente/ E apaguem no pavor de seus torvos anéis/ O sol que vai morrendo amareladamente!”. O êxtase de sua invocação se dá quando o poeta exclama a famosa declaração (que soa um tanto nietzschiana) de que o “Céu está morto”, isto é, o poeta declara de maneira precipitada que o “infinito azul” já não é mais uma ameaça, posto que suas invocações o sepultaram em uma nuvem negra. Assim, ele conclama a matéria (finita e terrena, em contraposição ao infinito e celeste) a lhe trazer o esquecimento do “Ideal cruel” (que pode ser entendida como os ideais ascéticos que visam alcançar a transcendência, e também como a disciplina artística que busca a perfeição da obra de arte, em último sentido, essas duas ideias estão intimamente relacionadas) e “do Pecado”. Não é mais algo vindo do céu que vem trazer a remissão dos erros, mas sim a matéria – um elemento oriundo da própria terra – que redime o “mártir que adotou o leito da miséria” (novamente o asceta e o artista se aproximam) que estava reservado “ao rebanho feliz dos homens” – o poeta, portanto, se encontra segregado da multidão, uma vez que ele assume

resignadamente o “leito da miséria”¹⁶. A “penitência” artística, porém, visa a um autoesvaziamento (*kenosis*, segundo Harold Bloom) rumo ao Nada, a fim de ser capaz de assimilar o Todo: “Pois quero, desde que meu cérebro vazio,/ Como um pote de creme inerme ao pé de um muro,/ Já não sabe adornar a idéia-desafio”. O poeta deseja um “cérebro vazio”, esvaído, e inofensivo como um pote de creme e por isso mesmo incapaz de adornar a “ideia-desafio” (palavra composta que imediatamente remete ao conceito de poesia intelectual e abstrata) e busca um “lúgubre bocejar até o final obscuro”, isto é, uma voz disforme, destituída de sentido e ociosa tal como é o bocejo e que seja lúgubre (e não radiosa) até um final igualmente obscuro. Todavia, o quarto movimento do poema subitamente se instaura, dando fim à profanação e ao mundo ctônico criado pelo poeta que lamenta sobre sua obra desfeita: “Em vão. O Azul triunfa e canta em glória/ Dentro dos sinos”. Temporariamente oculto pelas brumas, o infinito azul se faz “voz para sus-/Pender-nos no terror de sua vil vitória,/ Rompendo o metal vivo em ângelus de luz”. O Azul faz com que os sinos entoem “ângelus de luz”, em oposição ao “bocejo lúgubre” do poeta. Interessante é notar que o sino é um símbolo recorrente na poesia mallarmaica, sendo uma representação da própria poesia que propaga o seu som de maneira límpida e uniforme acima das suas circunvizinhanças, tal como aparece no poema “Le sonneur” (“O sineiro”), no qual o tocador de sinos é uma metáfora do próprio poeta:

Embora o sino acorde uma voz que ressoa
Clara no ar puro e limpo e fundo da manhã
E desperta, infantil, uma outra voz que entoa
Um angelus por entre a alfazema e a hortelã,

O sineiro evocado à clave da ave, irmão
Sinistro cavalgando, a gemer sua loa,
A pedra que distende a corda em sua mão,
Só ouve retinir um vago som que ecoa.

¹⁶ Aqui, ocorre um fenômeno comum à poesia não somente de Mallarmé, mas também de grande parte da lírica moderna, sobretudo Rimbaud e Baudelaire, que Michel Deguy e Giorgio Agamben denominaram de “profanação” do sagrado e que, segundo o professor Marcos Siscar, ocorre especialmente no poema mallarmaico “Herodiade” e que consiste “em subverter ou em deslocar a problemática do sacrifício, que normalmente diz respeito à relação com o divino, para a esfera do humano” (SISCAR, 2010, p. 77).

Esse homem sou eu. Dentro da noite louca
Agrada-me puxar a corda do Ideal,
De pecados se alegra a plumagem leal

E a minha voz me vem aos pedaços e oca!
Mas um dia, cansado deste afã obscuro,
Ó Satã, eu roubo esta pedra e me penduro.
(MALLARMÉ, 1991, p. 39).

O poeta é uma espécie de sineiro a “puxar a corda do Ideal”, mas cuja voz “vem aos pedaços e ocas”. Retornando ao final do poema “L’azur”, o poeta mais uma vez lamenta a impossibilidade de escapar à fatalidade do azul, retomando a pergunta inicial: “Onde fugir? Revolta pérfida e impotente./O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul! O Azul!”. O quarto movimento se encerra com a resignada aceitação por parte do poeta de que toda revolta contra o azul que espreita a criação poética é “pérfida e impotente”. E o poema termina com badaladas fúnebres – uma referência ao ângelus e talvez ao poema “The Bells” de Edgar Allan Poe (que repete várias vezes a palavra “bells” [sinos], a fim de imitar a sonoridade dos sinos) a quem Mallarmé confessadamente admirava, chegando a lhe dedicar um poema, “Le tombeau de D’Edgar Poe). A presença do Azul, repetido obsessivamente no verso final (que parece ser uma antecipação da “repetição progressiva” de Gertrude Stein), demonstra que a criação poética será sempre espreitada pelo “azul infinito”, pelo não-ser, o Nada, que quer vir à tona através da linguagem adâmica (Walter Benjamin) própria da poesia. Por mais que se queira estéril (as mallarmaicas “praias brancas” ou a lauda virgem de Cabral), a poesia corre o risco de ser contaminada pela força do Acaso, daquilo que é exterior ao projeto de criação, mas que também participa indiretamente dele. O ângelus celebra a Anunciação da concepção de Cristo, tido como livre do “pecado original”. Em “L’azur”, pelo contrário, “os ângelus de luz” são a declaração viva e sonora da impossibilidade da pureza absoluta do poema. Mesmo no deserto da folha em branco e da extrema racionalidade do verso (Poe), o Acaso pode se manifestar:

agora que lavado

de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Afion.

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu
(NETO, 2003, p. 89).

Daí a angústia e resignação que poetas artesão-cerebrais (“os fazedores de poesia”) como Cabral, Mallarmé e Salgado Maranhão (na verdade, este é um aspecto de sua poética, pois conforme buscará se demonstrar ao longo desse trabalho, Salgado também pode ser afiliado à corrente dos poetas-oráculos, “os achadores de poesia”) buscam uma construção sobre ruínas, uma poesia depurada e trabalhada:

“Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,
[...]
A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar” (NETO, 2003, p. 91-92).

Para se compreender tal angústia foi que se realizou novamente um périplo pela obra de Mallarmé. O “azul atemporal” de Salgado dialoga, portanto, com o “infinito azul” mallarmaico, e ambos suportam a mesma angústia perante a criação poética. Dessa forma, “Atemporal” é um testemunho do autor sobre o seu próprio material artístico, e “pode ser lido como uma síntese da poética salgadiana” (VALENTE, 2009, p. 414), como afirmou o professor Luiz Fernando Valente, pois

o poema insiste mais uma vez sobre a imprescindibilidade da poesia (“no fim da linha/ o que sobra é a poesia”) na busca contemplada, mas nunca completamente realizada (“a lapidar o inatingível”) de algo mais profundo (“a vida em sua face oculta”), para além do sensível. Salgado Maranhão confia na existência de uma dimensão transcendente à precariedade do cotidiano (o “avesso do des/haver”).

Entretanto, essa busca, que aspira a um estado de tranquilidade, depende paradoxalmente de uma luta perene com a palavra: “plasmada em palavras/ e silêncios”. Não há nada de ingênuo, contudo, nessa procura. Com a lucidez que caracteriza toda a obra do autor, o poema reconhece a precariedade do próprio fazer poético, pois, enquanto atividade humana, sua matéria-prima é necessariamente o contingente. Por isso, a poesia seria “construção sobre ruínas”. O poema conclui com uma visão extática, que evoca Mallarmé: “é o infinito não-ser/ em seu azul atemporal” (VALENTE, 2009, p. 415).

As análises dos poemas “Pó & Cia.” e “Atemporal” buscou realizar uma síntese da poética salgadiana que, como Valente afirmou, trabalha tanto com o contingente quanto com o transcendental, e por vezes busca este naquele. Portanto, nesse primeiro momento, buscou-se evidenciar que as duas espécies de poesia apontadas por Cabral (a “poesia recebida” e a “poesia forjada”) se fazem presentes em sua composição literária. Tendo isto em vista, buscar-se-á demarcar essa “dualidade poética” através de um abrangente recorte de seu *corpus* poético. A ideia de uma poética dual, que combina a disciplina do trabalho artesanal da linguagem com as (por assim dizer) “epifanias” poéticas impremeditadas, não é, de maneira alguma original ou nova. Já o poeta latino Horácio, em sua famosa “Arte poética” (também conhecida como “Epístola aos Pisões”), apresenta essa questão:

Tem se perguntado se um belo poema é produto da natureza ou da arte. Quanto a mim, não posso admitir o valor do esforço sem uma forte aptidão natural, ou, por outro lado, um gênio inato que não seja cultivado, tão verdadeiro é que um exige a ajuda do outro, e que os dois atuam juntos amistosamente (HORÁCIO, 1989, p. 75).

Também na poesia moderna, Ricardo Reis, em nota preliminar às poesias de Álvaro de Campos, apresenta uma visão semelhante e acurada sobre o fazer poético, baseada no seu próprio método de composição:

Um poema é a projeção de uma ideia em palavras através da emoção. A emoção não é a base da poesia: é tão-somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras.
Não vejo, entre a poesia e a prosa, a diferença fundamental, peculiar da própria disposição da mente, que Campos estabelece. Desde que se usa de palavras, usa-se de *um instrumento ao mesmo tempo emotivo e*

intellectual. A palavra contém uma ideia e uma emoção (PESSOA, 1960, p. 251, grifo nosso).

E mais adiante, Reis aprofunda seu pensamento:

Em tudo o que se diz – poesia ou prosa – há ideia e emoção. A poesia difere da prosa apenas em que escolhe um novo meio exterior, além da palavra, para projetar a ideia em palavras através da emoção. Esse meio é o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só. Porém menos que uma só não creio que possa ser (PESSOA, 1960, p. 251).

O heterônimo classicista de Fernando Pessoa parte da ideia da “fusão fono-semântica que marca a linguagem da poesia” (SILVA, 1989, p.79), isto é, a poesia é composta de sonoridades, ritmo e intensidade e simultaneamente é feita de metáforas, símiles, imagens e epifanias. Em suma, a poesia é extremamente singular, posto que “é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido” (MERQUIOR, 1972, p. 3). Na realidade, no poema “a carne das palavras”, sua materialidade sonora e visual é praticamente indissociável de sua mensagem (a palavra “sentido” implica que a poesia visa comunicar algo objetiva e logicamente, quando, na verdade, ela, embora comunique algo, nem sempre essa comunicação se dá de maneira objetiva e dentro do domínio da razão e lógica cartesianas), o que conseqüentemente a torna uma linguagem densa e revestida de várias camadas de significado.

É o que o crítico e poeta Ezra Pound propôs ao dizer que a poesia se compõe de três instâncias de significado: a melopeia, definida por Pound como os aspectos sonoros, musicais e rítmicos do poema; a logopéia, “a dança do intelecto entre as palavras” (POUND, 1997, p. 11), ou seja, as implicações intelectuais e relativas ao pensamento contidas num poema qualquer; e, por último a fanopéia, “a projeção de uma imagem visual sobre a mente” (POUND, 1997, p. 45). Toda a complexidade das relações sonoro-semânticas do poema foi sucintamente analisada por Paul Valéry, em sua famosa definição: “poesia é o máximo de

tensão entre som e sentido”. Portanto, fundidos no corpo do poema, a “carne das palavras” e sua mensagem são tensionadas a cada nova leitura.

Para Ricardo Reis, portanto, a “melopeia” está relacionada ao aspecto emotivo do poema (emoção que, é essencial lembrar, não se origina no interior do poeta, subjetiva, mas sim de parte essencial do objeto. É, portanto, uma emoção objetiva, como bem especificou o teórico francês Jean Cohen¹⁷), enquanto a “logopéia” está relacionada ao aspecto intelectual:

Na palavra, a inteligência dá a frase, a emoção o ritmo. Quando o pensamento do poeta é alto, isto é, formado de uma ideia que produz uma emoção, esse pensamento, já de si harmônico pela junção equilibrada de ideia e emoção, e pela nobreza de ambas, transmite esse equilíbrio de emoção e de sentimento à frase e ao ritmo, e assim, como disse, a frase, súdita do pensamento que a define, busca-o, e o ritmo, escravo da emoção que esse pensamento agregou a si, o serve (PESSOA, 1960, p. 253).

Vale lembrar também a diferenciação, apontada pelo professor Carlos Felipe Moisés, em seu trabalho “Poesia & Utopia” (2006), entre os vocábulos gregos *poien* (visão poética) e *techné* (técnica) e sua assertiva de que

[o] raciocínio impregnado de emoções (mas não substituídas por estas) tem que ver justamente com a arte dos poetas – em sentido próprio, não figurado. Como diz Fernando Pessoa, “O que em mim sente ‘stá pensando”. E sabemos bem que raciocínio impregnado de emoções, ou vice-versa, vem a ser, afinal, a matéria híbrida de que se forma toda poesia genuína – não qualquer poesia, claro está, mas só a que não se compraz no sentimentalismo epidérmico e no imediatismo

¹⁷ Segundo Jean Cohen, em sua obra *Estrutura da linguagem poética*:

“A emoção provocada por um poema merece tal nome porque é uma impressão afetiva que se pode classificar numa das grandes categorias da vida emocional: alegria, tristeza, medo, esperança, etc. Mas entre essas emoções reais, como as sentimos na vida cotidiana, e as emoções poéticas, subsiste na própria impressão uma diferença importante, que é de ordem fenomenológica. Enquanto a emoção real é vivida pelo eu como um estado interior, a *emoção poética é atribuída ao objeto*. A tristeza real é expressa pelo sujeito à maneira do ‘eu estou’, como uma modificação de si mesmo, cuja causa exterior é o mundo. A tristeza poética, pelo contrário, é apreendida como uma qualidade do mundo. Um céu de outono é triste como é cinzento. Poder-se-ia dizer que a primeira é ‘subjetal’ e a segunda ‘objetal’. Mikel Dufrenne, para diferençá-la melhor, reserva-lhe o nome de ‘sentimento’. ‘Sentir, diz ele, é experimentar um sentimento não como um estado de meu ser, mas como uma propriedade do objeto. Trata-se, portanto, de uma modalidade de consciência das coisas, uma maneira original e específica de apreender o mundo. Logo, a emoção poética não se acrescenta de fora à imagem do objeto: é imanente à imagem e constitui o que se pode chamar ‘imagem afetiva’ do objeto” (COHEN, 1978, p. 165-166, grifo nosso).

da estesia verbal, vale dizer a poesia que contenha uma intensa carga de reflexão (MOISÉS, 2007, p. 135).

Trata-se, portanto, de uma espécie de poesia, feita da matéria híbrida de raciocínio e emoção. Portanto, é necessário cautela ao se tratar dessa “poesia genuína”, que não se reduz a um sentimentalismo vazante e nem “ao imediatismo da estesia verbal”, uma vez que como T.S. Eliot afirmou

A causa mais comum da insuficiência de nossas teorias e generalizações sobre poesia é que, pretendendo aplicar-se a toda a poesia, elas na verdade constituem teorias ou generalizações sobre uma limitada espécie de poesia [...] Cada época exige coisas diferentes da poesia, embora tais demandas se modificam, de tempo em tempos, por aquilo que algum novo poeta concedeu [...] [Eis] a razão pela qual não se pode esperar de nenhuma crítica, de nenhuma época, que ela abarque a natureza plena da poesia nem que esgote todos os seus usos (ELIOT, 1986, p. 134)¹⁸.

Não é possível tratar de todas as espécies de poesia existentes, posto que cada novo poeta que surge (e que perdura no tempo) altera, de certa forma, nossos conceitos sobre a arte poética. A poesia está constantemente se refazendo e se revisando, a ponto de negar a sua estética precedente (como o romantismo negou a forma clássica ou como o Realismo negou o subjetivismo romântico e assim por diante). Dessa forma, o presente trabalho se detém na análise dessas duas espécies de poesia, tida pela crítica e por alguns poetas como opostas, na poesia dos já citados autores contemporâneos.

Com a análise de dois poemas de Salgado, “Pó & Cia.” e “Atemporal”, cada um deles representando respectivamente a poesia intuitiva e da poesia forjada, buscou-se provar a possibilidade de analisar a obra do poeta através desse viés, e de encontrar em seu *corpus* poético – e mesmo em poemas individuais – essa dualidade na forma de composição. É importante ressaltar que tal dualidade, presente também na obra de Heaney, não torna as obras contraditórias ou

¹⁸ No original: “[...] the more usual reason for the unsatisfactoriness of our theories and general statements about poetry is that while professing to apply to all poetry, they are really theories about, or generalizations from, a limited range of poetry [...] Each age demands different things from poetry, though its demands are modified, from time to time, by what some new poet has given [...] and the criticism of no one man and of no one age can be expected to embrace the whole nature of poetry or exhaust all of its uses” (ELIOT, 1986, p. 134).

incoerentes; pelo contrário, os poetas manejam com tal maestria a matéria poética e as técnicas verbais que conseguem construir um todo coeso e harmônico, embora os elementos poéticos constituintes pareçam (mas não são) inconciliáveis.

1.3 Os *vers donnés* e *vers calculés* em Seamus Heaney

Na poética de Seamus Heaney, poeta irlandês laureado com o Prêmio Nobel em 1995, essa mesma concepção poética se faz presente ao longo de toda a sua produção poética, mas pode ser mais facilmente percebida no seu livro *North* (1975) que é dual em sua própria estrutura, visto que é dividido em duas partes, cada uma enfatizando uma das duas visões distintas sobre a poesia mencionadas. *North* também marca a tomada de consciência artística por parte de Heaney da caótica situação política de seu país, a Irlanda (daí o título da coletânea que remete às origens do poeta), uma sociedade, assim como o livro, dividida em duas partes, os católicos e os protestantes ou ainda a Irlanda do Norte e a República da Irlanda.

O crítico Blake Morrison, em seu livro *Seamus Heaney*, na sessão em que trata sobre *North*, atenta para a divisão intencional do livro, bem como a estrutura dual da obra:

[a] divisão em *North* em duas partes distintas, mas complementares [...] Na parte I, o "Norte" explorado é a Europa setentrional ao longo dos últimos 2000 anos; a forma de verso dominante é a quadra comprimida, 'artesian' já utilizada em *Wintering Out*; o tom é reverencial, formal, sério; e a linguagem é profundamente enraizada no passado, a ponto de reviver palavras extintas e arcaicas. Na parte II o "Norte" denota a Irlanda do Norte contemporânea; a forma de verso dominante é a quadra com rimas em pentâmetros iâmbicos; o tom é conversacional, irreverente e humoroso; e a linguagem é contemporânea e algumas vezes jornalística. Preocupando-se com uma cultura dividida, *North* está dividido contra si mesmo – mas de uma forma frutuosa (MORRISON, 1982, p.53)¹⁹.

¹⁹ No original: [the] division of *North* into two distinct but complementary parts. In Part I the "North" explored is northern Europe over the last 2000 years; the dominant verse-form is the compressed, "artesian" quatrain already employed in *Wintering Out*; the tone is reverential, formal, serious; and the language is deeply rooted in the past, to the extent of reviving defunct and archaic words. In Part II "North" means contemporary Northern Ireland; the dominant verse-form

Entretanto, a estrutura dual e a composição antitética de *North* são mais que um caso particular na obra de Heaney; na verdade, como afirmou Morrison, a realização de tal obra é o reflexo e a “satisfação de uma necessidade temperamental” do poeta:

A estrutura binária de *North* é, contudo, mais do que um exemplo de “forma” refletindo “conteúdo”: *ela satisfaz uma necessidade temperamental de Heaney*. Seus ensaios, análises e entrevistas repetidamente promovem a ideia de que há dois tipos de poesia e dois tipos de poetas: *les vers donnés* [os versos dados] se opõem aos *les vers calculés* [os versos calculados]; a poesia do acaso e do transe em oposição à poesia da resistência e da perseverança; a poesia do “afundamento” ou a poesia do “enfrentamento”; o instintual ou o racional; o feminino ou o masculino; o “artesiano” ou o “arquitetônico”; o epifânico ou o trabalhado; o “limo” da poesia ou a sua “espora de luz” [referência ao poema heaneyano “Hercules and Antaeus” que será trabalhado mais adiante]; o “vivido, iletrado e inconsciente” ou o “aprendido, letrado e consciente”; os tomadores (Wordsworth, D.H. Lawrence, Keats, Patrick Kavanagh) e os fazedores (Yeats, Hopkins, Jonson, Lowell, John Montague, John Hewitt); poetas que sentem, se rendem, mergulham, predizem, recebem e persuadem ou poetas que ordenam, maquinam, reivindicam, atacam, labutam e forçam. Essas polaridades surgem em quase todos os ensaios do livro *Preoccupations* composto de críticas feitas por Heaney e guarda alguma semelhança com a distinção de Roland Barthes entre *l'écrivain* [o escritor] e *l'écrivain* [o escrevente] (MORRISON, 1982, p. 53-54, grifo nosso)²⁰.

is the rhyming quatrain in iambic pentameters; the tone is conversational, irreverent, humorous; and the language is contemporary and at times journalistic. Concerning itself with a divided culture, *North* is at odds with itself – but fruitfully so (MORRISON, 1982, p. 53).

²⁰ No original: The binary structure of *North* is more, however, than a example of “form” reflecting “content”: *it satisfies a temperamental need in Heaney*. His essays, reviews and interviews repeatedly advance the idea that there are two kinds of poetry and two kinds of poet: *les vers donnés* as against *les vers calculés*; the poetry of chance and trance as against the poetry of resistance and perseverance; the poetry of “sinking in” or the poetry of “coming up against”; the instintual or the rational; the feminine or the masculine; the “artesian” or the “architectonic”; the epiphanic or the crafted; the “ooze” of poetry or its “spur of flame”; the “lived, illiterate and unconscious” or the “learn, literate and conscious”; the takers (Wordsworth, D.H. Lawrence, Keats, Patrick Kavanagh) and the makers (Yeats, Hopkins, Jonson, Lowell, John Montague, John Hewitt); poets who sense, surrender, dive, divine, receive and coax, or poets who command, plot, assert, strike, labour and force. These polarities crop up in nearly all the essays in Heaney’s critical book *Preoccupations* and bear some resemblance to Roland Barthes’s distinction between *l'écrivain* and *l'écrivain* (MORRISON, 1982, p.53-54, grifo nosso).

Dessa forma, a poética de Seamus Heaney, assim como a de Salgado Maranhão, discerne as duas espécies de poesia mencionadas (*les vers donnés* e *les vers calculés*, isto é, “os versos dados” e “os versos calculados”) e busca conciliá-las em um mesmo projeto poético:

Em um mesmo ponto Heaney reconcilia os dois espíritos opostos da poesia – Yeats é citado para provar que “a deliberação pode ser tão intensificada a ponto de se tornar sinônimo de inspiração” – mas em outros lugares as hostilidades permanecem sem diminuição. O que elas sugerem é que Heaney percebe sua carreira como tendo flutuado entre dois tipos diferentes de composição poética, Death of a Naturalist, por exemplo, foi trabalhado e “fabricado”, os poemas de nomes de lugares de Wintering Out foram “dados” (MORRISON, 1982, p. 54, grifo nosso)²¹.

North pode ser visto, então, como o trabalho consciente dessa dualidade poética numa mesma obra. Nela se encontram as duas visões opostas da poesia exploradas de maneira simétrica e conciliatória. Heaney, ao mesmo tempo que começa a se preocupar no plano poético com a situação da Irlanda, também começa a dominar e reconciliar os “espíritos opostos da poesia” (“the opposing spirits of poetry”) em um projeto coeso. A coletânea *North*, portanto, marca uma tomada de consciência não só política, mas principalmente artística por parte de Heaney, bem como uma maturação de seu fazer poético.

Embora, como afirmou Blake Morrison, a poética de Heaney tenha oscilado entre “dois tipos diferentes de composição poética” (“between two different types of poetic composition”), *North* se diferencia das demais obras justamente por ser fruto de um trabalho *consciente* do poeta em unificar as duas espécies de poesia: “A distinção de *North* encontra-se em sua incorporação autoconsciente de ambos os tipos de poema, o modo instintual construindo a Parte

²¹ No original: *At one point Heaney reconciles the two opposing spirits of poetry – Yeats is said to prove that “deliberation can be so intensified that it becomes synonymous with inspiration” – but elsewhere hostilities continue unabated. What they suggest is that Heaney sees his career as having fluctuated between two different types of poetic composition, Death of a Naturalist, for example, having been laboured over and “made”, the place-names poems of Wintering Out having been “given” (MORRISON, 1982, p.54, grifo nosso).*

I, e [o modo] racional a Parte II” (MORRISON, 1982, p. 54)²². O próprio poeta, em uma entrevista, confirma a forjada dicotomia de sua obra:

As duas metades do livro constituem dois tipos diferentes de dicção, cada um dos quais surge de uma necessidade de modelar e dar uma forma linguística palpável para dois tipos de premência – uma simbólica, outra explícita (HEANEY, 1977, p. 66 apud MORRISON, 1983, p. 54)²³.

Como dito anteriormente, *North* marca uma preocupação maior do poeta em seus poemas a respeito da situação da Irlanda do Norte e seus conflitos (conhecido como “The Troubles”) e ainda de seu pertencimento a uma minoria, uma vez que Heaney pertence a uma família católica instalada em um meio predominantemente protestante. A publicação do livro no ano de 1975, bem como sua complexa estrutura, pode ser concebida como uma resposta do poeta aos últimos acontecimentos ocorridos na Irlanda do Norte, como por exemplo, o Domingo Sangrento (“Bloody Sunday”), no qual catorze manifestantes foram mortos e vários outros feridos pelo exército britânico numa passeata pacífica a favor dos direitos civis na cidade de Londonderry; ou ainda a arbitrária lei imposta pelo governo da Irlanda do Norte, em agosto de 1971, que permitia a prisão sem julgamento de católicos suspeitos de envolvimento com o IRA (Exército Republicando Irlandês), a fim de conter as crescentes ondas de violência. Heaney, em seu livro *Preoccupations*, fala acerca do modo e da pressão que pairava sobre os católicos, durante esse período turbulento da história irlandesa:

Em todo lugar soldados com armas engatilhadas estão observando você – é para isso que eles estão aqui – nas ruas, nas esquinas, nas portas, sobre as poças em locais demolidos. De noite jipes e veículos blindados passavam rocando com as luzes apagadas; ou bloqueios de estradas são feitos e mais uma vez seus impedimentos medidos em horas, buscas e sinalizações entre armas de fogo e tochas... O medo

²² No original: “The distinction of *North* lies in its self-conscious incorporation of both kinds of poem, the instinctual mode making up Part I, the rational Part II” (MORRISON, 1982, p. 54).

²³ No original: The two halves of the book constitute two different types of utterance, each of which arose out of a necessity to shape and give palpable linguistic form to two kinds of urgency – one symbolic, one explicit (HEANEY, 1977, p. 66 apud MORRISON, 1983, p. 54).

começou a formigar por aquele local. Quem sabe qual será o próximo alvo da lista provisional? Quem terá certeza de que as represálias não irão acontecer no local onde você se encontra? (HEANEY, 1996, p. 30-31)²⁴.

Entretanto, como já se disse anteriormente, o livro *North* representa sinteticamente a composição poética de Heaney, que concilia perfeitamente a poesia do acaso e a poesia da perseverança. É uma obra cuja própria estrutura apresenta Heaney simultaneamente como “maker” (o poeta fazedor) e “taker” (o poeta recebedor). Para a análise crítica foram selecionados dois poemas, cada um pertencente e representativo de uma das partes constituintes de *North*: o primeiro, pertencente à parte inicial do livro (parte que, no dizer de Morrison, trabalha com a “poesia instintual”) e dele homônimo, enquanto o outro poema, “Freedman” se encontra na segunda parte do livro (aquela que, como afirmou Morrison, trabalha com “a poesia racional”). Portanto, busca-se através de uma análise detida dos dois poemas, lastrar o escopo do presente trabalho, que pretende comprovar a coexistência da “poesia racional” e da “poesia instintual” nos *corpus* poéticos de Seamus Heaney e de Salgado Maranhão, bem como explorar os motivos adjacentes a essa poética dualista e sua relação com a produção literária contemporânea.

O poema “North” está intimamente relacionado aos chamados “Bog Poems” de Seamus Heaney, embora não esteja listado entre eles. Os “Bog Poems” (“poemas do charco”) são os poemas presentes principalmente no livro *North* que versam sobre os fósseis e cadáveres encontrados na Dinamarca, mais especificamente na Península da Jutlândia, em 1950, e cuja origem data da Idade do Ferro. Contudo, Heaney já havia se aventurado anteriormente na poetização do “povo da charneca”, como os poemas “The Tollud Man” e “Nerthus” (presentes em seu terceiro livro) demonstram. O interesse de Heaney por esses fósseis

²⁴ No original: “Everywhere soldiers with cocked guns are watching you – that’s what they’re here for – on the streets, at the corners of streets, from doorways, over the puddles on demolished sites. At night jeeps and armoured car groan past without lights; or road-blocks are thrown up, and once again it’s delays measured in hours, searches and signings among the guns and torches... Fear has begun to tingle through the place. Who’s to know the next target on the Provisional list? Who’s to know the reprisals won’t strike where you are?” (HEANEY, 1996, p. 30-31).

decorre inicialmente da leitura do livro *Bog People* do estudioso P.V. Glob, publicado em 1969. A leitura de tal estudo causou impacto na sensibilidade do poeta: Quando eu li [*Bog People*]... Eu experimentei sentimentos normalmente demonstrados pelos encantos da própria poesia” (HEANEY, 1974, p. 741 apud MORRISON, 1983, p.46)²⁵. Blake Morrison também afirma que as figuras dos corpos intactos foram cruciais para a escrita dos “Bog Poems” (que, por sua vez, são repletos de imagens vívidas que saltam imediatamente à imaginação do leitor): “Heaney disse que foram as fotografias no livro de Glob, mais do que a prosa, que realizaram o maior impacto nele” (MORRISON, 1983, p. 46)²⁶.

O interesse crescente e profundo pelo “povo do charco” se deve sobretudo ao fato de que os corpos e fósseis são de vítimas sacrificiais ou de condenados. Heaney, portanto, os associou às vítimas dos conflitos da Irlanda do Norte de sua época. Dessa forma, existe uma espécie de mergulho do presente na atmosfera mítica do passado, gerando assim uma mitificação do primeiro. É como se o poeta remexesse no solo mítico onde estão depositadas as “reliquias da memória” (nome de um de seus poemas) e escavado tudo aquilo que o tempo tratou de enterrar. Sendo assim, há algo de instintual e de maternal nesse húmus mítico que o poeta pretende abordar. Portanto, Heaney, em seus “Bog Poems” associa e engloba os conflitos civis da Irlanda do Norte (“The Troubles”), o elemento mítico-instintual associado à terra e os sacrifícios religiosos da Idade do Ferro, fundindo-os num todo coeso: “Heaney acreditava desde o princípio que algum tipo de conexão existe entre os sacrifícios da Idade de Ferro à Deusa Mãe da terra e a violenta história da Irlanda do Norte” (MORRISON, 1982, p. 47)²⁷.

Não apenas instintual, mas há algo de mórbido nos “poemas do charco”, pois o eu-lírico se dirige com uma afeição soturna aos fósseis e uma admiração

²⁵ No original: “When I read [Glob]... I experience feelings normally evinced by the charms of poetry itself” (HEANEY, 1974, p. 741 apud MORRISON, 1983, p. 46).

²⁶ No original: “Heaney has said that it was the photographs in Glob’s book, rather than the prose, which made the greatest impact on him” (MORRISON, 1983, p. 46).

²⁷ No original: “Heaney believed from the beginning that some kind of connection exists between Iron Age sacrifices to the Mother Goddess of Earth and the violent history of Northern Ireland” (MORRISON, 1982, p. 47).

desmedida pelo corpo exposto, como se pode notar no poema intitulado “Punição” (“Punishment”, no original) que também consta em *North*:

Pequena adúltera,
Antes de a terem punido

tinha cabelo loiro-linho,
era subnutrida, e o rosto
negro-breu era belo.

Pobre bode expiatório,
eu quase a amo
mas teria atirado, sei,
as pedras do silêncio.

Sou o artificioso voyeur
das combas escurecidas
e expostas do cérebro,
das cilhas dos músculos
e dos ossos numerados:

eu que fiquei calado
quando as irmãs traiçoeiras,
coifadas com breu,
choraram junto ao parapeito,

que fui conivente
no civilizado ultraje,
todavia entendi a exata
e tribal, íntima vingança (HEANEY, 1998, p. 118-119)²⁸.

²⁸ No original:

Little adulteress,
before they punished you

you were flaxen-haired,
undernourished, and your
tar-black face was beautiful.
My poor scapegoat,

I almost love you
but would have cast, I know,
the stones of silence.
I am the artful voyeur

of your brain's exposed
and darkened combs,
your muscles' webbing
and all your numbered bones:

I who have stood dumb
when your betraying sisters,

Morrison afirma que os poemas relativos ao “Bog People” em *North*, particularmente nos que se referem a mulheres (como este acima citado e ainda “The Bog Queen” e “Strange Fruit”) são “instintuais” em todas as acepções da palavra:

Sua [de Heaney] fascinação com eles é impura, sexual e necrofílica. O charco se torna a residência do amor, as noivas-cadáveres “insaciáveis” que repousam aguardando por um beijo para acordá-las [...] Porque a fascinação dele com a terrível beleza delas é verdadeiramente um tipo de doença ou paixão doentia, um sintoma não apenas de respeito pelo exemplo do passado mas de uma perigosa obsessão com suas leis brutais (MORRISON, 1983, p. 62-63)²⁹.

Nessa sequência de poemas impera, segundo Blake Morrison, uma “deificação dos mortos” (“deification of the dead”) e uma obsessão quase irracional pelas “leis brutais” que condenaram as vítimas cujos corpos o poeta contempla. Os chamados “Bog Poems” trabalham com a ideia de beleza na morte; são poemas ctônicos que carregam em si as forças obscuras, instintuais e mórbidas enterradas no profundo do poeta e de sua terra. É como se tudo aquilo que estivesse oculto e interiorizado viesse à superfície, tomando controle do poeta que assiste a tudo inerte: “Sou o artificioso voyeur/ das combas escurecidas/ e expostas do cérebro,/ das cilhas dos músculos/ e dos ossos numerados” (HEANEY, 1998, p. 118).

O instintual, representado no poema pelo cadáver feminino e pela terra que guarda em si o desconhecido, exerce um grande fascínio sobre o poeta que

cauled in tar,
wept by the railings,

who would connive
in civilized outrage
yet understand the exact
and tribal, intimate revenge (HEANEY, 1981, p. 193).

²⁹ No original: His [Heaney’s] fascination with them is impure, sexual, necrophiliac. The bog becomes a love-bower, its female corpses “insatiable” brides who lie in waiting for an awakening kiss [...] For his fascination with their terrible beauty has indeed been a kind of sickness or love-sickness, a symptom not of mere respect for the past’s example but of a dangerous obsession with its brutal laws (MORRISON, 1983, p. 62-63).

vislumbra sua beleza: “Pequena adúltera, antes de a terem punido// tinha cabelo loiro-linho, era subnutrida, e o rosto/ negro-breu era belo” (HEANEY, 1998, p. 118). À medida que a leitura do poema avança, compreende-se que a mulher descrita foi punida por causa de seu adultério, como era o costume antigo entre diversos povos. É interessante notar a forma como a lei e a punição são introduzidas no poema: ambas destroem a beleza do instintual (“antes de a terem punido... [seu] rosto negro-breu era belo”). Em outras palavras, Heaney retoma a ideia de que a lei, embora tenha sua existência justificada no que concerne ao controle do instinto humano, possibilitando assim o convívio social e o decoro, também pode ser tão brutal quanto as forças naturais que busca dominar, sendo muitas vezes uma destruidora da beleza que o instinto, dentro de certos limites, também é capaz de gerar.

Nesse poema, que exalta o instintual, a lei aparece intrinsecamente ligada à ideia de sacrifício expiatório (“Pobre bode expiatório”), o que faz lembrar os *pharmakói* gregos, indivíduos que purificavam as faltas e falhas de sua comunidade. O desejo e afeto pelo corpo (“eu quase a amo”) é contraposto à dureza da lei, e essa prevalece, pois o eu-lírico confessa que também lapidaria a adúltera com suas “pedras de silêncio” e seria conivente com tal “ultraje civilizado” (“conivente/ no civilizado ultraje”). O apedrejamento geralmente era o castigo impostos àqueles que eram flagrados em adultério, como a lei mosaica atesta³⁰. Além disso, alguns críticos também já notaram a associação que há entre a punição da adúltera do poema e a discriminação e agressão das mulheres irlandesas que se associavam com os soldados britânicos e que tinham seus cabelos aparados em sinal de vergonha.

Sendo assim, essa atmosfera mítica e instintual dos “Bog Poems” também se acha presente no poema “Norte”, embora este não esteja listado dentre aqueles. Como dito anteriormente, tal poema representa a poética instintual de Heaney,

³⁰ Conforme Levítico XX, versículo 10: “O homem que cometer adultério com a mulher do seu próximo deverá morrer, tanto ele como a sua cúmplice” (BÍBLIA DE JERUSÁLEM, 2011, p. 189) e ainda Evangelho Segundo João VIII, versículos 4 e 5: “Mestre, esta mulher foi surpreendida em flagrante delito de adultério. Na Lei, Moisés nos ordena apedrejar tais mulheres. Tu, pois, que dizes?” (BÍBLIA DE JERUSÁLEM, 2011, p. 1863).

prevalecendo na primeira parte do livro homônimo, a qual, segundo Morrison, apresenta o poeta como “o recebedor da poesia”, em contraposição à segunda parte, em que ele é “o fazedor de poesia”. O poema assim canta:

Retornei a uma longa praia,
a curva batida de uma baía,
e só encontrei os seculares
poderes do trovão atlântico.

Encarei os convites
não mágicos da Islândia,
as colônias patéticas
da Groelândia, e súbito

aqueles incursores fabulosos,
os que jazem em Orkney e Dublin,
mediram forças
com as longas espadas ferrugentas,

aqueles na sólida
barriga de navios de pedra,
os talhados e cintilantes
nos calhaus dos veios em degelo,

eram vozes que o oceano sufocou
prevenindo-me, erguidas de novo
em violência e epifania.
A língua nadadora da nau

flutuava em retrospecto –
disse que o martelo de Tor pendeu
para a geografia e o comércio,
obtusas ligações e vinganças,

os ódios e os pelas-costas
do Parlamento, mentiras e mulheres,
exaustões nomeadas paz,
memória incubando o sangue derramado.

Disse: “Deite-se
na lavra-palavra, escave
a espora e o brilho
de seu cérebro sulcado.

Componha na treva.
Espere aurora boreal
na longa pilhagem
mas não cascata de luz.

Conserve o olho claro
como a bolha do sinelo,
creia na sensação do tesouro nodoso

que suas mãos conheceram” (HEANEY, 1998, p. 99-100)³¹.

³¹ No original:

I returned to a long strand,
The hammered shod of a bay,
And found only the secular
Powers of the Atlantic thundering.

I faced the unmagical
Invitations of Iceland,
The pathetic colonies
Of Greenland, and suddenly

Those fabulous raiders,
These lying in Orkney and Dublin
Measured against
Their long swords rusting,

Those in the solid
Belly of stone ships,
Those hacked and glinting
In the gravel of thawed streams

Were ocean-deafened voices
Warning me, lifted again
In violence and epiphany.
The longship's swimming tongue

Was buoyant with hindsight--
It said Thor's hammer swung
To geography and trade,
Thick-witted couplings and revenges,

The hatreds and behindbacks
Of the althing, lies and women,
Exhaustions nominated peace,
Memory incubating the spilled blood.

It said, “Lie down
In the word-ward, burrow
The coil and gleam
Of your furrowed brain.

Compose in darkness.
Expect aurora borealis
In the long foray
But no cascade of light.

Keep your eye clear
As the bleb of the icicle,
Trust the feel of what nubbed treasure
Your hands have known.” (HEANEY, 1981, p. 174-175).

O poeta, postado defronte ao mar, relembra e medita sobre a história que forjou sua nação. Na visão do poeta, o oceano, por onde os escandinavos e outros povos chegaram a Irlanda, ainda guarda os resquícios do tempo ancestral. Todavia, a antiguidade, num primeiro momento, não é vista (como em “Mensagem” de Fernando Pessoa, por exemplo) como uma narrativa mítica e heroica, que possa conduzir o poeta a um contato com o sagrado: “Só encontrei os *seculares*/ poderes do trovão atlântico” (HEANEY, 1998, p. 99). Nesse primeiro momento, os locais onde as batalhas épicas e míticas transcorreram, embora se apresentem ao poeta convidativamente, não o atraem, pois são despidas de qualquer aura mágica: “Encarei os convite/ não mágicos da Islândia,/ as colônias patéticas/ da Groelândia” (HEANEY, 1998, p. 99). Como se pode notar, há uma dessacralização do mito e um fastio cético que faz com que o eu-lírico contemple a terra (no caso, a Groelândia) e a considere “patética”. Poder-se-ia, de uma forma precipitada, ler tais versos como um sentimento característico do pós-modernismo que repugna e descrê das grandes narrativas épicas em prol de um individualismo niilista e solipsista. Entretanto, todo esse sentimento é subitamente rompido por uma epifania (termo que aparece mais adiante no poema) que faz com que o poeta contemple no presente o passado mítico que se desdobra perante seu olhar. Não é mais o poeta que voluntariamente busca uma narrativa pretérita (e mítica), mas é o próprio passado que vem à tona e toma as rédeas do canto do poeta. A passagem súbita desses dois estados anímicos é reforçada tanto pelo advérbio (“suddenly”, no original e “súbito” na tradução de Arantes) quanto pelo *enjambement* no verso. A partir de então, imagens míticas e históricas se entrelaçam perante a visão do poeta. A menção às incursões e colonização vikings no arquipélago Orkney (Órcades), com seus guerreiros – “incursores fabulosos” (“fabulous riders”) – medindo forças com suas “longas espadas ferrugentas” (“their long swords rusting”) e navegando em poderosa e “sólida/ barriga de navios de pedra” (“solid belly of stone ships”), contrapõem-se nitidamente às patéticas colônias da Groelândia (“The pathetic colonies/ Of Greenland”), citadas em versos anteriores.

A truculência, instinto e agressividade dos vikings representam o tom que permeia todo o resto do poema: as “vozes que o oceano sufocou” (“ocean-

deafened voices”) são “erguidas de novo/ em violência e epifania” (“lifted again/ in violence and epiphany”), fazendo-se ouvidas pelo poeta até então apático. Interessante é notar que a poesia instintual é vista, dentre outras maneiras, como uma epifania, uma revelação divina ao homem. Daí, o poema se dirige a uma atmosfera mítica, mágica e com a presença do divino: “Disse que o martelo de Tor pendeu/ para a geografia e o comércio,/ obtusas ligações e vinganças”. O martelo de Thor, o “Mjólnir”, responsável por criar os trovões, substitui aqui os “seculares poderes do trovão atlântico”. Ocorre, portanto, uma irrupção do sagrado no secular, e do mítico no histórico. É por isso que “a língua nadadora da nau” (“the longship’s swimming tongue”) ao invés de navegar progressivamente, “flutuava em retrospecto” (“[it] was buoyant with hindsight”), isto é, ela se encontrava à deriva do tempo real e progressivo (Cronos), indo em direção a um tempo anterior.

O divino e mítico agora se imiscui entre o real e o histórico: a grandeza de Thor é apresentada juntamente com dramas humanos mesquinhos: “vinganças”, os “ódios e pelas-costas/ do Parlamento” (“the hatreds and behind-backs/ of the althing”) islandês. Após isso, “a língua nadadora da nau”, com sua linguagem oriunda do mar e das vozes míticas e épicas sufocadas que começavam a vir à tona, diz ao poeta:

[...] Disse: “Deite-se
na lavra-palavra, escave
a espora e o brilho
de seu cérebro sulcado.

Componha na treva.
Espere aurora boreal
na longa pilhagem
mas não cascata de luz.

Conserve o olho claro
como a bolha do sincelo,
creia na sensação do tesouro nodoso
que suas mãos conheceram” (HEANEY, 1998, p. 99-100).

O navio mítico, deslocado do tempo humano progressivo e que navega em retrospecto (invertendo assim o fluxo da História em direção ao mito), ensina com

autoridade ao poeta uma poética mais instintual e epifânica do que racional e projetada. A primeira condição é o poeta repousar sobre “the word-hoard” (“palavra-lavra”), isto é, abandonar a consciente postura vertical e se colocar na postura horizontal da inconsciência (como habitualmente se faz no sono) sobre a “palavra-lavra”, generosa e pronta a conceder suas dádivas ao poeta que se submete a ela. A expressão “word-hoard” engendra não apenas uma semelhança fonética (pois ambos as palavras rimam na língua inglesa), mas também uma identificação entre a “palavra” (“word”) e “tesouros escondidos” ou “provisões ocultas” (significados imediatos da palavra “hoard”). O tradutor José António Arantes optou pelo termo “palavra-lavra”, a fim de manter a sonoridade da expressão. Contudo, a expressão original, conforme dito, implica essa noção de um tesouro que está “oculto” ou enterrado. O poeta deve ainda escavar (termo que atravessa toda a poética de Heaney, como no seu famoso poema “Digging” que será analisado mais à frente) a “espira e o brilho/ de seu cérebro sulcado” (“the coil and gleam/ of your furrowed brain”): o trabalho do poeta é comparado ao de um arqueólogo que escava as camadas de terra em busca de relíquias do passado e em busca da História, pois ele deve buscar a espiral, que pode simbolizar tanto a involução quanto a evolução, e o brilho emanado dos sulcos da mente.

As aliterações utilizadas nessa estrofe no original (“word-hoard”; “burrow” “furrowed” “brain”) dialogam intensamente com os épicos compostos em versos aliterativos: versificação utilizada em grande parte da poesia das línguas germânicas antigas, o *Edda* islandês e na tradição literária anglo-saxã, em especial no épico *Beowulf*, retraduzido por Seamus Heaney no ano de 1999. Portanto, Heaney dialoga com a tradição épica que assoma em sua poética, emergindo das camadas sedimentadas da História. Sendo assim, o “primitivo” (no sentido de primevo), representado pela tradição épica, envolve o poeta independentemente da vontade deste. Daí a ordem para que ele componha na escuridão (“compose in darkness”): na indiferenciada e obscura ação do inconsciente que poderia ser impedida pela intervenção da luz artificial da racionalidade. Ao invés da “cascada de luz” (“cascade of light”), o poeta deve esperar pela “aurora boreal” (“expect aurora borealis”), fenômeno extremamente

significativo para a mitologia nórdica mencionada no poema, pois era crença comum que seu brilho provinha dos reflexos das armaduras das guerreiras Valquírias que sobrevoavam o céu.

Portanto, a luz que atua sobre o poema é uma luz proveniente do mito e da natureza e não da lucidez do poeta, sua “cascata de luz”. Por fim, a nau mítica recomenda o poeta a conservar “o olho claro/ como a bolha do sincelo,/ creia na sensação do tesouro nodoso/ que suas mãos conheceram”. É interessante notar que embora o poeta deva compor no escuro a sua poética, ele deve manter seu olho claro, com uma visão poética transparente como a água congelada. O “tesouro nodoso” que suas mãos conheceram é a própria linguagem (“word-ward”, a “palavra-lavra”) que o poeta tateou enquanto descia às profundezas da memória individual e coletiva (ao passado mítico e ao inconsciente) e que se revelou ser um tesouro escondido pronto a ser usado na composição poética daquele que o encontrou (“poeta-achador”).

Em suma, o tesouro da linguagem se apresentou como dádiva ao poeta tão logo ele se deitou sobre ela, não lhe sendo necessário esforço algum para se apropriar de tal riqueza. Além disso, a relação que ele estabelece com a linguagem não é abstrata e ascética, mas sim uma relação concreta e corporal: uma linguagem do toque, um tesouro que suas mãos apalparam. Edna Longley observou que em tal poema, Heaney “assim como D.H. Lawrence e Ted Hughes antes dele, se empenha em tornar suas certezas instintivas em uma filosofia” (LONGLEY, 1982, p. 84)³².

Tal poema guarda ressonâncias com a poesia profética de William Blake que, por sua vez, dialoga com as visões dos profetas do Antigo Testamento. No poema “America a Prophecy” de Blake, uma visão do oceano Atlântico, semelhantemente ao poema “North”, conduz o poeta a um estado de êxtase e a uma revelação:

Albion is sick. America faints! enrag'd the Zenith grew.
As human blood shooting its vein all round the orb'd heaven

³² No original: “Like D.H. Lawrence and Ted Hughes before him, he edges toward turning his instinctive sureties into a philosophy” (LONGLEY, 1982, p. 84).

Red rose the clouds from the Atlantic in vast wheels of blood
And in the red clouds rose a Wonder o'er the Atlantic sea;
Intense! naked! a Human fire fierce glowing, as the wedge
Of iron heated in the furnace; his terrible limbs were fire
With myriads of cloudy terrors banners dark & towers
Surrounded; heat but not light went thro' the murky atmosphere
The King of England looking westward trembles at the vision
(BLAKE, 1982, p. 53).

E também com o poema “This world is too much with us”, do inglês William Wordsworth, poeta extremamente apreciado por Seamus Heaney (e que Blake Morrison apontou como um dos influenciadores da “poética instintiva” de Heaney):

The world is too much with us; late or soon,
Getting and spending, we lay waste our powers:
Little we see in Nature that is ours;
We have given our hearts away, a sordid boon!
The Sea that bares her bosom to the moon;
The winds that will be howling at all hours,
And are up-gathered now like sleeping-flowers;
For this, for everything, we are out of tune;
It moves us not – Great God! I'd rather be
A Pagan suckled in a creed outworn;
So might I, standing on this pleasant lea,
Have glimpses that would make me less forlorn;
Have sights of Proteus rising from the sea;
Or hear old Triton blow his wreathed horn (WORDSWORTH, 1994,
p. 57).

Como no início do poema “North”, o eu-lírico se encontra num estado apático e resignado enquanto contempla o mar. Tal sentimento de alma se dá na medida em que o eu-lírico contrapõe o desgaste e saturação do mundo ocasionado pelo consumo e ganância (“getting and spending”) com a riqueza intrínseca da Natureza, ainda desconhecida do homem (“little we see in Nature that is ours”).

Entretanto, o mar que, de maneira quase erótica, despe suas profundezas para a lua (“the Sea that bares her bosom to the moon”) é novamente o elemento que traz ao observador as figuras míticas do passado que oferecem uma vida com mais vigor do que a do presente. Assim como em “North”, o paganismo ressurge, com abundância de vida, insuflando entusiasmo para a visão apática do eu-lírico; as antigas mitologias se apresentam como uma seiva fortificante para o

observador desamparado e desiludido: “I’d rather be/ A Pagan suckled in a creed outworn; / So might I, standing on this pleasant lea/ Have glimpses that would make me less forlorn”. Por último, da mesma maneira que em “North” e “America a Prophecy”, uma visão epifânica e tenebrosa se ergue do mar, como se proveniente dos tempos míticos e altera toda a ordem do presente: “Have sight of Proteus rising from the sea;/ Or hear old Triton blow his wreathed horn”. Os deuses gregos Proteu e Tritão aparecem magnificamente como a força da Natureza que vem trazer alento ao poeta que contempla um mundo desgastado e voltado apenas para os valores materiais e posses.

Já o poema “Freedman” [Liberto]³³, presente na segunda parte do livro *North*, é um exemplo do trabalho de Heaney cujo enfoque é a “poética racional”. A linguagem é de tom jornalístico e relata momentos do presente de maneira

³³ A fim de facilitar a leitura da análise do poema e uma vez que não há tradução para o português do mesmo, buscamos realizar uma tradução que visa apenas transmitir uma compreensão global de seus versos. Na medida do possível, buscamos recriar as aliterações, assonâncias e algumas rimas, contudo, um trabalho mais elaborado e profundo seria não só pretencioso, mas também escaparia ao objetivo da presente análise. Doravante, todos os poemas que não possuem tradução para o português e que foram por nós traduzidos serão denominados como “transcrição”:

De fato, a escravidão no antigo Império Romano chega muito perto de se "justificar": para que um homem de uma raça "atrasada" pudesse ser trazido para dentro dos limites da civilização, educado e treinado em um ofício ou uma profissão, tornando-se assim um membro útil da sociedade.

- R. H. Barrow: *The Romans*

Subjugado anualmente sob arcadas
Alforriado por pergaminhos e títulos
Meu *murex* foi a tintura púrpura da Quaresma
Nos calendários apenas jejum e abstinência .

‘Memento homo quia pulvis es’
Eu ajoelhei para ser impresso pelas cinzas
Uma fricção sedosa, um leve pontilhar de pó –
Eu também estava sob tal polegar como toda minha casta.

Indevelmente, um dos cidadãos da terra-estrelada,
Busquei em vão a marca nos lustrosos superiores:
Seus olhos, recenseando, e estimadores
Fixaram na minha lodosa testa como lampreias.

Então a poesia chegou naquela cidade –
Abjurei todo jargão e auto-piedade –
E a poesia enxugou minha testa e me transportou
Agora eles irão dizer que mordi a mão que me alimentou.

direta, como se fosse o relato imediato da experiência do poeta. A epígrafe utilizada pelo autor foi retirada do livro “Romans”, publicado em 1961, do estudioso da Roma antiga R.H. Barrow e é fundamental para uma leitura mais profunda do poema:

Indeed, slavery comes nearest to its justification in the early Roman Empire: for a man from a “backward” race might be brought within the pale of civilization, educated and trained in a craft or a profession, and turned into a useful member of society.

- R.H. Barrow: The Romans.

Subjugated yearly under arches,
Manumitted by parchments and degrees,
My murex was the purple dye of lents
On calendars all fast and abstinence.

‘Memento homo quia pulvis es.’
I would kneel to be impressed by ashes,
A silk friction, a light stipple of dust –
I was under that thumb too like all my caste.

One of the earth-starred denizens, indelibly,
I sought the mark in vain on the groomed optimi:
Their estimating, census-taking eyes
Fastened on my mouldy brow like lampreys.

Then poetry arrived in that city –
I would abjure all cant and self-pity –
And poetry wiped my brow and sped me.
Now they will say I bite the hand that fed me (HEANEY, 1981, p. 216).

A epígrafe diz respeito à mentalidade escravocrata dos antigos romanos e sua justificação para tal sistema, isto é, ela possibilitava que os escravos, que pertenciam aos povos conquistados por Roma (e, portanto, “bárbaros” tido como inferiores), pudessem ascender socialmente tão logo dominasse uma habilidade, um ofício ou uma profissão (“a craft or a profession”), tornando-se assim um membro útil para a sociedade (“a useful member of society”).

Pode-se ler o poema como uma representação da conflituosa relação política entre os católicos (que são uma minoria) e os protestantes da Irlanda do Norte, bem como da relação de domínio britânico sobre os irlandeses. Blake

Morrison afirma que em tal poema “a educação anglicizada do poeta é comparada à de um escravo sob o domínio dos romanos” (MORRISON, 1982, p.66)³⁴.

Os versos iniciais do poema trazem à tona uma atmosfera de dominação e subjugação, para em seguida assumir um tom purgatorial. O eu-lírico, após ser subjugado anualmente ao longo dos anos, é “alforriado” pelos seus pergaminhos, diplomas e títulos (“manumitted by parchments and degrees”): clara referência à situação pessoal de Heaney que, embora pertença a uma minoria subjugada (católico numa nação majoritariamente protestante e irlandês emigrado na Inglaterra) alcança reconhecimento e voz através de seu trabalho poético e intelectual, como professor de Oxford. Em seguida, como dito anteriormente, instala-se o tom purgatorial, uma vez que o eu-lírico faz referência ao costume irlandês de se marcar a testa com cinzas na Quarta-Feira de Cinzas, marcando assim o início do período quaresmal. De fato, os fiéis com suas famílias se reúnem nos templos e paróquias para que os sacerdotes com o dedão direito desenhem uma cruz com cinzas e recitem a oração: “*Memento homo quia pulvis es et in pulverem revertetis*” (Lembra-te, homem que és pó e ao pó retornarás), dando assim início dos quarenta dias de penitência.

A marca feita na testa do poeta deixa de ser um mero ritual religioso para se tornar um signo detratador e segregacionista impingido à força sobre o poeta e sua “casta” (“I was under that thumb too like all my caste”), à semelhança da marca de Caim ou das marcas de ferro feitas nos escravos romanos e africanos feitas para diferenciá-los (e conseqüentemente inferiorizá-los) dos cidadãos livres. É por isso que os demais, aqueles que não possuíam a marca, olharam fixa e acusadoramente para o poeta e sua “casta” (os católicos) com “olhos de lampreia”: “Their estimating, census-taking eyes/ Fastened on my mouldy brow like lampreys”. Dessa forma, a epígrafe de Barrow é extremamente relevante e reveladora, pois permite o leitor compreender que a situação dos norte-irlandeses católicos é semelhante à dos escravos romanos na antiguidade.

³⁴ No original: “[...] the poet’s anglicized education is compared to that of a slave’s under the Romans” (MORRISON, 1982, p. 66).

A última estrofe, porém, direciona o poema para outra direção: a poesia, isto é, o domínio da poesia por parte do poeta é um caminho possível para a libertação de sua situação purgatorial e subjugada. Assim como mencionada na epígrafe do poema, o domínio de um ofício – no caso, a poesia – e a instrução de uma profissão permitem ao poeta-escravo ser um membro útil justamente para a sociedade que o oprime. O domínio da poesia faz com que Heaney se destaque de uma minoria discriminada e deixe de ser visto como um “homem marcado”: a poesia apaga a marca de sua testa (“And poetry wiped my brow and sped me”), o que não significa que o poeta tenha abandonado a sua tradição, mas sim que a poesia o diferencia dos demais. Entretanto, o verso final do poema traz consigo um dilema: “Agora eles irão dizer que morde a mão que me alimentou” (“Now they will say I bite the hand that fed me”), referindo-se a sua situação perante aqueles que antes o oprimiram. Tal frase trata-se, na verdade, de uma expressão idiomática (“bite the hand that feed”) usada quando alguém critica ou ataca uma pessoa ou instituição que o sustentou ou o ajudou anteriormente. Dessa forma, embora a marca tenha sido retirada de sua testa pelo seu ofício de poeta e sua condição minoritária tenha sido relevada devido ao reconhecimento de seu potencial artístico, o poeta não se despojou de suas raízes e, portanto, não se identifica com os seus opressores, embora estes o tenha aceitado como um igual. É por isso que, embora inserido no contexto britânico (tendo sido até mesmo incluído em antologias de poemas ingleses e sendo professor na Universidade de Oxford), ainda mantém sua autonomia crítica, expondo a opressão dos norte-irlandeses por parte da Inglaterra.

Entretanto, o foco da presente análise é justamente a ideia da poesia como um ofício, uma habilidade aprendida que permite ao homem se elevar de sua presente condição. É um domínio que requer disciplina e aprendizagem e que, por isso mesmo, conduz o homem “para dentro dos limites da civilização” (“within the pale of civilization”). Tal ideia encontra eco na famosa frase de T.S. Eliot de que a crítica literária é uma atividade distintiva da mente civilizada. Além disso, a ideia proposta no poema de que o domínio da poesia eleva o homem não só a um estado de consciência superior, mas também é capaz de libertá-lo de maneira

literal e conotativa do julgo da escravidão, relembra o poeta Horácio que, embora filho de escravos, alcançou reconhecimento e status através do domínio da poesia.

Dessa forma, em “Freedman”, o poeta se considera um homem livre a partir do momento que a poesia o alcança (“Então a poesia chegou naquela cidade”) e apaga as cinzas de sua testa. A partir disso, cabe ao poeta dominá-la a fim de se tornar um experiente artesão da palavra.

2. AS FACES DE JANUS NA POÉTICA DE SALGADO MARANHÃO

2.1. Voz e silêncio

Salgado Maranhão iniciou seu percurso literário em meados da década de 70, quando a ditadura militar, no Brasil, se encontrava em seu período de maior repressão contra as manifestações culturais de esquerda e contra as liberdades individuais. Os primeiros poemas publicados do autor maranhense, que fazem parte da antologia *Ebulição da Escrivatura: 13 poetas impossíveis*, apresentam a linguagem coloquial e lúdica típica da chamada Literatura Marginal, que acentuou os apelos do binômio arte-vida embora, simultaneamente, tenha se desvencilhado das amarradas ideológicas que a crítica à ditadura impunha aos sujeitos da criação artística. Conforme ressaltam Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Messeder Pereira:

Ao contrário da década de 60, quando as palavras de ordem do projeto cultural jovem eram *revolução* e *mobilização*, onde o cinema e a música, artes de público por excelência, foram de uma importância definitiva, o período pós-68, sob o jugo de uma censura política bastante violenta, se aplica na conquista e na descoberta de espaços alternativos para a produção intelectual e artística. É a época de ouro da imprensa náutica, do teatro independente, da poesia alternativa. No caso do *boom* poético da década de 70, não seria correto classificá-lo como um movimento. Ao contrário, o que se verifica em meio a uma enorme efervescência de poetas e poemas é a

emergência de tendências, as mais heterogêneas, unidas apenas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao “sufoco” do momento (HOLLANDA; PEREIRA, 1982, p. 4, grifos do autor).

Em contraposição à intransigência do poder político, os jovens poetas literalmente vivenciavam a poesia, buscando se livrar de convenções e formalismos. Pode-se dizer, portanto, que a antologia *Ebulição da Escrivatura* se configurou como uma reação ao clima de asfixia política e cultural daquela época, tal como o próprio Salgado Maranhão, na apresentação da obra, revela:

A poesia do Grupo *Ebulição da Escrivatura* é, pois, a explosão de vários anos de sufoco e emoções acumuladas, sacudindo a própria repressão cultural e os cipós do formalismo, para se tornar viva e intensa como a dor de um quisto (MARANHÃO et al., 1978, p. 10).

O movimento poético da década de 70 é importante para a obra salgadiana não apenas por permitir as primeiras publicações literárias do autor (sendo, portanto, fundamental para o desenvolvimento de sua poesia), mas também por apresentar ao poeta uma visão poética que influencia até mesmo seus trabalhos mais recentes. Trata-se de uma visão da poesia como prática incrustada na própria vida até o ponto da indistinção entre ambas: a vida servindo de pretexto para a poesia e esta como um tipo sublime de vivência. E é tal perspectiva que nos interessa na análise dos poemas salgadianos, pois se nota que ela assoma (de forma mais madura e desenvolvida obviamente) na atual concepção poética de Salgado. A respeito da relação dos poetas marginais com sua linguagem, observou com pertinência Heloísa Buarque de Hollanda:

Nos textos, uma linguagem que traz a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos e revelando quase sempre um sentido crítico independente de comprometimentos programáticos. O registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento literário inovador, revela os traços de um novo tipo de relação com a literatura, agora quase confundida com a vida. São os já famosos “poemas marginais” (HOLLANDA, 1992, p. 98).

Muito mais do que um mero ludismo poético, os movimentos que compõem a Literatura Marginal, apresentam uma visão alternativa da realidade em relação àquela apresentada pela classe dominante. Os jovens poetas valorizavam o improviso, o descompromisso, a ociosidade, a descontração e a rebeldia: elementos que atacam de frente os valores burgueses e conservadores. O planejamento e o trabalho árduo são negados em prol de uma vivência sem mediações e sem fins últimos a não ser o gozar da própria liberdade:

Voltando ao sentido maior da visão de mundo expressa por essa poesia, podemos identificar agora a consolidação e a definição do binômio arte/vida. E a mudança fundamental vai estar na valorização do presente, do *aqui e agora*; A ideia de Futuro, que como diz Octavio Paz identifica o otimismo da burguesia, dos liberais, dos capitalistas e mesmo do pensamento marxista, perde assim agora seu prestígio (HOLLANDA, 1992, p. 100).

É nesse sentido que a vida e a obra de tais poetas caminham juntas e acabam por se mesclar, embora as fissuras da sociedade, à sua volta, sejam sinalizações sobre a impossibilidade de se reconstruir (a não ser idealizadamente) a experiência poética como algo totalizante e o poeta como voz representante de todas as vozes do grupo social. Apesar desta contradição, na dicção dos autores da Literatura Marginal, a liberdade e a inutilidade (no sentido de que a poesia escapa à funcionalidade pragmática e mercadológica) da poesia são os valores norteadores para a vivência dos poetas, pois para eles cada um de seus poemas

é a poetização de uma vivência, é a poetização da experiência do cotidiano e não o cotidiano poetizado. É a arte de captar situações no momento em que estão acontecendo, sentimentos que estão sendo vividos e experimentados e fazer com que o próprio processo de elaboração do poema reforce esse caráter de *momentaneidade*. E isso não pode e não deve ser reduzido apenas a um artifício literário. Nesse gesto no qual o trabalho, a ciência, o progresso e o futuro deixam de ser valores fundamentais, o *cotidiano* passa a ser *arte* (HOLLANDA, 1992, p. 101, grifos do autor).

Entretanto, pode-se dizer que mesmo sendo subestimada por alguns críticos, a poesia marginal da década de 70 é um verdadeiro marco literário, influenciando toda uma geração de poetas e se tornando um dos polos do cisma da poesia brasileira da segunda metade do século XX até a atualidade, conforme Marcos Siscar diz em seu livro *Poesia e Crise*, tendo do seu lado oposto a Poesia Concreta da década de 50. A razão do cisma (para não dizer esquizofrenia, no sentido grego original de “alma dividida”) da poesia brasileira contemporânea é devida, dentre outras possibilidades, às influências profundas tanto da poesia concreta com sua composição racional, formalista e fria, quanto da poesia marginal com seu coloquialismo, espontaneidade e emotividade. A respeito dessa perspectiva, afirma Marcos Siscar afirma:

O modo confuso com que alguns poetas negam o vínculo com a tradição imediatamente anterior é, a meu ver, um forte indício de que algo está em jogo na relação com a herança poética. Essa herança não é senão aquela fundada no cisma da oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil. Durante cerca de 30 anos, por razões próximas à política, mas que não se restringem à expressão dos fatos políticos, essa divisão e essa necessidade de escolha foram, se não impostas, pelo menos postas como atmosfera dentro da qual a poesia brasileira respirou. A saída desse esquema rígido não ocorre, por isso, sem dificuldade (SISCAR, 2010, p. 153).

A celebração do cotidiano e dos prazeres em meio a uma época de repressão cultural e política já atesta o estado de tensão instaurada na poesia marginal. A princípio, o descompromisso dos jovens poetas pode ser erroneamente enquadrado como ingenuidade ou alienação; no entanto, ocorre justamente o oposto, pois “a descoberta assustada e indignada da violência do poder é a principal característica temática da literatura brasileira pós-64” (SANTIAGO, 2002, p.19). Daí a opção, por parte dos poetas,

pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras ‘naturais’ do país (SANTIAGO, 2002, p. 19).

A ociosidade e o tom jocoso dos poemas são, de certa maneira, a reação mais adequada de uma época em que as utopias e esperanças políticas já foram suplantadas pela percepção do poder como única realidade. Portanto, o descompromisso dos poetas marginais é, acima de tudo, consciente e proposital: uma postura e perspectiva existenciais perante a realidade.

Entretanto, é interessante notar como já na sua produção inicial, Salgado Maranhão consegue aliar a atmosfera de coloquialismo e espontaneidade com o fazer poético racionalizante, como se pode notar na seguinte passagem:

meto a cara na manhã empoeirada da metrópole
arrasto comigo um poema
em busca de palavras exatas
para ser tecido (MARANHÃO et al., 1978, p. 47).

Mesmo que haja nos versos acima uma “poetização da experiência do cotidiano” (nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda), já é patente neles a consciência da elaboração disciplinada e lúcida do fazer poético, característica que se aperfeiçoará ao longo de sua obra. Conforme já foi dito, embora alguns aspectos da poesia marginal tenham influenciado a poética salgadiana, esta, por sua vez, tomou ao longo do tempo um rumo peculiar, focando no próprio ato de criação e no prazer dele oriundo, além de desenvolver características peculiares tais como a dualidade de métodos de composição e as suas metáforas inusitadas.

Já no seu livro *Palávora* (1995), os aspectos opostos da poesia de Salgado Maranhão começam se destacar: no livro já se encontra a concepção da poesia racional e forjada e, ao mesmo tempo, a poesia inspirada e intuitiva. O próprio neologismo do título já induz a uma polissemia que abarca tanto uma quanto outra visão: palavra/lavor (lavorar a palavra), palavra/voraz e pólvora (ênfase no aspecto “incontrolável” da linguagem). Nessa coletânea de poemas, também está presente a tensão dos polos antípodas da poesia, enfatizando ora um aspecto, ora outro. Como afirma Pedro Lyra no prefácio da obra:

Dentre os elementos, claro que ele vai privilegiar a palavra, concebida como “deusa do silêncio” porque, “moldada” pelo sentir, tem o poder de quebrá-la e incorporá-lo; e, dentre os procedimentos, aquilo que ainda poderíamos chamar de inspiração, encarada como um “dom” pelo qual o verso “brota/ em certo/ encanto/ limítrofe/ do desencanto” (*Dons*), articulando dialeticamente os polos opostos que se encontram na origem de todo texto poético, até chegar à poesia em si mesma” (LYRA, 1995, p.12)

Como Lyra observou, Salgado, nessa coletânea de poemas, articula dialeticamente os polos opostos que engendram a poesia, a fim de alcançá-la. Sendo assim, a “palavra poética é apresentada como aquela que tem o poder de devorar os seus opostos” (LYRA, 1995, p.13)³⁵. Os poemas “Pó & Cia” e “Atemporal”, anteriormente analisados, pertencem à tal coletânea. Entretanto, há outros exemplos que corroboram a proposta da articulação dialética dos polos opostos na poesia salgadiana, como, por exemplo, o poema “Voz” que vislumbra a poesia como um animal a ser domado:

Já de júbilo desse pergaminho,
aceito o temporal – redemoinho
de pedras: tanto degrau... tanta esgrima...
e ao ter somente a voz como caminho
agarro a poesia pela crina
e me arrimo na minha própria rima (MARANHÃO, 1995, p.32).

O poeta define a poesia como um temporal, um “redemoinho de pedras” do qual é necessário escalar os duros degraus ao mesmo tempo em que se deve combatê-lo (“esgrima”): a poesia é uma tempestade pela qual a única maneira de

³⁵ A bipolaridade da poesia referida constantemente no presente trabalho diz respeito mais especificamente à postura adotada pelo poeta em seu método de composição poética e perante a gênese do poema. Conforme foi visto no ensaio de Cabral, para alguns poetas a criação de seus poemas são um verdadeiro “achado” que o acaso lhes destinou, sem que tivessem que se esforçar para isso, enquanto para outros, é fruto de um trabalho árduo e lúcido, de uma busca cerebral feita de tentativas, erros e acertos. Tais métodos de composições conseqüentemente geram perspectivas diferentes sobre a poesia. Como o presente trabalho intenta demonstrar, embora divergentes entre si, tais concepções poéticas se tornam complementares nas obras de alguns autores, como no caso de Heaney e Salgado. Uma vez que nosso trabalho se baseia na gênese poética e nas suas causas, nos deteremos nesses aspectos antípodas. Há ainda diversas modalidades poéticas, tais como a chamada poesia engajada, na qual a função política supera a função estética, a épica, a oral, entre outras, cujas causas envolvidas em sua composição não são própria ou exclusivamente de origem estética, mas motivadas por outros fatores. Uma vez que escapa ao nosso objetivo, não trataremos sobre as modalidades poéticas citadas acima.

se atravessar é pelo caminho forjada pela própria voz. Escandindo os versos, pode-se notar que são decassílabos, com tônicas na 6ª e 10ª posições – as características do verso heroico, utilizado em *Os Lusíadas* de Camões, por exemplo. Talvez através do uso desse ritmo poético, o poeta queira transmitir a atmosfera literalmente heroica de sua batalha com a linguagem e com os cavalos de guerra da poesia.

Além disso, o desenvolvimento da sonoridade do poema é semelhante a um desabrochar, pois nos versos iniciais há uma ênfase em aliterações nasais e em assonâncias de vogais fechadas; basta notar isso nas seguintes palavras do poema: “júbilo”, “redemoinho”, “aceito”, “temporal”, “pergaminho”, “voz” e “caminho”. Entretanto, nos dois versos finais, o poema parece “saltar” através do uso de vogais altas: “poesia”, “crina”, “arrimo”, “rima”. Os versos iniciais estão envoltos como “pergaminhos” em sua sonoridade, fechados em sua circularidade. Também parecem estar em um movimento de involução, como um “redemoinho” que aspira tudo ao redor, de forma centrípeta, ameaçando assim o poeta.

Outro ponto interessante a se notar é o diálogo que o poema estabelece com uma composição de “As flores do mal” de Charles Baudelaire. Ambos os poemas aludem à esgrima que o poeta executa contra as palavras. O poema baudelairiano em questão se chama “O Sol” e seus versos assim cantam:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito sonhadas (BAUDELAIRE, 1995, p. 170).

Baudelaire apresenta primeiramente a soturnez dos subúrbios da cidade, na qual tudo parece conspirar e agir sub-repticiamente, mesmo sob a luz límpida do sol: beijos sorrateiros, persianas que acobertam a luxúria dos pardieiros e ruas devassas. Lembrando que a figura do poeta, como Baudelaire já disse em outro

poema, é o albatroz “exilado no chão, em meio à turba obscura”³⁶ – é aquele que destituído de sua posição privilegiada e, por vezes, sagrada, agora perambula pelo espaços profanos, sórdidos e lúgubres. Torna-se, portanto, uma figura solitária justamente por causa da diferença de sua sensibilidade (apurada e superior) em relação aos demais homens. É por isso que exerce *a sós* a sua “estranha esgrima” contra as palavras, nessa luta vã e exaustiva sob o calor e luz do sol que “arroja seus punhais”. Portanto, o poeta está engajado em um combate feroz com as palavras sob a égide do sol (símbolo da lucidez e da perscrutação) – e talvez a luta seja também contra os punhais desse sol lucidez, pois nos versos seguintes, o poeta diz que buscará “em cada canto os acasos da rima/ Tropeçando em palavras como nas calçadas”, isto é, ele não abre mão das sombras ocasionais que se escondem nos cantos e nem das palavras-pedras fortuitamente espalhadas nas calçadas e nas quais ele eventualmente tropeça. Além disso, o poeta, mesmo sob o lúcido sol, ainda assim topa com “imagens desde há muito já sonhadas” e não planejadas conscientemente.

³⁶ Referência ao famoso poema “O Albatroz” no qual o poeta compara a figurada “queda” da figura do poeta do pedestal do prestígio público à queda do voo de um albatroz. Tal poema, de certa forma, marca o distanciamento moderno entre o canto do poeta e a recepção da sociedade – a partir daí, o poeta se tornará cada vez mais exilado em seu trabalho poético e seu canto conseqüentemente se tornará mais hermético ao grande público, sendo acessível somente aos “iniciados nos mistérios poéticos”. O poema canta assim:

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilado no chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impedem-no de andar (BAUDELAIRE, 1995, p. 107).

O sol, portanto, é semelhante ao poeta, pois vive em uma tensão entre o obscuro e o lúcido, entre o racional e o inconsciente, entre o exposto e o sorrateiro. É por isso que, nas palavras do poeta, o sol “no campo acorda tanto o verme quanto a rosa” (BAUDELAIRE, 1995, p. 170). A última estrofe é ainda mais significativa no que tange à poesia moderna e contemporânea e às contradições que perpassam a condição e obra do poeta:

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
Eis que redime até a coisa mais abjeta,
E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais (BAUDELAIRE, 1995, p. 107).

O poeta, desde Baudelaire, busca não mais alcançar uma transcendência, uma sublimidade que se alça acima de sua condição, mas, sim, transcendentalizar o trivial – “redimir até a coisa mais abjeta” –, fundando assim uma redenção a partir da própria imanência.

Retornando ao poema de Salgado, nota-se que por fim, o poeta compara a poesia a um cavalo selvagem que necessita ser domado; ao mesmo tempo, ele se arrima na própria rima – apoia-se na sua própria poética. Ele primeiramente agarra a poesia-animal pela crina, para em seguida descansar nela. Portanto, embora possa ser vista como um animal selvagem, a poesia, uma vez domada, serve de amparo para o poeta – há, portanto, uma tensão (e não uma mera oposição) entre instinto e razão na composição do poema.

Tal metáfora conceptiva da poesia já foi apresentada por outros poetas da tradição canônica. Para eles, a linguagem explode em sua significação, expandindo-se além do significado primeiramente concebido, com uma potência “selvagem”. O fazedor de versos, portanto, doma tal criatura, agarrando-a pela crina a fim de conduzi-la segundo o seu planejamento. Novamente é Cabral quem diz:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu

(NETO, 2003, p. 89).

O crítico e poeta Ezra Pound, na sua obra “A arte da poesia”, concebe a poesia como uma fusão de opostos, como uma “esquizofrenia” necessária que alia aspectos racionais e emocionais, intelectivos e energéticos: “a poesia é um centauro. A faculdade intelectual e aclaradora que articula palavras deve movimentar-se e saltar juntamente com as faculdades energéticas, sensitivas, musicais. É precisamente a dificuldade dessa *existência anfíbia* que faz com que seja tão baixo o registro censitário dos bons poetas” (POUND, 1976, p. 70). Portanto, como concluiu Pound, “o que faz o poeta, ao fim e ao cabo, é uma espécie de persistência da natureza emocional, conjugada a uma espécie peculiar de controle” (POUND, 1976, p. 70, grifo nosso).

A *existência anfíbia* da poesia, a sua esquizofrenia de essência, pois, constitui a verdadeira natureza da poesia. Sendo assim, a poesia aqui se apresenta como uma potência a ser dominada e subjugada, e nessa perspectiva, a melhor postura para o poeta talvez seja utilizar-se do esforço e lucidez na composição poética.

Entretanto, Salgado, no livro ainda tratado, também apresenta a poesia como um elemento que se doa ao poeta, tal qual um achado inesperado:

O meu verso brota
em certo
encanto
limítrofe
do desencanto.
rascunho de pássaros em suas harpisódias (MARANHÃO, 1995, p. 28).

O verso surge espontaneamente (“brota”) entre as fronteiras do encanto e do desencanto, num paradoxo exclusivo e inerente à poesia. Por certo, a poesia surge de um ceticismo acoplado à ingenuidade: o poeta ao mesmo tempo em que desconfia de todas as certezas, também é ávido por conhecer e desbravar todas as coisas, objetos e pessoas ao seu redor. Para Salgado, a poesia (assim como para

Mallarmé) é capaz de indicar o “novo” e o “belo” que são muitas das vezes imperceptíveis na experiência cotidiana e rotineira do homem:

Aceito a liturgia do verbo
e sua voragem.
aceito
 o rito
e suas pedras de fogo.
oráculo do tempo
 em revoada,
reliquia
 da persistente memória.
o verbo acena
 ao clamor dos povos
reverbera pássaros
 sob
 as línguas (MARANHÃO, 1995, p. 27).

Percebe-se, nos versos acima, que o “verbo” oferece sua “liturgia” e “voragem” ao poeta, como que ansiando que ele se torne seu sacerdote e oráculo. A poesia nessa perspectiva possuiu seu próprio “rito e suas pedras de fogo”, constituindo-se um “oráculo do tempo” a revelar verdades e saberes remotos – relíquias “da persistente memória”. Contrapondo-se à eternidade, a poesia se institui como o oráculo do tempo (dimensão humana), como se fosse uma declaração da extrema impossibilidade da transcendência. O verbo poético é uma força que “acena ao clamor dos povos”, ao celebrar aquilo que é humano e também as potencialidades da linguagem que “reverbera pássaros/ sob/ as línguas”. A poesia moderna canta sua própria crise e aponta, sem nenhum sentimento de indignidade, os seus próprios mecanismos de composição (metalinguagem) e coloca em dúvida suas próprias certezas, expondo ironicamente os seus sentidos relativos e não mais absolutos.

Considerando as perspectivas acima mencionadas, pode-se dizer que Salgado oscila entre a concepção e composição de poemas-construtos e de poemas-epifânicos, concedendo assim à sua poética uma riqueza e diversidade desmedidas. É uma poética que busca (embora reconheça a dificuldade de tal projeto) abarcar as múltiplas e contraditórias experiências humanas, bem como os paradoxais movimentos da alma; daí a sua articulação entre polos poéticos

opostos. Dessa maneira, a palavra poética é uma espécie de pedra angular na qual as experiências e existência humanas podem se fundamentar. Isso não implica dizer que a linguagem é capaz de abarcar e explicar a vivência humana e a realidade, mas sim que elas não seriam concebidas conscientemente caso não existisse a linguagem. O pensamento abstrato, como se concebe atualmente (que difere da percepção), não seria possível sem o “chão da linguagem” para se apoiar ou se abrigar. Foi o que Heidegger concluiu ao dizer que “a linguagem é a casa do ser. Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação” (HEIDEGGER, 2010, p. 8).

Seguindo essa concepção da linguagem como elemento fundante, Salgado em seu poema “Palavra”, também do livro *Palávora*, canta:

a palavra coexiste no dilúvio
ao açoite do sangue nas pedras.
a palavra é a pedra – o arquétipo
que dança (MARANHÃO, 1995, p. 23).

Como se pode notar, os versos apresentam a “palavra” como um elemento primordial pertencente aos tempos mais remotos (“dilúvio”). Ela se assemelha, portanto, à pedra, não só no que diz respeito à atemporalidade e duração, mas também na tarefa de fundamentação e embasamento: a palavra, assim como a pedra angular na arquitetura, é o fundamento de toda e qualquer estrutura humana de pensamento. A linguagem é o arquétipo dinâmico (“que dança”) a partir do qual são erigidas as obras humanas. Diferentemente da pedra, a palavra “dança” ao longo do tempo, adequando-se às mudanças e moldando-se às mais diversas sensibilidades. É por isso que o poeta ainda diz no mesmo poema:

a palavra lava o tempo
naja imaginária
submersa no invisível mar,
godiva do cais dos loucos
deusa do silêncio.

a palavra em si é cio
virtude
a divertir o vício
de saber saber (MARANHÃO, 1995, p.23).

Nos versos acima, ocorre uma verdadeira profanação (no sentido que Agamben dá ao termo, isto é, algo que pertence ou que retorna ao uso prosaico humano) da palavra, pois é ela quem preside o tempo, destituída de qualquer resquício de eternidade. O poeta apresenta uma série de imagens que conduzem a palavra a estratos humanos, demasiadamente humanos. A primeira metáfora compara a linguagem a uma serpente venenosa e agressiva (“naja”) submersa num mar invisível (talvez uma referência aos mitos semitas da serpente marítima Leviatã, criadora do caos e causadora dos eclipses solares) – é uma linguagem esquiva, maliciosa e serpentina; a segunda imagem faz referência à história de Lady Godiva, nobre anglo-saxã, cujo nome significa “dádiva de Deus” e que, segundo a lenda, cavalgou nua pelas ruas de Coventry, Inglaterra, a fim de cumprir a condição proposta por seu marido, Leofric, para diminuir a taxa de imposto excessivamente alta que cobrava de seu povo – ou seja, a linguagem poética é destituída de seu “aparato nobre” e de sua realeza para transitar entre os plebeus de forma quase despudora no “cais dos loucos”. E, por último, a palavra aparece como a “deusa do silêncio”, pois linguagem e silêncio são duas faces de uma mesma moeda, definindo-se e permutando-se mutuamente. O silêncio é a preparação da palavra e significa tanto quanto ela (assim como a palavra se silencia para significar ainda mais). Susan Sontag, no seu ensaio “A estética do silêncio”, diz que “o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo” (SONTAG, 1987, p. 18). Além disso, fica claro que “sem a polaridade do silêncio, todo o sistema de linguagem fracassaria” (SONTAG, 1987, p. 26). É, portanto, a tomada de consciência do silêncio como elemento fundamental para a composição poética que marca a produção mais madura de Salgado (o mesmo ocorre com a poética de Heaney que inicia seu amadurecimento com a investigação do silêncio, como veremos mais adiante).

Sendo assim, o poeta se apercebe de que o silêncio é tão essencial ao poema quanto a própria linguagem, afinal “as palavras, quando pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso – tornam-se quase palpáveis; ou de como,

quando uma pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente a sua presença física em um espaço dado” (SONTAG, 1987, p. 27). Vários outros poemas dessa coletânea de Salgado fazem alusão ao aspecto silencioso e contemplativo da composição poética, como por exemplo, no poema “Utensílios do lar”:

na sala
os objetos
acasalam-se
num pacto de mudez
a cantar o silêncio
a zombar dos mortais (MARANHÃO, 1995, p. 72).

O pacto de mudez estabelecido pelos objetos se contrapõe ao ruído da linguagem – é por isso que eles zombam dos mortais, pois através do silêncio alcançam uma comunhão (“acasalam-se”) e plenitude que a palavra não permite. Portanto,

o silêncio nesse sentido, como término, propõe um estado de espírito de ultimateção antitético àquele que informa o uso sério tradicional do silêncio pelo artista autoconsciente [...]: como uma zona de meditação, de preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que finda na conquista do direito de falar (SONTAG, 1987, p. 14).

Uma das características principais de Salgado na composição de seus poemas é o uso de espaços brancos entre as palavras, como se pode notar nos poemas até aqui analisados. A disposição dos versos em seus poemas, que, por vezes, enfatizam os espaços brancos (“blancs”), de certo modo relembra o plano-piloto da poesia concreta de fazer com que o próprio vazio da página, bem como a organização e tipografia das palavras, tenham significado no contexto do poema: “estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p.15) e o conceito, oriundo de Apollinaire, de “sintaxe espacial ou visual” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p.15). De fato, os vazios na poesia salgadiana, incluindo o poema acima, são marcas de silêncio, indicando uma pausa necessária para contemplação e reflexão; uma verdadeira lacuna entre as palavras.

No poema “Sutilezas”, o poeta, em seus versos, associa o silêncio com a contemplação e inefabilidade:

a meio caminho do eterno
templo de palavra amiga:
o discurso do silêncio
a meditação no cio.

um canto que se faz meio
de dizer o indizível
desejo de equilibrista
na linha do inatingível (MARANHÃO, 1995, p. 31).

A palavra (vista como uma “amiga” hospitaleira) é aqui elevada, embora se mantenha humana – ela transcende o tempo *em parte*, pois se constitui como um templo “*a meio caminho* do eterno” e no qual impera o “discurso do silêncio”. O silêncio espreita por detrás da palavra: a palavra principia no silêncio e nele termina. A poesia é, portanto, a “meditação no cio”, a reflexão que gera o sentimento e vice-versa; é a coexistência do pensamento e do consciente (“meditação”) com o instintual e inconsciente (“cio”). Além disso, uma das funções da poesia, conforme visto no poema acima, é justamente “dizer o indizível”, é buscar alcançar o inefável que não pode ser posto inteiramente em palavras já que sua essência as ultrapassa. Sendo assim, o poeta (que é um ser de linguagem, que se move, se define e trabalha nela) se encontra em um constante dilema, pois embora sua percepção consiga roçar algumas das esferas inefáveis da realidade, ele ainda está de todo comprometido com as palavras, tanto por trabalhar com elas, quanto pelo prazer que elas lhe proporcionam. O poeta oscila, portanto, entre a inefabilidade e a linguagem, como um “equilibrista na linha do inatingível”. Em outro poema (“Corda bamba”) desse mesmo livro, Salgado chega a definir o poeta como um “frugal mercador de eternidades” que se encontra sempre “em plena corda bamba/ do mistério”, correndo “o risco/ entre o amor livre e a palavra”.

A poesia, portanto, está tão próxima do silêncio quanto da linguagem – ela está focada no indizível (em *não-dizer*), mas também em *redizer* aquilo que já foi nomeado. E é exatamente nesse ponto que reside uma das principais divergências

entre a poesia e a prosa. Conforme observa Sontag, a partir de uma consideração do poeta Paul Valéry sobre as diferenças entre a prosa romanesca e o poema:

[...] sendo o objetivo da prosa a comunicação, o uso da linguagem em prosa é perfeitamente direto. A poesia, enquanto arte, deve ter propósitos bastante diferentes: *expressar uma experiência que é no essencial inefável; utilizar a linguagem para expressar o mutismo*. Em contraste com os escritores em prosa, os poetas estão engajados em subverter o seu próprio instrumento e em procurar ir além dele (SONTAG, 1987, p. 37, grifo nosso).

Cabe lembrar que o silêncio adquire uma proeminência cada vez maior na poética que vem sendo desenvolvida a partir Baudelaire (autor considerado como o marco da poesia moderna por autores como Michael Hamburger e Hugo Friedrich, perspectiva esta também assumida no presente trabalho), e que acompanha a crise da linguagem apontada primeiramente por Nietzsche e posteriormente por Wittgenstein. O silêncio, na poética moderna, representa as realidades que a linguagem usual não consegue tocar ou representar: é uma declaração de que o real e suas circunstâncias por vezes escapam à planificação abstrata da linguagem e pensamento humanos. Esse é o drama que constitui, por exemplo, o cerne da poética de Paul Celan, poeta que após sobreviver ao Holocausto nazista, percebeu que a linguagem era insuficiente para representar tudo aquilo que vivenciara. É o que o leva a dizer:

Também estava escrito que.
Onde? Nós
fizemos silêncio sobre isso,
silêncio de morte, grande,
um
silêncio
verde, uma sépala, nela
suspenso um pensamento de vegetal –

verde, sim.
suspenso, sim,
sob malicioso
céu (CELAN, 2009, p. 79).

O silêncio é também o âmago da prosa e poesia de Beckett, pois constitui a única reação humana possível perante um mundo física e culturalmente

destruído pela brutalidade da guerra e pela decadência cultural. Além disso, dentro do silêncio beckettiano reside o desespero metafísico de um mundo à espera de redenção, como é visto em sua peça *Esperando Godot* (1953) (uma possível alusão a “God”, Deus). Até mesmo na música moderna o silêncio imperou: basta lembrar a famosa composição “4’33” de John Cage, na qual são literalmente quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio. Foi a partir da análise das obras desses autores (e de outros como Kafka, Gertrude Stein e William Burroughs) que Susan Sontag definiu a “estética do silêncio” como um projeto de espiritualidade da arte moderna. Mas, ao contrário do que se supõe,

o apelo contemporâneo ao silêncio nunca indicou meramente uma rejeição hostil à linguagem. Ela também significa uma altíssima estima pela linguagem – por seus poderes, sua força passada e os perigos correntes que coloca à uma consciência livre (SONTAG, 1987, p. 33).

O fato de Salgado se aproximar dessa concepção adotada por vários outros autores não implica que haja uma “tradição do silêncio” ou uma escola poética que o celebre e que englobe em um todo uniforme as diversas experiências poéticas com relação a tal temática, mas implica que na realidade fragmentada da atualidade, as obras poéticas possuem somente similaridades, pontos de contatos que apenas os aproximam, sem os unir em um mesmo movimento artístico coeso e indistinto.

É interessante notar que é justamente no momento em que o poeta aperfeiçoa o domínio artesanal da palavra (no seu livro *Palávora*) que ele também toma consciência da complexidade do silêncio. Há ainda um poema presente em *Palávora*, intitulado “O poeta e as coisas” que apresenta – mais uma vez de forma tensa e simultânea – as duas visões distintas da poesia, conforme se pode ver nos seguintes versos:

as coisas querem vazar
o poema
em sua crosta de enredos,

as coisas querem habitar
o poema

para serem brinquedos.

chove nas fibras
de alguma essência secreta
e o poema rasga
a arquitetura
do poeta (MARANHÃO, 1995, p. 76).

Retomando os conceitos poéticos de Francis Ponge, poeta que almejava fazer de sua poesia um verdadeiro discurso das coisas³⁷ (daí ele querer desenvolver uma poesia do preciso, do concreto, tomando “partido das coisas”, como é o título de um de seus livros), Salgado Maranhão canta a respeito da relação entre as coisas e o poema. A poesia, em sua essência, pretende aproximar o homem da concretude da realidade, apontando a singularidade e unicidade de cada objeto que compõe o real. Isso se reflete na composição do poema, pois os poetas vislumbram as palavras em sua fisicalidade e concretude. A escolha das palavras por parte do poeta não se limita aos seus desdobramentos semânticos, mas se estende também a sua natureza sonora, emocional e por vezes gráfica (como nos casos dos imagistas e dos concretistas).

Contudo, quando Salgado diz que “as coisas querem vazar/ o poema”, talvez ele esteja dizendo que a fisicalidade do real, de certa forma, sempre espreita a membrana do poema, buscando invadi-la e vazá-la. O poema inaugura uma nova realidade protética, análoga (mas não idêntica) à realidade física – o poema é um simulacro, uma célula de outro microcosmo. Daí as “coisas físicas” literalmente cerceiam essa membrana, essa “crosta de enredos” ao mesmo tempo diferente e semelhante ao real. Portanto, Salgado parece propor que as coisas anseiam por pertencer ao poema, desejam se integrar a ele para “para serem brinquedos” nas mãos do poeta. Dessa forma, inverte-se a ideia comum de que a poesia busca

³⁷ Na “Introdução ao partido das coisas”, uma espécie de introdução poética ou um poema introdutório à sua obra *O partido das coisas* (*Le parti pris des choses*) (1942), Francis Ponge diz o seguinte, na tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson:

“Por muito tempo eu me fiz as perguntas mais difíceis. Aplico-me atualmente às coisas mais simples.

Trata-se para mim de fazer falar as coisas, pois eu mesmo não consegui falar, isto é, justificar-me por meio de definições e de provérbios.

Tratarei, pois, de formar as coisas em noções práticas. Mas práticas em quê? Para a conversa mais terra-a-terra” (PONGE, 2000, p. 39).

imitar submissamente o real, pois aqui são as coisas que buscam “habitar o poema”, fazendo nele a sua morada.

A intensidade de “realidade” e de plenitude de “ser” presente no poema é tão vívida que, deixando de ser um mero simulacro, o poema “rasga/ a arquitetura/ do poeta”. Dessa forma, a célula-poema não se limita a um simplório mimetismo do real, pois a força que nela se concentra é capaz não apenas de interagir com a realidade, mas também de fender a estrutura de seu próprio criador. O poeta não é capaz de abarcar e represar a sua própria poesia, posto que ela “é uma substância imaterial³⁸ identificada originariamente com a transitividade do ser do mundo” (LYRA, 1992, p. 88). Há, portanto, um paradoxo na relação do poeta com sua poesia, pois embora ele possa arquitetar antecipada e racionalmente o poema (como propõe Edgar Allan Poe nos seus ensaios que veremos adiante), acaba que a “essência secreta” da poesia (aquela que Heidegger nos disse ser impossível apreender) se revela inapreensível e indômita, rasgando “a arquitetura do poeta”.

Esse poema, pois, representa a natureza ao mesmo tempo dionisíaca e apolínea da poética de Salgado Maranhão³⁹, demonstrando que sua visão e seu

³⁸ O conceito de poesia é talvez um dos mais controversos na História das Ciências Humanas, Linguísticas e das Artes. Pedro Lyra afirma que a poesia é uma qualidade (uma “energia” estética transitiva) imanente ao mundo e ao real, sendo portanto detectada pela sensibilidade humana e conseqüentemente – como uma resposta – posta na forma semi-fixa do poema. Entretanto Lyra sabe que a poesia é situada problemáticamente em dois grupos conceituais, “ora como uma pura e complexa substância imaterial, anterior ao poeta e independente do poema e da linguagem, e que apenas se concretiza em palavras como conteúdo do poema, mediante a atividade humana; ora como a condição dessa indefinida e absorvente atividade humana, o estado em que o indivíduo se coloca na tentativa de captação, apreensão e resgate dessa substância no espaço abstrato das palavras” (LYRA, 1992, p. 6-7). Já o teórico literário e poeta Domingos Carvalho da Silva, em sua obra *Uma teoria do poema* (1986), afirma peremptoriamente que “a poesia é uma arte e não um fenômeno da natureza (não existe independentemente da participação humana). Em conseqüência, os luare e os crepúsculos, por mais *poéticos* que sejam, não se relacionam com a poesia, salvo quando se incorporam à sua linguagem [...] a poesia é uma arte de palavras e não existe, portanto, fora da linguagem” (SILVA, 1989, p. 46-47). A questão é demasiado complexa e seu estudo exaustivo escapa dos objetivos do presente trabalho.

³⁹ Para um estudo mais detido a respeito da coexistência e tensão entre tais aspectos na poética de Salgado Maranhão, ver o artigo de nossa autoria: MORAES, Fabrício Tavares de. O dionisíaco e o apolíneo na poética de Salgado Maranhão: o êxtase e o estático. *Revista Africa e Africanidades*. ano 2, n. 7, Especial Afro-brasileiros: construindo e reconstruindo os rumos da história, p. 1-18, nov. 2009.

método de composição poética mantêm a poesia órfica (inspirada) e a poesia artesanal (trabalhada) em permanente estado de tensão.

2.2 A poesia anfíbia em *O Beijo da Fera*

Como já dito, o presente trabalho procura mapear as duas visões poéticas antípodas (a poesia da construção e a poesia da inspiração) tanto na poética de Salgado Maranhão quanto na poética de Seamus Heaney, pois o objetivo do presente trabalho é justamente demonstrar que ambas as visões *coexistem* nas obras dos autores citados, por vezes em um mesmo poema.

Analisaremos separadamente os livros de cada autor, demarcando os poemas que expressam as perspectivas distintas da poesia e também relacionando-os com o contexto histórico, político, social e literário da época de suas respectivas publicações.

Seguindo essa ordem, analisaremos primeiramente os poemas do livro *O beijo da fera* (1996) que aliam em si as duas visões poéticas listadas acima. Já na introdução do livro, o poeta Geraldo Carneiro aponta uma característica da poética salgadiana, a capacidade de reunir elementos metafísicos e corporais: “[...] Salgado procura domar a metafísica, submetê-la à órbita do corpo [...] [porém] em vez da palavra justa, palavra-chave das poéticas apolíneas, Salgado às vezes parece procurar a palavra injusta, a floração dionisíaca, a palavra capaz de romper a ordem do discurso” (CARNEIRO, 1996). Mais adiante no prefácio do livro, o professor e crítico Jorge Wanderley, parecendo contradizer a visão de Geraldo Carneiro, alude à coexistência da poética apolínea e da dionisíaca na obra de Salgado:

Com este livro, *O Beijo da Fera*, Salgado Maranhão alcança patamares importantes da expressão poética: pelo tom ático, elevado, do mais indiscutível *sermo nobilis* e também pela notável consciência artesanal da palavra. É raro que essas coisas andem juntas, porque o mais frequente é que o tom elevado do discurso esteja sempre associado a barroquismos, que podem afrouxar as falas, deixar enxundioso o que se expressaria melhor na magreza. Aqui, não; a palavra, na poesia de Salgado Maranhão, olha para suas companheiras, dialoga com suas anatomias de vizinhança, no interior mesmo de um discurso nobre e

atento a sua elegante e marcada altitude. As palavras respondem umas às outras, demonstrando, ao fim e ao cabo, a presença do construtor, firmado no solo, em pleno comando (WANDERLEY, 1996, p. 12).

Não se trata, necessariamente, de uma contradição entre os autores, mas sim de enfoques diferentes sobre a poética de Salgado, nos quais cada crítico analisa uma faceta específica de sua obra. Além disso, é necessário levar em conta que tais textos prefaciais não são necessariamente críticos, mas em geral apenas introdutórios – o que não apenas limita espacialmente o desenvolvimento do texto, mas também o aprofundamento da análise da poética do poeta prefaciado. Portanto, tais citações não são contradições, mas apenas visões parciais da poética salgadiana que, caso seja analisada por segmentos e não na sua totalidade, pode sugerir perspectivas distintas como essas acima citadas.

Todavia, em suma, o que se pode notar pelas críticas é que também nesse livro, Salgado novamente trabalha com o aspecto dionisíaco da poesia (aquilo que anteriormente chamamos de poesia-epifania ou poesia intuitiva) e com o aspecto apolíneo (a poesia construída ou poesia cerebral).

É interessante e propício considerar que a coexistência desses dois aspectos antípodas da poesia talvez seja fruto da consciência da insuficiência da linguagem e do distanciamento do poeta em relação o público que vem ocorrendo desde os primórdios da modernidade inaugurada por Baudelaire. As “poéticas esquizofrênicas” como a de Salgado e de Heaney, marcadas pela tensão entre o apolíneo e o dionisíaco, a ordem e o acaso, inspiração e planejamento; e que transitam entre o polo da poética do acaso (*vers donnés*) e o da poética calculada (*vers calculés*) – a poesia do transe e a poesia da perseverança –, surgiram mais nitidamente no cenário poético a partir das inovações de Edgar Allan Poe e Baudelaire (embora desde a antiguidade Horácio, já citado, descrevia a natureza dual da poesia). O movimento romântico é essencial para se entender a poesia moderna e contemporânea, pois suas marcas e influências são evidentes ainda hoje (o estereótipo de poeta maldito e solitário ainda persiste no senso comum) e foram fundamentais para formular a noção de “influência poética” tratada por Harold Bloom (como veremos mais adiante). Como ainda observa Cohen:

“A poesia”, escreve Jean Wahl, “tem cada vez mais consciência de si mesma e de sua essência”. Podemos dizer que o movimento romântico constitui o momento em que a poesia desenvolveu pela primeira vez de maneira *generalizada* essa consciência de si mesma. [...] A partir do romantismo, a poesia [mudou] para aquilo que Valéry e Bremond chamaram “poesia pura”⁴⁰ [...] (COHEN, 1978, p. 21, grifo nosso).

Como dito anteriormente, um dos causadores da mudança na percepção poética generalizada foi o autor norte-americano Edgar Allan Poe que através de seus ensaios propôs a pretensa superioridade do poema *per se* que conduz imediatamente à ideia da “poesia pura”. Como o poeta afirma em seu ensaio “O princípio poético”:

Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema, e confessar que tal foi o nosso desígnio, seria confessar-nos radicalmente carentes da verdadeira dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas próprias almas, descobriríamos imediatamente ali que, sob o sol, não existe nem *pode* existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema *per se*, este poema que é um poema e nada mais – este poema escrito somente por ele mesmo (POE, 1987, p. 77)⁴¹.

A ideia de uma poesia que não está referenciada na realidade exterior – mas que se apresenta como uma realidade em si mesma – inicia-se, portanto, com as reflexões pontuais de Poe. Entretanto, suas ideias e conceitos só foram plenamente assimilados algum tempo depois de seu falecimento pelos poetas

⁴⁰ “Poesia pura”, no original francês *poesie pure*, diz respeito ao ideal de poetas como Mallarmé, Valéry e Benn, por exemplo, em compor poemas herméticos que remetem apenas a si mesmos, e assim o mais “deslocados” possíveis do real e dos eventos sociais. O termo “poesia pura”, proposto por Paul Valéry e Henri Bremond, é utilizado na citação acima sem qualquer conotação indicativa de superioridade estética ou literária, mas apenas como a nomenclatura já estabelecida dessa ideologia poética. Além disso, o crítico Jean Cohen talvez generalize ao dizer que a poesia pós-romântica mudou para a “poesia pura”, pois não foram todos os poetas que se encaminharam para essa ideologia estética – vários poetas continuaram praticando uma poesia voltada para a realidade social e ao público, como é o caso de Walt Whitman.

⁴¹ No original: “We have taken it into our heads that to write a poem simply for the poem’s sake, and to acknowledge such to have been our design, would be to confess ourselves radically wanting in the true Poetic dignity and force: – but the simple fact is, that, would we but permit ourselves to look into our own souls, we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor *can* exist any work more thoroughly dignified – more supremely noble than this very poem – this poem *per se* – this poem which is a poem and nothing more – this poem written solely for the poem’s sake (POE, 1975, p. 892).

franceses decadentistas e simbolistas, começando com Baudelaire e em seguida por Mallarmé, Rimbaud e Villiers de l'Isle-Adam. Em outro de seus ensaios, intitulado “Rationale of Verse” (“Análise racional do verso”), Poe, comparando a métrica inglesa com as métricas latinas e gregas, diz, logo no início do texto:

A palavra “verso” é usada aqui não no seu sentido estrito, ou primitivo, mas como o termo mais conveniente para exprimir em geral e sem pedantismo tudo quanto está implicado na consideração de ritmo, rima, metro e versificação. Não há, talvez, assunto literário que tenha sido mais pertinazmente discutido, e não há nenhum, decerto, a respeito do qual se possa dizer que existe tanta incúria, confusão, falsas noções, embustes, mistificação e ignorância chapada de todos os lados. Fosse o assunto realmente difícil, ou não fosse, mesmo no reino nebuloso da metafísica, onde os vapores da dúvida pudessem assumir toda e qualquer forma, à vontade, ou de acordo com a fantasia do observador, teríamos menos razão de espanto, diante de toda essa contradição e perplexidade; mas, na realidade, *o assunto é excessivamente simples; um décimo dele, possivelmente, pode ser chamado ético; nove décimos, porém, pertencem às matemáticas*; e o todo está incluído nos limites do mais vulgar senso comum (POE, 1987, p. 115)⁴².

O que Poe propôs com seus ensaios e teorias constituíram uma verdadeira ruptura com a maior parte das ideais e teorias sedimentadas vigentes desde a Antiguidade Clássica. Com a ideia de uma composição poética matemática, planejada e engenhosamente estruturada, o poeta norte-americano praticamente inaugura uma nova forma de se fazer versos, conseqüentemente estabelecendo, de maneira sistemática, uma nova visão da poesia (embora já houvesse alguns prelúdios de tal visão na poesia barroca, em especial os poemas enigmáticos do espanhol Luis de Góngora).

⁴² No original: The word “Verse” is here used not in its strict or primitive sense, but as the term most convenient for expressing generally and without pedantry all that is involved in the consideration of rhythm, rhyme, metre, and versification. There is, perhaps, no topic in polite literature which has been more pertinaciously discussed, and there is certainly not one about which so much inaccuracy, confusion, misconception, misrepresentation, mystification, and downright ignorance on all sides, can be fairly said to exist. Were the topic really difficult, or did it lie, even, in the cloud-land of metaphysics, where the doubt-vapors may be made to assume any and every shape at the will or at the will or at the fancy of the gazer, we should have less reason to wonder at all this contradiction and perplexity; but in the subject is exceedingly simple; one tenth of it, possibly, may be called ethical; nine tenths, however, appertain to mathematics; and the whole is included within the limits of the commonest common-sense (POE, 1975, p.908).

O conceito de poesia que predominava no senso comum, anteriormente a Poe, estava ainda ligada à ideia de inspiração divina – como dádiva das Musas –, alçando assim o poeta a uma esfera quase transcendental, superior à condição das demais pessoas. A começar por Platão, que no diálogo socrático intitulado “Íon”, desenvolve a imagem da inspiração poética como sendo uma cadeia de elos sustentada por uma pedra magnética (no caso, a divindade inspiradora) e que conduz até o poeta. Dialogando com o rapsodo Íon, que dentre os homens que cantavam Homero era o que “falava de modo mais belo”, Sócrates afirma:

Isso que há em você – falar bem sobre Homero – não é arte (aquilo que eu dizia agora há pouco), mas uma capacidade divina que o move, como na pedra que Eurípedes chamou de “magnética”, e a maioria de “heracléia”. Pois essa pedra não só atrai os próprios elos de ferro, mas ainda põe capacidade nos elos, para que por sua vez possam fazer o mesmo que a pedra faz – atrair outros anéis –, a ponto de às vezes uma cadeia muito extensa de ferros e elos ficar articulada; e para todos eles, a partir daquela pedra, a capacidade fica toda articulada. Assim também a Musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados – outros se inspirando – uma cadeia se articula. Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons –, não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas, e os cantadores –os bons – igualmente (PLATÃO, 2008, p. 32-33).

Na visão platônica, o trabalho poético parte primeiramente de uma inspiração divina que preenche o poeta, e assim o capacita a recitar seus versos com maestria, perfeição e entusiasmo (etimologicamente *en theos asmos*, estar possuído pelo sopro de um deus).

Embora tal visão já tivesse sido revista e abandonada por alguns antes dos ensaios de Poe, ainda imperava na mentalidade de muitos poetas a concepção de que a composição poética se restringia a uma *poesia dada*, a qual o poeta recebia de “forças desconhecidas” sem que tivesse que dispender qualquer esforço mental ou reflexão. A força de tal crença era oriunda principalmente dos devaneios líricos de poetas como Novalis, dos “poemas de ocasião” de Goethe e principalmente da “lenda” da composição do poema “Kublai Khan” de Coleridge, que supostamente lhe foi dado através de um sonho.

Sendo assim, em grande parte dos círculos poéticos românticos, a poesia era vista como um elemento exterior ao poeta e que lhe possuía inexplicável e

arbitrariamente, a qualquer momento, o que conseqüentemente fazia do poeta uma verdadeiro “cúmplice da inspiração”. Poe, através de suas reflexões, celebra e coloca em prática o trabalho poético calculado e deliberado, a ponto de criar uma poesia capaz de se emparelhar com aquela que se dizia inspirada. Dessa forma, o poeta norte-americano antecipa, através de sua prática poética, a frase de Yeats, citada anteriormente, de que “a deliberação pode ser tão intensificada que se torna sinônimo de inspiração”. No seu mais famoso ensaio “Filosofia da Composição” – que inspirou a “Psicologia da composição” de Cabral –, Poe, após ter escrito seu célebre poema “The Raven” (“O corvo”), põe-se a explicar detidamente o seu processo de composição. Por meio disso, ele apresenta com clareza a sua concepção matemática da poesia, além de sistematizar um novo tipo de fazer poético: “É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático” (POE, 1987, p. 25).

A partir desse ensaio (e sua posterior leitura por parte de Baudelaire), a poesia começa a caminhar por mais uma senda ao apresentar um método diferente de composição poética, bem como visões diferentes e divergentes sobre a poesia. Segundo Hugo Friedrich, em seu famoso e controverso livro *Estrutura da lírica moderna* (1953), a poesia moderna inicia-se em Baudelaire (influenciado pelos ensaios de Poe que ele traduziu para o francês): “[...] quando digo ‘moderno’, refiro-me a toda a época a partir de Baudelaire e, ao invés, digo ‘contemporâneo’ ou ‘atual’, quando se trata exclusivamente de poesias do século XX” (FRIEDRICH, 1978, p. 11); e em seguida se bifurca em dois caminhos: uma que direciona para a poética praticada por Mallarmé e outro para aquela trabalhada por Rimbaud:

Os fundadores e, ainda hoje, mestres da lírica moderna da Europa são dois franceses do século XIX, Rimbaud e Mallarmé. Entre eles e a poesia de nossa época, perduram elementos em comum que não se pode explicar como simples influxos nem se precisa explicar como tal, mesmo nos lugares em que os influxos sejam reconhecíveis (FRIEDRICH, 1978, p. 9).

Entretanto, Friedrich é enfático em dizer que a origem dessa bifurcação da poesia se encontra nos ensaios de Poe e na posterior leitura e tradução feita por Baudelaire:

Interessam aqui ambos os ensaios de Poe *A Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848). Trata-se de monumentos de uma inteligência artística que tira suas deduções da observação da própria poesia. Encarnam aquele encontro de poesia e, em nível idêntico (neste caso até mesmo superior), de reflexão acerca da poesia, o qual é também um sintoma essencial de modernidade. Baudelaire traduziu o primeiro ensaio por inteiro; do segundo, traduziu uma seleção. Identificou-se explicitamente com as teorias expostas por Poe; podem, portanto, ser consideradas também como suas próprias (FRIEDRICH, 1978, p. 51).

Mais adiante, Friedrich se aprofunda nas teorias de Poe e demonstra o motivo de seus ensaios terem sido fundamentais para o desenvolvimento da lírica moderna. Para o crítico alemão, “a inovação de Poe consiste em inverter a ordem dos atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores” (FRIEDRICH, 1978, p. 51). A teoria de Poe configura-se como uma verdadeira subversão das teorias consagradas anteriormente, por isso não é de se admirar que só tenha sido divulgada entre os círculos artísticos vários anos depois de sua morte. Friedrich resume da seguinte maneira o método de composição poética de Poe especificamente:

O que parece ser o resultado, ou seja, a “forma”, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o “significado”, é o resultado [...] os conteúdos já não chegam a ser a verdadeira substância da poesia, mas são portadores das forças musicais e de suas vibrações superiores ao significado [...] Explica-se esse tipo de poesia como abandono às forças mágicas da linguagem. Na atribuição de um significado suplementar ao tom primário, deve-se proceder com “precisão matemática”. A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem “embriaguez do coração”, não comunica absolutamente nada, mas é: *the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poésie pure* (FRIEDRICH, 1978, p. 51).

O crítico e professor italiano Alfonso Berardinelli, em seu ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”, presente em seu livro *Da poesia à prosa*, argumenta que as ideias propostas por Friedrich em seu livro são generalizantes e

excluem várias manifestações poéticas modernas, como, por exemplo, a de Walt Whitman que – ao contrário da tese de Friedrich de que a poesia moderna é hermética e autocentrada – construiu uma poética de apelo popular e democrático, celebrada tanto por críticos especializados quanto pelo público. Berardinelli afirma:

A ótica antiindividualista e anti-histórica de Friedrich tem a sua coerência e uma notável eficácia descritiva. Em vez de deixar o leitor se perder nas mil ramificações do estilo poético moderno, fazendo-o submergir no que há de inefável em cada *individuum*, Friedrich evidencia uma estrutura [...] Conduzindo pela mão o leitor pelos labirintos da lírica moderna, Friedrich o ajuda a familiarizar-se com tudo o que é arbitrário, impenetrável, dissonante e desconcertante. A obscuridade se torna aceitável. A violação das regras tradicionais do poeta é apresentada como violação sistemática. Ou seja, ordena-se num sistema diverso, conquanto alternativo. A violação da norma constitui o fundamento e uma nova norma. A recusa da tradição funda uma nova tradição (BERARDINELLI, 2007, p. 22).

O crítico italiano aponta algumas lacunas no trabalho de Friedrich, e o “didatismo” de sua obra que busca literalmente construir uma estrutura comum entre os vários e diferentes movimentos poéticos modernos então em voga.

Contudo, Berardinelli reconhece o valor histórico e crítico da obra, bem como sua posição inalienável na história da crítica poética. Dessa forma, embora não exaustivo, o trabalho de Hugo Friedrich apontou as principais vertentes desenvolvidas no final do século XIX e durante a metade do século XX. Além disso, buscou traçar as relações de influência e releitura entre poetas de várias nacionalidades, mapeando assim os paralelismos poéticos da modernidade. Um de seus trunfos foi justamente detectar os dois espíritos antípodas da poesia que foram sendo concomitantemente desenvolvidos ao longo do século passado, apontando os motivos culturais, espirituais e sociais que conduziram a poesia moderna ao obscurantismo e hermetismo característicos. É nesse ponto que Berardinelli retoma o pensamento proposta em *A estrutura da lírica moderna*. A partir das reflexões de Friedrich, o crítico e professor italiano aponta a peculiaridade da lírica contemporânea, que consegue conciliar os dois espíritos diferentes da poesia – e que se constitui o âmago do presente trabalho que tenta

demonstrar a coexistência das duas formas de poesia nas poéticas de Seamus Heaney e de Salgado Maranhão:

Nas formas de obscuridade moderna há algo de irredutível: um dissídio que se reapresenta continuamente e que força a linguagem poética sempre para aquém ou além da comunicação social predominante, rumo à utopia ou ao silêncio, à afasia ou ao idioleto. Além disso, as várias tentativas de estabilizar a instabilidade por meio de poéticas, programas, manifestos técnicos e procedimentos de composição (palavras em liberdade, montagem de materiais, livre associação, escrita automática, técnicas de estranhamento etc.) fizeram a linguagem poética oscilar de um extremo de total liberdade, aleatoriedade e *hasard* a um voluntarismo construtivista e à utopia de um controle absoluto do processo criativo e dos efeitos sobre o leitor (veja-se a famosa *Filosofia da composição* de Edgar Allan Poe, protótipo teórico da racionalização total do processo compositivo). Desse modo, o espaço artístico se divide entre o território da regressão mágica e o da modernização tecnológica. *Os poetas tendem a se apresentar como magos ou engenheiros. Videntes, sacerdotes e herdeiro de uma tradição oculta, ou filhos de um presente irrefreável, voltado para o futuro. Frequentemente essas duas figuras contrapostas se sobrepõem ou se alternam em um mesmo autor* (BERARDINELLI, 2007, p. 133-134, grifo nosso).

Dessa vez, é Berardenelli quem argutamente discerne boa parte (não toda) da lírica moderna e contemporânea e seus caminhos: os poetas agora alternam entre os dois tipos de composição ao buscar sua própria voz; eles oscilam entre os métodos e visões antípodas de poesia nos seus projetos literários. Não se trata de contradição, mas sim de profunda cisão da poesia, ou como chamou Mallarmé, uma “crise do verso” (*crise de vers*). As possíveis causas dessa “esquizofrenia poética” presente em alguns poetas serão aprofundadas mais adiante, mas cabe antecipar que uma delas reside no próprio espírito da época (*Zeitgeist*), pois “o pós-modernismo⁴³ é definido como uma forma esquizofrênica de composição” (COHEN, 2004, p.147). Sendo assim,

⁴³ O termo “pós-modernismo” é demasiado polêmico e, embora utilizado por diversos estudiosos, ainda não existe um consenso cronológico sobre tal movimento (se é que se pode chamá-lo assim). Segundo a visão de Alfonso Berardinelli, “o Pós-moderno começa já nos anos 1940, durante e sobretudo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando a centralidade europeia declina e o ‘século americano’ sai definitivamente do estado de latência e explode nas formas mais evidentes em todos os campos: política, estilo de vida, cultura de massa e cultura das elites. Desde então a Europa ‘se aliena’, vê-se cada vez mais a si mesma com os olhos da América, do ponto de vista dos Estados Unidos, considerados o ponto culminante e mais avançado do desenvolvimento ocidental (BERARDINELLI, 2007, p. 177). Já o filósofo francês Jean-François Lyotard afirma,

na arquitetura pós-moderna vão conviver colunas jônicas com o néon. Funde-se o novíssimo com o clássico. É um lidar com os opostos, onde o movimento de ida e vinda muitas vezes tangencia a ruptura. Da mesma forma, se extrapolarmos esse conceito de labilidade dos opostos para o homem [...] veremos que ele convive com o sagrado e o profano (da meditação transcendental à prática orgiástica, entre o mítico e o banal, entre o eterno e o trivial, entre Eros e Thanatos). É lógico que tal convivência com opostos é intrínseca ao ser humano, mas nunca essa oscilação foi tão abrupta, nem os mecanismos de defesa (superego) tão frágeis como nesses tempos, provocando um contato esquizofrênico com a realidade (COHEN, 2004, p. 147).

Isso que foi dito sobre “esquizofrenia” da poesia constitui-se, como já dito, apenas um breve recorte sobre uma parte da poesia praticada desde a modernidade baudelairiana. Visto tais conceitos, pode-se analisar mais detidamente a obra salgadiana. Como dito anteriormente, após seu livro *Palávora* (em que mais notoriamente utiliza a concepção poética artesanal e a intuitiva de forma tensa e simultânea), Salgado continua a desenvolver os dois espíritos da poesia, tanto na *forma* de composição quanto na *mensagem* do poema.

Em *O beijo da fera* (1996), Salgado, em um poema intitulado “Verbo”, apresenta novamente a poesia inicialmente sob o prisma da intuição, como se pode notar nos seguintes versos:

No entanto em mim
o verbo freme. Ateia
fogo aos abismos
reincide ao pó
e ao efêmero.

No entanto arrasto
o canto à borda
dos incêndios (MARANHÃO, 1996, p. 24).

logo na introdução de seu livro *O pós-moderno* (1979), afirma: “a palavra [pós-moderno] é usada, no continente americano, por sociólogos e críticos. Designa o estado da cultura após as transformações que afetaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do final do século XIX” (LYOTARD, 1988, xv). E logo adiante continua: “Simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito dos progressos das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia” (LYOTARD, 1988, xvi). Estamos mais afeitos à definição de Berardinelli e é baseada nela que o presente trabalho se apoia ao tratar de questões relativas ao pós-modernismo.

Como se pode ver, os versos apresentam uma visão órfica da poesia, como se esta encarnasse no poeta, capacitando-o assim ao dom da palavra: o “verbo” possui o poeta de maneira vibrante e arrebatadora. A linguagem poética se apresenta como uma manifestação extática, como uma conflagração que se alastra sobre todos os meandros da realidade, não se encaminhando às esferas etéreas, mas sim ao “pó” e ao “efêmero”. Ao comparar a poesia com o fogo, o poeta talvez queira aludir ao caráter de força desmedida que ela possui, escapando ao pretense controle do poeta e incendiando “abismos”. A comparação da poesia com o fogo pode também simbolizar as paixões mais díspares, como, por exemplo, o amor e a cólera, o zelo e a incontinência; pois a poesia (principalmente a intuitiva) é também uma radiografia das paixões humanas, uma vez que por vezes utiliza, como matéria poética, as instâncias interiores do homem.

Mesmo perante a conflagração do poema e ciente do poder vulcânico e voraz da palavra, o poeta ainda o deseja para si, a ponto de arrastar “o canto à borda/ dos incêndios” – sem receio de se queimar com o alastramento incontrolável da palavra-fogo. Portanto, há no poema dois movimentos distintos e complementares: o primeiro aponta para o verbo que “freme” no interior do poeta e que súbita e violentamente “ateia fogo aos abismos”, mas sempre em direção ao “pó e ao efêmero”, isto é, à imanência; o segundo movimento, contudo, demonstra o poeta que, mesmo conhecendo o poder ígneo da poesia, ele ainda assim anseia por conduzir seu canto às proximidades desse poder explosivo, ele arrasta “o canto à borda/ dos incêndios”, nitidamente demonstrando o seu domínio sobre o fogo da poesia.

Dessa maneira, como se pode notar, instaura novamente, aquilo que já foi dito sobre a simultaneidade da poesia intuitiva e da poesia cerebral. O poema analisado é em si a tensão entre intuição e razão, entre inspiração e deliberação.

Carlos Tamm, outro poeta contemporâneo, também compara a poesia com a conflagração em um poema coincidentemente também chamado “Verbo”:

Silêncio
entre um tambor e outro
vento

memória de incêndio
estacas de fogo
enfileiradas no tempo (TAMM, 1996, p. 7).

Os versos acima demonstram que tal concepção de poesia está ainda presente na poética contemporânea, sendo compartilhada por outros poetas além de Salgado. Como se pode notar, as palavras são “estacas de fogo” bem marcadas e ordenadas no ritmo do poema, separadas pelo silêncio e “enfileiradas no tempo”. Por consequência, a poesia é um elemento ígneo que se inicia e se alastra sobre todos os meandros do ser do poeta e incendeia o próprio poema, mas ao mesmo tempo é também um incêndio que pode ser dominado pelo poeta, pois ele mantém controle sobre sua extensão, já que conhece e determina os limites (a “borda dos incêndios”) do fogo. Longe do rigor construtivista e sóbrio da poesia técnica, esses versos demonstram o lado indomável e dionisíaco da linguagem poética.

Já no poema “Limiar”, Salgado apresenta a poesia como um rio a ser canalizado pelo poeta, fazendo-o seguir o curso por ele desejado:

O limite
é adestrar
esse uníssonos
rio de ônix
que deságua
o ser
em ritmo
e vacuidade (MARANHÃO, 1996, p. 77).

Salgado novamente utiliza a analogia da palavra/pedra, criando a lancinante e ousada imagem do poema como um “rio de ônix”. Com tal metáfora, o poeta ressalta tanto a mobilidade e fluidez do poema quanto sua permanência e durabilidade. De um lado, a poesia é um rio em constante movimento, o que relembra o modelo filosófico de Heráclito o qual afirma estarem todas as coisas em movimento (*Panta rei*) e que nunca se pode entrar no mesmo rio duas vezes; de fato, a poesia, embora universal e atemporal, é renovada e ressuscitada a cada leitura – cada leitor que se depara com determinado poema ao longo da História sempre mergulha em águas diferentes, pois a mensagem poética é dinâmica e renovadora: “a poesia tem a sua raiz mais profunda no aspecto de novidade do

Universo. Radicalmente poético é o radicalmente novo – o que se harmoniza de modo pleno com a evidência do poema como criação” (LYRA, 1992, p. 53).

No entanto, a poesia é também “pedra”, “ônix”, pois ela resiste à passagem do tempo e ao desenrolar da História: embora ela seja composta a partir de contextos históricos e sociais específicos, a poesia de qualquer período é capaz de se comunicar com o homem de todas as épocas. Camões, por exemplo, foi um grande poeta em sua época e ainda o é atualmente, sua força poética se manteve inalterável ao longo da passagem dos séculos.

Dessa maneira, concomitantemente ao seu dinamismo, a poesia também é marcada principalmente pela *recorrência* de sons, ritmos, imagens e nome: ao mesmo tempo em que busca avidamente o novo, a poesia é cíclica e está sempre retornando ao seu início, como o Uróboro. A poesia é, no dizer de Octavio Paz, uma máquina que produz anti-história, pois a experiência poética, embora firmada na linearidade cronológica, pode por sua vez transcendê-la e assim tangenciar aquilo que ele chamou de tempo arquetípico ou tempo original. O poema, utilizando a analogia e a recorrência, talvez seja uma tentativa de comunhão com o ritmo cíclico universal:

Será que a forma poética responde, inconscientemente, a algum princípio vital, à energia que se move perpetuamente em ondas, à Natureza que recomeça perpetuamente o dia depois da noite, à primavera depois do inverno, a lua nova depois da minguante, a semente depois do fruto? O “tempo” da forma verbal reproduzirá em si o “eterno retorno do mesmo” que o pensamento e a História partem e creem superar? (BOSI, 2010, p. 137).

Portanto, a poesia é tanto novidade quanto lembrança, movimento e inércia, progressão e regressão. Daí a metáfora “rio de ônix” que alude simultaneamente à natureza dual da poesia. O poeta ainda diz que tal rio é “uníssono” e que é seu dever adestrar sua natureza selvagem e caudalosa. Ainda mais interessante é a afirmação de que o poema desagua “o ser/ em ritmo/ e vacuidade”, novamente retomando a noção de que a poesia é a “fundação” e a “transcendência” do ser mediante a palavra. O ser é represado pelas formas semi-fixas do poema e este, por sua vez, o embala e o estende ao longo da complexa

sequencialidade rítmica⁴⁴ feita de som e silêncio, de música e pausa (presença e vacuidade).

Por fim, não se poderia deixar de aludir ao próprio título da coletânea (*Beijo da fera*) que, assim como os outros títulos, também alude ao aspecto dual da poesia: tanto a sua ferocidade – que não permite o poeta domá-la (“fera”), antes o ataca subitamente – quanto sua docilidade (“beijo”), como uma matéria que se molda às mãos do poeta.

2.3 Os murais sujos de versos

Embora seja uma antologia dos principais poemas salgadianos recolhidos desde os seus livros iniciais até o *Beijo da fera, Mural de ventos* (1998) apresenta alguns poemas inéditos que serão mais tarde incluídos no seu livro *Sol sanguíneo* (2002). Todavia, um desses poemas trata justamente da natureza dual da poesia salgadiana que oscila entre a lavra da palavra e posseção pelo verbo. Em “Lavra”, Salgado canta:

Decola do tenro
tátil
o aceso de vozes
que ata o poema
ao têxtil.

Um fluxo de ritmos
toma de assalto
o branco do papel.

No entanto

⁴⁴ A definição de ritmo poético é complexa. Segundo o teórico Massaud Moisés, deve-se diferenciar ritmo de cadência. Esta última “designaria a alternância das sílabas longas e breves, ou tônicas e átonas, as pausas do verso (ou do período), as elevações e quedas da voz na prolação do verso ou do período. Submete-se à medida, é visível, suas unidades podem ser claramente delimitadas: a escansão constitui uma técnica destinada a marcar os acidentes versificatórios que dizem respeito à cadência, não ao ritmo” (MOISÉS, 1984, p. 178). Já o ritmo “engloba a cadência, como o todo implica a parte” (MOISÉS, 1984, p. 178) e é composto de três estratos distintos, a saber: o melódico, o emotivo e o semântico. Sendo assim, Moisés conclui que “o ritmo poético consiste na sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas movendo-se na linha do tempo, numa continuidade que gera a expectativa na sensibilidade e na inteligência do leitor” (MOISÉS, 1984, p. 180-181). É esta definição que adotaremos no presente trabalho.

do que a bordo transborda
nem pa
lavra (MARANHÃO, 1998, p. 131).

O poeta começa por demonstrar que o poema é, antes de tudo, um conjunto de vozes que, entrelaçadas, formam a tátil tessitura poética. Como um emaranhando de linhas que se perpassam, o poema se forma a partir de vozes que são cosidas uma às outras, até formar um texto (do latim *textum*, tecido, entrelaçamento). As epopeias apresentavam essa ideia, pois a própria etimologia da palavra o indica: *epos*, no grego antigo, significa “vozes”, o que torna o *aedo* um “fazedor ou costurador de vozes”. T.S. Eliot, em seu ensaio *As três vozes da poesia*, já havia proposto que a poesia, em sua natureza, abrange três vozes distintas:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira é a voz do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários (ELIOT, 1972, p. 27).

Os versos seguintes tratam da visão dionisíaca da poesia que subitamente (como a inspiração) “toma de assalto/ o branco do papel”. O “fluxo de ritmos” que atacam a brancura da página em branco transmite a ideia de uma poesia que se dá e se forma num rompante, diferente de uma poesia que é construída paulatinamente e com labor poético.

O “branco do papel” remete à ideia cabralina da angústia criativa desencadeada pelo vazio do papel – ao se deparar com o “nada incontaminado” da página em branco, o poeta é afligido pela reflexão sobre a própria criação:

Toda a manhã consumida
como um sol imóvel
diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova (NETO, 2003, p. 78).

Como se pode ver, a folha em branco faz com que o poeta consuma toda sua manhã, “como um sol imóvel”, no trabalho de criação. Em contrapartida ao “sol imóvel” da lucidez do poeta, a folha em branco é uma “lua nova”. Cabral adotou essa simbologia por meio de Mallarmé que almejava alcançar na sua poesia as “praias brancas do Nada”. Em uma carta ao amigo e poeta Henri Cazalis (que escrevia sob o pseudônimo de Jean Lahor), Stéphane Mallarmé alude à “angústia de uma folha de papel branco” (MALLARMÉ, 2010, p.13).

Na visão apolínea da poesia, as palavras recebem um peso extremo, pois são lúcida e repetidamente analisadas e selecionadas. A verborragia é condenada e qualquer elemento sobressalente e inessencial devem ser excluídos peremptoriamente. Sendo assim, as palavras supérfluas são vistas como impurezas que contaminam a plenitude e transparência do silêncio representado pela folha em branco. Novamente é Cabral quem, aludindo a Mallarmé na epígrafe, poetiza essa visão no poema “Diante da folha branca”:

A folha branca é a tradução
Mais aproximada do nada.
Por que romper essa pureza
Com palavra não milpesada?

A folha branca não aceita
Senão a que acha que a merece:
Essa só sobrevive ao fogo
Desse branco que é gelo e febre (NETO, 2003, p. 556-557).

Retomando os versos salgadianos, é interessante notar que, segundo os versos, os “fluxos de ritmo” que assaltam a folha branca antecedem a palavra: dizendo de outro modo, o ritmo poético é anterior à disposição das palavras no espaço. Dessa forma, não é o conteúdo e a sequência verbal que cria o ritmo, mas sim o oposto. O ritmo – segundo o poema de Salgado – é a semente do poema, a força motriz de sua composição.

Tal visão não é de maneira alguma contraditória ou inusual, pois grandes poetas, tais como Paul Valéry e T.S. Eliot confessaram que seus processos de composição poética se dão dessa maneira. Em seu ensaio “Poesia e pensamento

abstrato”, Valéry, dissertando acerca da gênese poética, narra um episódio de sua vida que julga ser uma evidência para sua teoria:

Tinha saído de casa para descansar de algum trabalho enfadonho através da caminhada e dos olhares variados que ela atraindo. Enquanto ia pela rua em que moro, fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis (estou explicando da maneira que posso). Isso estava combinando o movimento de minhas pernas andando e não sei que canto que eu murmurava, ou melhor, que se murmurava *através de mim*. Essa composição se tornou cada vez mais complicada e logo ultrapassou em complexidade tudo o que eu podia produzir racionalmente de acordo com minhas faculdades rítmicas comuns e utilizáveis (VALÉRY, 1999, p. 198, grifos do autor).

Também o poeta e crítico T.S. Eliot, em seu ensaio *The music of poetry*, afirma sobre a composição poética em relação à musicalidade:

[...] mas eu penso que um poema, ou a passagem de um poema, pode tender a se realizar primeiramente como um ritmo particular antes de encontrar sua expressão em palavras e que este ritmo pode trazer à luz tanto a ideia quanto a imagem; eu não creio que esta seja uma experiência peculiar apenas a mim mesmo (ELIOT, 1988, p. 114)⁴⁵.

Salgado ainda diz em seus versos: “no entanto/ do que a bordo transborda/ nem pa/ lavra”. Aquilo que transborda das bordas do poema, isto é, aquilo que escapa à mensagem planejada pelo poeta (o *hasard* mallarmaico), não é passível de ser lavrada pelo poeta. Como no poema analisado “O poeta e as coisas”, a palavra extrapola os limites da apreensão e da sensibilidade do poeta: “o poema rasga/ a arquitetura/ do poeta”. Embora o poeta possa planejar deliberada e lucidamente a composição de seu poema, a linguagem acaba por transbordar os limites antes impostos pelo poeta. Sendo assim, a palavra pode ser lavrada apenas até determinado ponto, e não mais adiante, devido a sua natureza plurissignificante. O jogo de palavras também alude a isso, pois é implícita a

⁴⁵ No original: “[...] but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image; and I do not believe that this is an experience peculiar to myself” (ELIOT, 1988, p. 114).

relação (que aparece em outros poemas salgadianos e também na poesia de Heaney, conforme veremos no último capítulo) entre a lavra da terra (pá) e o trabalho da linguagem (pa-lavra).

Como o próprio poeta afirmou em uma entrevista concedida a Iracy Conceição de Souza no livro *Salgado Maranhão por Iracy Conceição de Souza* (2012), da Coleção Ciranda da Poesia:

Minha poética gravita na borda da língua, nesse equilíbrio delicado em que um passo para trás é o lugar comum e um passo para frente é o ininteligível. É lógico que isto não é apenas uma atitude deliberada e racional. É um temperamento, um gostar de ser, é como se eu desejasse abrir um caminho novo na língua. Devo dizer que quando chega o poema, é uma verdadeira possessão de palavras em meus sentidos, chego a pensar que estou ficando louco. E estou: louco de luz. Depois desse momento de epifania, eu volto a retrabalhar o poema, infinitas vezes, para esgarçar ao máximo as possibilidades da palavra (SOUZA, 2012, p. 46-47).

Dessa vez é o próprio poeta que afirma a respeito de seu processo de composição que consegue unir os dois polos opostos da poesia. Salgado compartilha da epifania do verbo, da inspiração poética, tornando-se “louco de luz”, mas também é adepto do lavrar da palavra, do artesanato poético necessário para “esgarçar ao máximo as possibilidades da palavra”. E é justamente essa união antípoda (também presente em Heaney) que torna sua poesia tão singular e rica.

2.4. *Sol sanguíneo*: a transcendentalização do trivial

Em seu livro *Sol sanguíneo* (2002), Salgado Maranhão alcança um elevado senso poético, como afirma Antonio Carlos Secchin:

Numa dicção arraigadamente pessoal, Salgado Maranhão, em *Sol sanguíneo*, atinge o (até agora) ponto máximo de sua obra, num conjunto coeso de poemas, em que a inteligência especulativa e a celebração da corporalidade do mundo se expressam com grande vigor metafórico (SECCHIN, 2002).

De fato, tal volume apresenta um poeta cômico de seu dever de possuir a “terra chã” (subtítulo do poema de abertura) da linguagem, mas também simultaneamente integrado a esse chão, quase não se diferenciando dele.

A tensão instalada por essa consciência dual e pela relação entre os polos antípodas de sua poesia é que faz de *Sol sanguíneo* um livro esteticamente instigante. É nele que o poeta assume completamente sua voz singular, além de demonstrar sua completa intimidade com a sua matéria-prima, a palavra. Em um ensaio intitulado “Quando a palavra poética nos escolhe e acolhe: o encontro da poesia pelo homem, em Salgado Maranhão”, o professor Ítalo Meneghetti Filho comenta:

Mas o poeta não desiste, e apesar da pedra de toda a espera e da perda permanente de toda pedra – que em parte a palavra encerra – uma vez mais acredita na palavra e a ela se abre, sem o menor receio de se mostrar um *homo duplex*, capaz de aguardar, cindido, o que é céu em si e é inferno, pela palavra que o faça eleito do dizer, numa insinuação barroca, ainda que distante, no mosaico das palavras [...] em praticamente todos os poemas de Sol Sanguíneo, encontro um poeta magnetizado pelo poder sedutor da palavra, resultando o seu trabalho numa espécie de metapoesia, onde à palavra poética, o poeta acresce a magia recreativa da linguagem, em todo o seu poder de dizer. Com disciplina espiritual e a clareza de sua consciência artística, Salgado Maranhão reúne a clarividência poética e a sensibilidade à flor da pele, nesse afago constante e desmedido com a palavra. Trata-se de uma relação íntima, de ser possuído, por ela – a palavra –, mas também, inegável, a intenção de possuí-la. Daí, o esmero e todo o cuidado para domá-la ao seu gosto, quando a ele primeiro se entrega (FILHO, 2008, p. 5-6).

Os dois polos da poesia salgadiana são mencionados pelo crítico, pois ao mesmo tempo em que o poeta se encontra “magnetizado pelo poder sedutor da palavra”, ele também trabalha com ela, acrescentando a “magia recreativa da linguagem”, o que conseqüentemente cria uma “metapoesia”, cômica de si mesma e por isso mesmo sublime. Salgado é capaz de unir tensa e brilhantemente os dois espíritos da poesia porque “reúne a clarividência poética e a sensibilidade à flor da pele” (o labor artesanal da linguagem e a intuição estético-poética). Sendo assim, a relação do poeta com sua poesia é sempre íntima, mútua e cíclica, pois requer que o poeta se entregue à palavra e que esta se dobre e se curve docilmente ao

trabalho do fazedor de versos. Nas palavras de Filho (2008), acima mencionadas, o poeta deve “ser possuído, por ela – a palavra –, mas também, inegável, a intenção de possuí-la”. O poeta só é capaz de domar a palavra a seu gosto após se entregar a ela primeiramente.

Portanto, como se pode notar, a poesia de Salgado, ao explorar ambos os espíritos da poesia, demonstra apenas o seu contato íntimo com a palavra e seu conhecimento de suas inúmeras possibilidades.

O título do volume novamente aponta para o aspecto dual da poética salgadiana – a liquidez do sangue é contraposto ao aspecto ígneo do sol. Há inúmeras possibilidades de leitura, desde uma possível alusão ao sol que foi a “causa” do assassinato de um homem por Mersault no romance *O estrangeiro* de Albert Camus e que no caso representava a angustiante lucidez que contempla o absurdo da existência; também uma possível referência à simbologia bíblica do sol como figura do Cristo redentor que derramaria seu sangue para resgate de muitos, conforme a profecia do profeta Malaquias; e ainda, mais provável, um diálogo com uma ode de Ricardo Reis que une analogicamente os dois símbolos:

Leis feitas, estátuas vistas, odes findas –
Tudo tem cova sua. Se nós, carnes
A que um íntimo sol dá sangue, temos
Poente, por que não elas?
Somos contos contando contos, nada (PESSOA, 1960, p. 239).

Enfim, qualquer uma das leituras acima proposta, inevitavelmente abarca a mensagem central de *Sol sanguíneo*, a saber, a condição humana apreendida em todas as suas instâncias: corporal, espiritual, essencial e até mesmo linguisticamente. Nesse volume, Salgado aponta o ser humano como uma criatura feita também de linguagem e relembra a necessidade (não só por parte do poeta, mas também de toda humanidade) de conquistá-la a fim de alcançar a autonomia e plenitude enquanto ser vivente e autoconsciente. Portanto, é uma poesia que perscruta tanto o “rés da existência” (como afirmou Carlito Azevedo no prefácio de *Palávora*) quanto o sublime e o transcendental. Novamente Ítalo Meneghetti Filho lucidamente aponta para a singularidade da poesia salgadiana:

Em Salgado Maranhão, a palavra poética o escolhe por seu teor de encantamento e ludismo; por sua mobilidade marcial e fluidez física; por seu caráter cerebral ao mesmo tempo em que instintivo capaz de se demorar no aprimoramento da inspiração bruta até torná-la reluzente aos olhos e aconchegante aos ouvidos. Trata-se de poesia com densidade de matéria bruta e sutileza de ourivesaria, onde ao fim, cada peça-palavra faz parte de uma delicada engrenagem linguística a se mover sem atrito e desencaixes. Se existe algum atritar em seu tecido verbal, mais o é por lapidação natural das peças, sempre passíveis de ajustes do que por arestas mal acabadas. A poesia de Salgado reflete em que pese a metáfora, mais que a escolha e o acolhimento da palavra poética pelo poeta; reflete também a entrega do homem pela palavra, numa plena relação de comprometimento e prazer, com o que é apolíneo na linguagem, bem mais do que o que é dionisíaco, embora, deste, não se furte a sondar as suas fronteiras e brincar com a embriaguez (FILHO, 2008, p. 9-10).

A dualidade poética de Salgado é novamente explicitada ao apontar o “caráter cerebral ao mesmo tempo em que instintivo” presente em sua obra. O crítico também ressalta o aprimoramento da inspiração bruta executado por Salgado, o que torna a sua obra capaz de abarcar tanto o aspecto intuitivo da poesia quanto o aspecto laborado. Em suma, é uma poesia de densidade de matéria bruta que é talhada com sutileza e delicadeza de ourivesaria. Em *Sol sanguíneo*, Salgado traz para seus leitores a exuberância do real – com toda a sua carga de brutalidade e também de sutileza – através de “golpes delicados de imagens e ritmos precisos” (ESPÍNOLA, 2002).

O primeiro poema que elencamos para análise (e que enfatiza o aspecto apolíneo, artesanal e cerebral da poesia salgadiana) intitula-se “Sinergia” e, através de um discurso de metalinguagem, expõe o “trabalho de ourivesaria” necessário para se compor um poema:

Escrita ascética (quase sem palavras)
visando a sinergia do signo

(O drible dança à borda
na linha do gol olímpico)

Escrita cítrica, exata:
rímel de ouro sobre a pauta

Pinçadas ao papel as palavras
(sem alarde) falam

diamante: o raio sem a pedra (MARANHÃO, 2002a, p. 103).

A escrita ascética remete imediatamente à filosofia da composição mallarmaica e cabralina, à “angustia da folha em branco” e na cautelosa escolha das palavras que comporão o poema. Entretanto, todo o afã da composição cerebral não visa necessariamente o hermetismo ou o intelectualismo puro, mas sim “a sinergia do signo”, a união dinâmica e estruturada das palavras a fim de melhor transmitir a mensagem e emoção poéticas. Os versos calculados são cítricos e exatos – a construção poética é um trabalho de ourivesaria, “um rímel de ouro sobre a pauta”. Nessa visão apolínea do verso, as palavras devem ser pinçadas ao papel com cautela – elas devem ser selecionadas “sem alarde”, para que possam “falar”. O lapidar da linguagem equivale ao polimento do diamante: quanto mais burilada, mais clara, transparente, dura e valiosa será a palavra poética.

Nessa perspectiva cerebral da poesia, cada palavra recebe um ônus imenso, já que todas devem se unir sinergicamente para que o poema “fale” e esplenda como diamante em seus significados. A respeito desse aspecto da poesia salgadiana, o poeta Ferreira Gullar afirmou:

Salgado Maranhão é um dos mais brilhantes poetas de sua geração e possui um trabalho de linguagem muito pessoal. “Sinergia” é a palavra que define sua poesia. Uma poesia da palavra, muito embora não ignore o real, pois o traduz em fonemas e aliterações. Que não hesita em ir além da lógica do discurso (ou do enlace com o plausível) se o resultado é o impacto vocabular e o inusitado da fala (GULLAR, 2009).

Para Salgado a poesia é tanto uma fera que se lança sobre o poeta quanto uma pedra, um mineral a ser por ele esculpido. Retomando mais uma vez a tradição cabralina, a obra poética salgadiana também concebe o verso como algo diamantino, como se pode notar em alguns dos versos presentes no extenso poema “Sol sanguíneo”:

Pelo menos resta
o verso – árido

mineral a soprar
sua luz transversa (MARANHÃO, 2002a, p. 26).

Mas ao mesmo tempo em que é pedra, o verso também é “luz transversa”. A poesia, embora em um primeiro momento pareça hermética e opaca, é na verdade uma linguagem que procura tornar mais claras a essência humana, a realidade e a própria palavra. Como diria Octávio Paz, em *O arco e a lira*, a poesia é "arte de falar em forma superior; linguagem primitiva" (PAZ, 1982, p.15), daí a sua opacidade e sua transparência que coexistem simultaneamente.

Já no poema intitulado “Do tempo”, Salgado Maranhão aponta mais enfaticamente para o aspecto dionisíaco e casual da poesia. O poema é dividido em duas partes e é aqui reproduzido na íntegra de forma a ser analisado pormenorizadamente, a fim de corroborar a nossa análise e proposta. O poema diz:

I

Decola dos dias ávidos
Para o colo da sintaxe,
O ermo
Voo da língua
Sob a voz. Pulsa
Nos átrios
A espessa urgência
Da dor
No átimo que o tempo
Inscreve
O que nos ergue
E nos renega.

Pulsa a voragem
Da chama
Sobre a íris
No rastro que o tempo grafa
Nossa incerta iluminura.

II

Devagar
As palavras amanhecem
Para exaltar o que não fomos.

O poema se debate
Entre pupilas,
Dói no espelho,
Dói no sopro e dói

Onde a luz é pedra
Onde o osso é uivo;

Ruge sob as veias ocas
A resgatar o espectro
Larvar
Das palavras adormecidas; arrima-se

Na lâmina
Que se irmana
À possessão da vertigem.

O poema-carne,
Cingido a pregos
E a tijolos crus,
Arrebenta o mar
Que nos inunda (MARANHÃO, 2002a, p. 43-44).

O poeta começa por dizer que o “ermo voo da língua” (metáfora que alude ao aspecto transcendental e extático da palavra poética) decola dos “dias ávidos” para pousar no “colo da sintaxe”. A poesia inspirada (que vem de fora em direção ao poeta) sai de sua esfera “transcendental” e é acolhida pela forma poética, pela moldura do verso (que, como veremos mais adiante no poema, não é capaz de contê-la completamente). Diferentemente das palavras pinçadas calma e cuidadosamente e trabalhadas como “rímel sobre a pauta” – conforme visto no poema “Sinergia” –, a “espessa urgência/da dor” pulsa nos átrios do poema, ansiando para ser concretizada formalmente no “átimo que o tempo inscreve”.

O aspecto dionisíaco da linguagem é também metaforizado nos versos seguintes, como a “voragem chama da íris” que “pulsa” (o mesmo verbo utilizado anteriormente para falar da dor que quer ser transformada em poema). E o tempo, novamente, aparece como uma instância que atua incessantemente sobre a existência humana, inscrevendo “o que nos ergue/ e nos renega” e grafando “nossa incerta iluminura”.

Nos versos seguintes, as palavras praticamente alcançam uma autonomia e dinamismo que escapa ao controle do poeta. A começar que “devagar/ as palavras amanhecem”, saindo de seu sono e de sua passividade que as faziam serem “pinçadas ao papel” (em “Sinergia”) para agora “exaltar o que não fomos”. O tempo e palavra conspiram contra o humano, lembrando-o de sua transitoriedade e

fragilidade perante a inexorabilidade de Cronos. As palavras tornam-se mais e mais inquietas, de tal forma que por fim “o poema se debate/ entre pupilas” e a dor que queria ser transformada e enquadrada em poema agora começa a se expandir caudalosamente; é por isso que “dói no espelho, / dói o sopro e dói/ onde a luz é pedra/ onde o osso é uivo”. Novamente a analogia entre “luz” e “pedra” mencionada anteriormente em relação à natureza da linguagem poética.

Em seguida, a poesia se põe a rugir “sob as veias ocas” (semelhante ao *Uschrei*, o grito primitivo buscado pelos Expressionistas), no afã de “resgatar o espectro/ larvar/ das palavras adormecidas”. Como se pode notar, as palavras antes selecionadas, pesadas e pinceladas pelo poeta assumem um aspecto voraz e indômito, ansiando por controlar a criação poética. O poema “arrima-se na lâmina/ que se irmana/ à possessão da vertigem”. Possuído pelo espectro orgiástico da palavra, pela possessão vertiginosa da inspiração, o “poema-carne” (não mais espiritual ou etéreo), que o poeta tentou cingir com “pregos e tijolos crus” da forma e do planejamento, agora dionisiacamente “arrebenta o mar/ que nos inunda”. Novamente, vem à tona a imagem do poema como um elemento que desconstrói a estrutura do poeta, tal como visto no poema “O poeta e as coisas” (“e o poema rasga/ a arquitetura/ do poeta”) e também em “Lavra” (“No entanto,/ do que a bordo transborda/ nem pa/ lavra”).

2.5. A pelagem da palavra

No ano de 2009, pouco antes de publicar o volume de sua obra reunida, Salgado Maranhão lançou a coletânea *A pelagem da tigra* (2009), na qual tematiza a volúpia do amor associando-a com o deleite da criação literária. Novamente está presente a tensão entre os aspectos opostos de sua poesia – o apolíneo e o dionisíaco –, a celebração dos espíritos opostos da arte poética. Como diria Antonio Cicero, os poemas dessa antologia estão “repletos de figuras violentamente belas e inesperadas, em que entram em jogo luxúria e delicadeza, sonho e matéria, sutileza e fúria. Tais poemas são sem dúvida, para empregar uma expressão do autor, ‘lanhados na existência’” (CICERO, 2009, p. 9).

Ao tratar de uma temática mais próxima ao dionisíaco (a volúpia e o amor), era de se esperar que os poemas de tal livro deixassem de apresentar a sua faceta apolínea. Entretanto não é isso que ocorre, pois como bem observou Cícero:

Não se trata, entretanto, de poesia, digamos, vitalista, dessa que, tomando a arte como expressão imediata da vida, dispense as mediações da elaboração formal. Ao contrário, uma das características mais notáveis da poesia de Salgado Maranhão é o *seu caráter reflexivo, realçado exatamente pelo domínio da técnica da composição, pelo uso preciso da língua, pelo apuro formal*, em suma. Isso explica que ele tenha podido declarar uma vez [...] que “a visão da poesia e das artes em geral está muito relacionada a uma postura dionisíaca e desleixada da vida. Nunca me permiti ser assim. Sempre tive uma postura apolínea”. Ele está, sem dúvida, dizendo a verdade. Contudo, releiamos um trecho dessa declaração: “nunca me permiti ser assim”. Infere-se que, caso tivesse se permitido tal coisa, teria sido dionisíaco. Logo, é de ter triunfado sobre uma inclinação natural que ele, com razão, se orgulha. *Que o dionisíaco lhe seja uma inclinação natural, confirma-o a exuberância vital dos seus versos*. Que Apolo tenha a última palavra, porém, prova-o, por um lado, o fato de que essa exuberância se manifesta de modo figurativo e fanopáico e, por outro, o seu evidente domínio rítmico da palavra (CICERO, 2009, p. 9-10, grifo nosso).

A longa citação explicita a tensão entre intuição e razão presente na poesia salgadiana, justificando-a como a causa da riqueza estética encontrada nessa obra poética.

O título da obra relembra um de seus livros iniciais, *O beijo da fera*, e é novamente uma imagem que remete à palavra e sua natureza indômita. Semelhante à pelagem de um tigre, a linguagem é intrincada e misteriosa. A analogia utilizada por Salgado dialoga com a tradição poética universal, basta lembrar os versos solenes do poema “The Tyger” de William Blake:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare sieze the fire? (BLAKE, 1982, p. 30).

A “temerosa simetria” do tigre se assemelha à dualidade da linguagem (opaca e clara, insuficiente e plurissignificante), assim como a ferocidade, o brilho e seu fogo (símbolo do potencial criativo). Blake elenca o tigre – e em outro poema o cordeiro – para representar o lado indômito da criação, a faceta da Natureza que o homem fracassa em domar. As descrições da fera retratam Deus (chamado *Los* na mitologia blakeana) como um ferreiro e identificam seu processo criativo com o trabalho de um artista. Dessa maneira, *Los* acaba por se tornar uma espécie de alterego do artista.

Ainda pode-se traçar uma referência ao conto “A escritura do Deus” de Jorge Luis Borges, em que um sacerdote asteca, aprisionado pelos espanhóis, relembra de uma lenda de sua infância que dizia que Deus havia grafado seu nome bem diante dos olhos humanos como símbolo de sua aliança para com os homens que, com o passar do tempo, foi esquecido. Enquanto desfalece no cárcere, acompanhado de um jaguar na cela ao lado, o sacerdote, analisando as pintas do animal, percebe – numa epifania – que o nome do Deus sempre esteve ali naquela pelagem; e, embora se torne, com esse segredo, portador de um poder imensurável, que poderia destruir seus inimigos e libertá-lo do cárcere, o sacerdote se recolhe em reflexão, consciente de que encontrara a verdadeira liberdade e poder. O símbolo do tigre é retomado diversas vezes na obra borgeana, tanto na prosa quanto na sua poesia.

As possibilidades de leituras são imensas, mas o que se pode apreender é que o título *A pelagem da tigra* alude principalmente ao poder fascinador e indômito da palavra, bem como sua solenidade e transcendência. Todavia, uma transcendência pautada no imanente e no concreto, da mesma forma que ocorre em *Sol Sanguíneo*.

O primeiro poema a ser analisado reflete não só as qualidades mencionadas acima, mas principalmente o aspecto dionisíaco da criação literária. A coletânea é dividida em quatro partes intituladas: “mar de lavas”, “mar sem ondas”, “mar deriva” e “mar aberto”, talvez também uma indicação da

agressividade e tempestuosidade inerente à palavra poética. O texto explorado é a quinta sessão da segunda parte. O poema diz:

Sonhos famintos avançam
No poema em curso. São
Tigres incendiados de relâmpagos;
Fantasmas com molares
De brilhantes: senhas
Que o amor instala em nossa
Fibra ótica; são lâ/nhuras
Lúdicas, luares encravados
Na sintaxe, em que o
Poema, içado à superfície
Das palavras, vai
Escorrendo a alma às golfadas (MARANHÃO, 2009a, p. 39).

O poema é apresentado como um elemento feito de “sonhos famintos” e de um onirismo dinâmico que rechaça a lucidez contemplativa. Do terceiro verso em diante, o poeta apresenta a composição poética como uma epifania, como uma clareza instantânea que ilumina a consciência: “os tigres incendiados de relâmpagos” que compõe o poema apontam para a palavra como algo feroz e glorioso. Já os “fantasmas com molares de brilhantes” ilustram a linguagem como um elemento espectral – mas nem por isso irreal – e valioso.

A poesia é apreendida como as “senhas que o amor instala em nossa fibra ótica”, isto é, ela é um sentimento intuitivo que provém do exterior do poeta, instalando-se nos meandros de seu ser e de sua criação: nos vasos comunicantes de sua sensibilidade. Assim como a pele resplandecente do tigre, o poema é feito de “luares encravados na sintaxe”, associando novamente a lua com a intuição poética. Todas as imagens transmitem a ideia de luminosidade e resplandecência, como se o poema fosse uma *claritas* do espírito, uma epifania que ilumina, como relâmpago, os meandros e nichos da realidade até então obscuros e desconhecidos. A poesia gera uma espécie de *thamauzein* (que dentre as incertas equivalências, poderia ser equiparado aos sentimentos de admiração, espanto, perplexidade, angústia) no homem, mas principalmente no poeta. O poema se torna então a concretização de uma exploração espeleológica da realidade e do Ser – o lançar de uma luz em fenômenos e substratos escondidos nas sombras. Cabe

ao poeta, portanto, perscrutar essências que são invisíveis aos demais mortais, descer ao mais profundo das coisas e alçar novas perspectivas sobre elas. Nessa interpretação, o poema é algo retirado de um “poço” pela manivela e “içado à superfície/ das palavras” e, como uma criatura das profundezas ao ser retirada de seu *habitat*, ele “vai/ escorrendo a alma às golfadas”. Novamente, o poema transborda poesia, pois é incapaz de contê-la e represá-la totalmente.

As imagens construídas acima retratam mais uma vez a visão dionisíaca da poesia que, como um êxtase orgiástico, resplandece e transborda de maneira ébria e não represada. Na mesma parte da antologia (“Mar sem ondas”), o nono poema também é uma celebração ao aspecto dionisíaco e embriagante da criação poética. Nele o poeta é comparados a um “louco em seu abrigo” afeito “ao vinho e ao torpor” que “edita Eros”:

Com o faro feito ao vinho
e ao torpor
de almíscar, eis
o louco em seu abrigo; esse
que finge
cerzir abismos, esse
que em sua lâ de fogo
edita Eros: eis
o faquir em seus desacatos.

Também a escória
tem sua lira,
sob o mais transitório
um deus conspira
a bailar sobre paixões e
cactos (MARANHÃO, 2009a, p. 44).

Como dito acima, o poeta é apresentado não como um engenheiro ou construtor sóbrio, mas sim como um indivíduo ébrio e orgiástico que, com os fios da linguagem, tenta cerzir os abismos que se interpõe entre todas as coisas e seres do mundo. Em outras palavras, o poeta tenta suplantar a distância que existe entre tudo o que existe na realidade, ansiando por integrá-las novamente no Uno primordial (o *das Ur-Eine* nietzschiano). Como diria Alfredo Bosi na sua obra *O ser e o tempo da poesia* a esse respeito:

Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar (BOSI, 2010, p. 227).

É por isso que nos versos acima o poeta é visto como aquele que tenta “cerzir abismos”, pois almeja unir todo o real em uma só essência como o Eros freudiano (e os versos seguintes apontam para isso, uma vez que o poeta também “edita Eros” com a lâ de fogo da linguagem).

Por fim o poema aponta para a “transcendência do (e no) trivial” própria da poética salgadiana, já que até mesmo a “escória/ tem sua lira” e “sob o mais transitório/ um deus conspira/ a bailar sobre paixões e/ cactos”. O poeta é apresentado nesses versos não como aquele que, através de sua sensibilidade e linguagem incomum, consegue tocar o sublime, mas sim aquele que consegue extrair a sublimidade e o novo daquilo que é cotidiano e usual. Como disse Salgado em uma entrevista concedida a Jeferson de Souza: “cada rasgo de autêntica poesia nos ensina a desconfiar das certezas. Nos revela, através da linguagem verbal, a constante mutação das coisas. A poesia é essa força sutil que dá vertigem ao esqueleto das palavras” (MARANHÃO, 2002b)

Tal visão poética é extremamente nítida no poema “A pelagem da tigre”, que dá título ao volume. Nela há um verdadeiro louvor ao aspecto dionisíaco da palavra como se pode notar:

São feitas de crisântemos as fibras
desse fogo que se molda à palavra
(e a esse jogo em que o amor se equilibra
como se a vida, então, lhe fosse escrava);
ou, talvez, da pelagem de uma tigre
(que ocultasse um vulcão em sua lava)
para blefar que fica enquanto migra
para fingir que beija quando crava.
Mas isto são hipóteses ou arenga
Ao que se queira e não está à venda:
Um terçar de lábios na carne brusca.
São só pegadas do que seja a lenda
De algum tesouro que se nos ofusca,

Que ao tê-lo não se tenha mais que a busca (MARANHÃO, 2009b, p. 78).

É com esse soneto que Salgado Maranhão encerra seu livro *A pelagem da tigre*, revalorizando e renovando as formas poéticas clássicas, ao mesmo tempo em que constrói nesse último texto uma representação metonímica da atmosfera extática que perpassa toda a antologia. Nesse poema toda a simbologia abordada em grande parte dos poemas anteriores vem à tona, funcionando como uma espécie de coda que retoma sinteticamente todas as vozes orquestradas anteriormente. Nas palavras da poeta e professora Astrid Cabral a respeito dessa obra salgadiana:

O autor se debruça sobre a selvagem dinâmica do amor, “a labuta errônea/ do coração ao que jamais se doma”. Daí a pertinente simbologia do título, semidecifrada no soneto que arremata o livro, onde a tigre se revela como a própria criação literária, “fogo que se molda à palavra”, a pelagem sendo o contato erótico do poeta em idas e vindas pelo corpo vocabular (CABRAL, 2009).

A dualidade da palavra poética é ilustrada nos versos que tratam (talvez aludindo ao título da obra *O beijo da fera*) sobre a linguagem-tigre fingindo “que beija enquanto crava”, blefando “que fica enquanto migra” – isto é, a aparente imobilidade gráfica dos signos do poema é contraposta a sua mobilidade e dinâmica semântica e sonora. O magma das palavras, que o poeta cuidadosamente molda segundo sua vontade, oculta um vulcão, uma natureza feroz que ele não é capaz de domar. Sendo assim, a linguagem – na sua mais profunda essência – é um “tesouro que se nos ofusca” (novamente a imagem da palavra como algo reluzente) e “que ao tê-lo não se tenha mais que a busca”, pois ela sempre escapa entre os dedos do poeta, por causa de sua natureza indômita.

Entretanto, no quarto poema da mesma sessão “Mar sem ondas”, o poeta trata do aspecto sóbrio e lúcido da criação poética e conseqüentemente da poesia apolínea e calculada. O poeta canta o seguinte:

Aos pequenos apelos deste
sol de âmbar – que

o olho irisa à revelia
de cimitarras e cicutas – arde

uma cidade sob as veias.

– Raia o amor em seu monolito.

E um comboio de asas
negras dança à
(insidiosa) cesura das palavras.

Juntam-se aos lanhos
as algaravias
em que vicejam glicínias
incendiadas. Junta-se

ao silêncio insone o som
em que se erguem
as vigas do poema (MARANHÃO, 2009a, p. 38).

Salgado apresenta o poema como um “sol de âmbar”, aludindo mais uma vez ao aspecto luminoso da poesia (“sol”), com a diferença que o material de que é feito provém de uma resina endurecida pacientemente pelo tempo. Assim, o poema é entendido como uma substância também brilhante, mas formado paulatinamente e não num ápice de intuição. O próprio Apolo, símbolo da razão, derramava lágrimas de âmbar depois de banido do Olimpo. Em última análise, o “sol de âmbar” talvez simbolize nesse poema a claridade e solidez da poesia arquitetonicamente planejada – uma poesia ao mesmo tempo lúcida e pétreia.

O olho contempla o poema e “irisa à revelia de cimitarras e cicutas”, símbolos da poesia utilizados ao longo de toda a antologia, como se pode notar no poema “Raio” em que o poeta diz: “Como conter o mar/ que transborda a sal/e a cicuta” e em outro poema sem título em que apresenta a “lâmina” como uma metáfora do labor poético: “Agora, lavra/ lâmina iridescente, larva-me!/ Na fita onde o grito rasga/ a escrita”. Sob o sol de âmbar do poema “arde uma cidade sob as veias”, pois sob a superfície das palavras se oculta uma arquitetura racional e projetada, tal como a geografia de uma cidade. A simbologia da pedra – representando a criação poética apolínea – reaparece, nos versos que dizem que o amor raia em seu monólito. O sentimento poético (“amor”) se concretiza na pedra

maciça e angular do poema. Interessante é notar que a ideia de luminosidade mais uma vez é aludida no verbo “raiar”, conforme visto nos poemas anteriores.

A imagem da lâmina, cortes e lanhos como símbolo da poesia apolínea e cerebral⁴⁶ é retrabalhada mais adiante ao mencionar a cesura das palavras – a “quebra” do verso ou *enjambement*. Segundo Giorgio Agamben, em seu ensaio *O fim do poema*, o *enjambement* constitui a diferença primordial entre o discurso poético e o prosaico. Segundo o crítico italiano,

a consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade do *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente, possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela (AGAMBEN, 2002, p. 142).

Além da alusão ao corte habitual promovido pelo fim dos versos, Salgado ainda apresenta a criação poética como uma fusão de “lanhos e algaravias”, talvez metáforas da lavra da linguagem e das vozes da intuição, respectivamente. O penúltimo verso soa como um sussurro – a repetição aliterativa da consoante “s” parece solicitar o silêncio: “Junta-se/ ao silêncio insone o som”. E a solenidade então instaurada por essa quietude é o terreno no qual se “erguem as vigas do poema”. Portanto, o poeta alia os silenciosos *lanhos* do trabalho artesanal da linguagem com o som das *algaravias* das vozes da intuição.

Em seguida, retomando o conceito de luminosidade presente em todo o livro (como visto anteriormente) e abordado no presente poema através das expressões “sol de âmbar”, “arder” e “raiar”, Salgado ainda diz que nos versos “vicejam glicínias incendiadas”, associando a agressividade do fogo com a

⁴⁶ Como diria o escritor alemão Jean Paul: “deve-se escrever sob o domínio do vinho e depois *cortar* com café”, indicando a melhor forma, segundo ele, de composição literária, isto é, dar livre vazão à intuição e emoção estéticas e depois corrigir, burilar e polir com o trabalho cerebral e deliberado. João Cabral de Melo Neto, sumo exemplo de poeta apolíneo e influenciador da poética salgadiana, em seu livro *Uma faca só lâmina* (uma metáfora de sua própria obra) diz: “Pois somente essa faca/ dará a tal operário/ olhos mais frescos para/ o seu vocabulário” (NETO, 2003, p. 213).

delicadeza das flores. A imagem também faz lembrar a “sarça ardente” com a qual o profeta Moisés se deparou e que representava a glória de Javé. Tomando tal leitura como válida, nota-se que o poeta mais uma vez concebe a poesia como uma manifestação (ou um meio para se atingir) o sublime e o transcendental a partir do material e do profano. Essa concepção espiritual da poesia está presente desde o início da obra poética salgadiana, mas é visível especialmente em dois versos do poema “Poesia” do livro já mencionado *Palávora*, em que o poeta após declarar à Poesia que ficara “séculos a fio na ante-sala/ do teu templo”, exclama: “tudo, para que de vez em quando,/ me mostres o rosto de Deus” (MARANHÃO, 1995, p. 35).

Por fim, os versos finais sintetizam as questões discutidas anteriormente. Ao “silêncio insone” se junta o “som” (o poema é feito de “lanhos” e “algaravias”), tornando-o poema um misto de celebração e reflexão. E, como já dito, é sobre essa base que o poeta ergue “as vigas do poema” como um engenheiro lúcido que planeja sua obra. Nesses versos finais, diferentemente dos poemas salgadianos de índole dionisíaca em que a poesia sempre transborda das molduras da forma, o poema é contido pelas vigas e estruturas impostas pelas mãos e deliberação do poeta.

Em outro poema da sessão “Mar de lavas”, o poeta também expressa seu desejo de plasmar a poesia (e/ou o objeto de afeição e desejo) em palavras, construindo um monumento poético estruturado e sólido:

Edificar-te com palavras – lançar
ao vazio tuas linhas cubistas
ao ponto
de perder-te (quase)

à bordo do impasse – é
trabalho de ourives
sem o ouro (MARANHÃO, 2009a, p. 29).

Os versos demonstram o afã do poeta em apreender a poesia (ou seu objeto erótico) nos moldes da forma e nos tijolos das palavras – imagem anteriormente usada no poema “Do tempo” que retrata “O poema-carne,/ Cingido a pregos/ E a

tijolos crus”. O poeta reconhece a complexidade multifacetada da poesia devido a suas “linhas cubistas” e mesmo assim deseja lançá-las ao vazio para quase se perderem “à bordo do impasse”. Tal tarefa, todavia, se constituiu como um “trabalho de ourives/ *sem o ouro*”, pois embora o poeta modele e refine a matéria poética, esta ainda é, de certo modo, espectral, diferentemente do ourives que é capaz de tocar fisicamente seu elemento de trabalho.

Enquanto a poesia dionisíaca carrega consigo a angústia causada pela compreensão da fragilidade do poeta perante a natureza indômita da linguagem, a poesia apolínea traz o desassossego em apreender essa poesia intangível através do esforço e do trabalho artesanal, tal como um “ourives sem ouro”. A relação dialética entre o poeta e sua linguagem é o âmago e a causa primordial da poética salgadiana, o que é nítido na antologia tratada, como bem detectou Antonio Cicero:

[...] talvez a característica mais marcante dos poemas de *A pelagem da tigra*, o seu “segredo”, seja a capacidade de promover a reunião e a interpenetração dos opostos de que se compõe, de tal modo que, ao invés de qualquer um dos dois perder ou atenuar o seu caráter extremo, antes o acentue (CICERO, 2009, p. 10).

E é justamente nessa confluência e embate de elementos opostos que, segundo Nietzsche, a verdadeira arte é gerada. Segundo o filósofo alemão,

existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea, e a arte não-figurada [*unbildlichen*] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquele contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

As análises dos poemas salgadianos compostos ao longo de toda sua obra demonstraram que o poeta é tensionado pelos espíritos antípodas da poesia, permanecendo e criando ora sob a égide de uma composição cerebral e artesanal, ora sob a de uma composição intuitiva e extática. Embora ambas as posturas

composicionais possam estar presentes em um mesmo poema, todavia o poeta por vezes enfatiza um delas.

No último livro analisado, *A pelagem da tigre*, Salgado não apenas continua utilizando tal método de composição e visão poética, como também o aperfeiçoa, explorando ao máximo os dois polos poéticos simultaneamente.

Pode-se ainda citar a observação de Antonio Cicero, presente também no prefácio de *A pelagem da tigre*, que sintetiza os elementos da poética salgadiana, apontando a dualidade e complexidade de sua poesia:

O poema não surge nem de um lado nem do outro, mas da mediação de um pelo outro, através do trabalho ao mesmo tempo intuitivo e artístico do poeta com a matéria específica da língua: do poeta, isto é, com a mão na massa, a produzir, como diz Salgado Maranhão, a “música da torteza”, em que estranhamente, como neste “Pré-logos” [título do poema de abertura do livro], se articulam os opostos que o atravessam: o inarticulado e o articulado, o dionisíaco e o apolíneo, o erótico e o reflexivo, e assim por diante (CICERO, 2009, p. 12).

Concluindo, a citação de Cícero (que já foi parcialmente citada na introdução do presente trabalho) demonstra que a poética salgadiana possui uma dicção peculiar formada pelo entrelaçamento de elementos opostos que, ao invés de se anularem, produzem uma “música de torteza”, nos fazendo perceber como a poesia se faz presente em todos os pontos do real, até mesmo naqueles diametralmente opostos.

3. A POESIA MINERAL E A POESIA ORGÂNICA EM SEAMUS HEANEY

3.1 Escavando a linguagem e a memória

Laureado em 1995 com o prêmio Nobel de Literatura, Seamus Heaney é considerado por alguns como o maior dentre os poetas contemporâneos de língua inglesa. Nascido e criado no meio rural e iletrado, Heaney (sendo parte da minoria católica da Irlanda do Norte) possuía três opções profissionais: o sacerdócio, o ensino primário ou a manutenção da propriedade de seus pais. A carreira literária, portanto, fez com que Heaney fosse sutilmente deslocado não só das expectativas da tradição social em que nasceu, mas também dos costumes e crenças de sua família. Entretanto, embora ciente de percorrer um caminho diferente dos seus predecessores, Heaney demonstra em sua poesia e suas entrevistas, um forte senso de pertencimento aos valores e costumes de sua comunidade de origem. Ao ingressar no curso de língua e literatura inglesa na Queen's University, na capital norte-irlandesa Belfast, no ano de 1957, as raízes culturais de Heaney se atritaram com o ensino sobre a cultura colonizadora de seu país. Sendo, assim,

sua consciência de uma “cultura dividida” adquiriu um novo sentido quando na universidade, à medida que [Heaney] tentava manter em uma espécie de balança as sofisticções de uma educação literária moderna e as ideias e impressões recebidas em sua infância. Diferentemente de muitos universitários que encontraram a si mesmos, devido a uma razão ou outra, em uma posição amplamente comparável, Heaney de fato conservou uma genuína lealdade a sua cultura de origem (CORCORAN, 1986, p.17)⁴⁷.

Como se pode notar, a formação identitária e cultural de Heaney é permeada por diversas matrizes diferentes e contraditórias entre si, o que de antemão já aponta para um projeto estético complexo e dual por natureza. Como o próprio poeta afirma em um dos ensaios de seu livro *Preoccupations*:

⁴⁷ No original: “Unlike many university students who have found themselves, for one reason or another, in a broadly comparable position, Heaney did retain a genuine loyalty to the home culture” (CORCORAN, 1986, p.17).

Eu comecei como poeta quando minhas raízes se cruzaram com minhas leituras. Eu penso sobre as devoções pessoais e irlandesas como as vogais, e da consciência literária nutrida em inglês como as consoantes. Minha esperança é que os poemas serão vocábulos adequados à minha experiência total (HEANEY, 1980, p. 37)⁴⁸.

De fato, nitidamente se percebe que polos opostos – as “vogais” e “consoantes” culturais – da experiência e vivência sejam adotados para representar a complexidade da identidade e pensamento de Heaney. Uma das dificuldades de sua poesia é o fato de o poeta, desde sua origem, se encontrar em uma zona de tensões e contradições culturais, políticas e sociais. A respeito disso, o crítico Blake Morrison:

A identidade cultural de Heaney é complexa. Ele cresceu na Irlanda do Norte o que, tecnicamente, o torna britânico ao menos; e foi em Londres, e não em Dublin, que ele foi primeiramente publicado e lido. Mas ele também é um católico norte-irlandês e conseqüentemente parte de uma minoria que pertence oficialmente ao Reino Unido, mas que sempre olhou para o sul [da Irlanda] e para a República. Heaney parece consciente, desde muito novo, de tais ambigüidades e divisões, inscritas como estavam na topografia local (pois a fazenda de seu pai ficava entre a propriedade de um plantador protestante e uma cidade de sentimento nacionalista local) (MORRISON, 1982, p. 14)⁴⁹.

Portanto, a participação de Heaney nessas diferentes e divergentes tradições culturais, sociais e também literárias (conforme veremos no último capítulo) deve ser levada em conta na análise de sua obra.

Uma influência fundamental para o trabalho inicial de Heaney foi a sua participação no chamado Belfast Group, presidido e organizado pelo poeta e crítico Philip Hobsbaum, que por sua vez, foi um dos principais norteadores e incentivadores da poética de Heaney em um ambiente cultural e politicamente

⁴⁸ No original: “I began as a poet when my roots were crossed with my reading. I think of the personal and Irish pieties as vowels, and the literary awarenesses nourished on English as consonants. My hope is that the poems will be vocables adequate to my whole experience” (HEANEY, 1980, p. 37).

⁴⁹ No original: “Heaney’s cultural identity is a complex one. He grew up in the North of Ireland, which technically at least makes him British; and it was in London, not in Dublin, that he was first published and taken up. But he is also a Northern Irish Catholic and part, therefore, of a minority that belongs officially to the United Kingdom but which has always looked to the south and the Republic. Heaney appears from an early age to have been very conscious of such ambiguities and divisions, inscribed as they were in local topography (his father’s farm lay between a Protestant planter’s estate and a town of local nationalist sentiment)” (MORRISON, 1982, p.14).

desanimador para a publicação de poesia. Hobsbaum, antes de se mudar para Belfast, “organizava em Londres sessões regulares entre os poetas, conhecidos como o ‘Grupo’, desde meados da década de 1950, nos quais os poemas dos participantes eram lidos e examinados” (CORCORAN, 1986, p. 21). Em 1963 se dirigiu à Belfast para lecionar inglês na Queen’s University e continuou com suas reuniões semanais no chamado “Belfast Group”. Heaney foi apresentado a ele por um amigo em comum e logo começou a participar dos encontros. O grupo contou com as participações de grandes nomes da poesia norte-irlandesa contemporânea, tais como Michael Longley, Derek Mahon, Ciarán Carson e Stewart Parker e durou até 1966, quando Hobsbaum se mudou para Glasgow, só sendo retomado algum tempo depois por Heaney. É importante ressaltar que os “encontros do Belfast Group aprofundaram o senso de confirmação que Heaney recebeu de suas primeiras publicações” (CORCORAN, 1986, p.21).

Além disso, conforme já dito anteriormente, à semelhança da poética de Salgado, a obra de Heaney se principiou em meio ao caos político, conhecido como “The Troubles”. No caso deste último, a turbulência se instaurava à medida que “o movimento por direitos civis entre os Católicos ganhava ímpeto e se deparou com a oposição feroz dos protestantes leais à Coroa e da Polícia Real de Ulster” (CORCORAN, 1986, p.25). A situação se agravou mais ainda quando

no sábado, 5 de outubro de 1968, na cidade de Derry, uma das mais áreas mais economicamente afetadas mesmo na Irlanda do Norte, ocorreu o primeiro grande e violento conflito dos ‘Troubles’ quando 2000 manifestantes dos direitos civis, protestando principalmente contra a votação fraudulenta [...] desafiou um interdito do Ministro de Assuntos Internos, William Craig. Oitenta e oito manifestantes foram agredidos pelos bastões dos policiais, e a cobertura televisiva da marcha naquela noite foi recebida com indignação internacional (CORCORAN, 1986, p. 25-26)⁵⁰.

⁵⁰ No original: “On Saturday 5 October 1968, in Derry city, one of the most economically depressed areas even in Northern Ireland, the first major violent clash of the presente ‘Troubles’ occurred when 2000 civil marchers, protesting mainly against gerrymandering [...] defied a ban by the Home Affairs Minister, William Craig. Eighty-eight of them were injured in police baton charges, and television coverage of the march that evening was greeted with international outrage” (CORCORAN, 1986, p.26).

A onda de violência se estendeu por vários meses, acabando por culminar nos conflitos entre os nacionalistas e a Polícia Real de Ulster em 12 de agosto de 1969, na cidade de Derry, naquilo que ficou conhecido como “The Battle of the Bogside” (A batalha do Bogside), uma dos maiores confrontos dos conflitos norte-irlandeses. A situação foi agravada, pois dois dias depois o Exército Britânico entrou na cidade e reprimiu a manifestação. Em resposta à invasão, “em janeiro de 1970, o Exército Republicano Irlandês Provisional [PIRA] foi oficialmente formado em Dublin” (CORCORAN, 1986, p. 26)⁵¹, uma dissensão do Exército Republicano Irlandês (IRA) causada por diferenças de ideologia e de opinião quanto ao modo de responder à violência britânica.

Foi dentro desse contexto social e politicamente efervescente que Heaney iniciou sua obra. Entretanto, embora sua poética não seja abertamente engajada e ativista, a deplorável situação de seu país durante o início de sua carreira literária fez com que ele se manifestasse abertamente contra a violência britânica. Dessa forma, não obstante Heaney se desvie “abertamente [de] sua tonalidade ativista para preocupações metapoéticas e artísticas” (ANNUNCIAÇÃO, 2008, p.7), houve dois casos em que o poeta escreveu um texto diretamente político. Segundo Neil Corcoran,

Heaney esteve envolvido no movimento dos direitos civis, e após a marcha ocorrida em 5 de outubro de 1968 na cidade de Derry, ele escreveu uma peça na [revista britânica semanal] *Listener*, chamada “Old Derry’s Walls” [...], que tratava sobre a “indignação e determinação dos manifestantes dos direitos civis” e sobre a “suave indiferença” do ministro Craig (CORCORAN, 1986, p. 26)⁵².

Depois dessa peça, “Heaney, apenas uma vez desde então, escreveu uma canção politicamente direta – uma lamentação pelos mortos do Domingo

⁵¹ No original: “[...] in January 1970 the provisional IRA was officially formed in Dublin” (CORCORAN, 1986, p. 26).

⁵² No original: “Heaney was himself involved in the civil rights movement, and after the 5 October 1968 march in Derry he wrote a piece in the *Listener*, ‘Old Derry’s Walls’ [...], on ‘the indignation and determination of the civil rights marchers’ and on Craig’s ‘bland indifference’” (CORCORAN, 1986, p.26).

Sangrento (30 de janeiro de 1972), quando treze civis foram mortos pelo Exército Britânico em Derry” (CORCORAN, 1986, p. 27)⁵³.

A relação entre o contexto cultural e social norte-irlandês e a poesia heaneyana torna-se mais complexa quando se analisa os primeiros livros do poeta. Como dito, Heaney escreveu dois textos politicamente abertos, entretanto, os tais não foram incluídos nas suas primeiras coletâneas por decisão do próprio autor. Conforme veremos mais adiante, a principal temática dos três primeiros livros de Heaney está relacionada à infância do poeta, ao mundo campesino, à mitologização da terra e aos costumes familiares. O tratamento de tais temas fez com que os críticos mais severos desaprovassem a atitude politicamente esquiva de Heaney, acusando-o de se afastar propositadamente dos assuntos sociais então em voga. Todavia, com a amplificação dos conflitos civis, em 1975, com a publicação de *North*, Heaney consegue abarcar e aludir a questão política de uma maneira esteticamente satisfatória, utilizando-se para tal fim de uma mitologização do passado histórico irlandês ao mesmo tempo em que traça paralelos entre os rituais e sacrifícios humanos dos cultos primitivos com a violência sectarista dos norte-irlandeses. *North* é um livro complexo por natureza, não só devido ao teor dos poemas, mas também pela sua forma: dividido em duas partes antitéticas, a obra oscila premeditadamente entre o estilo formal e o coloquial, entre um passado mítico e um presente prosaico e entre uma visão cerebral da poesia e outra mais intuitiva.

Portanto, “essas condições forçaram Heaney [...] a se tornar um poeta tanto da vida pública quanto da vida privada” (VENDLER, 1998, p.1)⁵⁴. Antes, portanto, de partirmos para a análise e comparação dos poemas heaneyanos, é preciso lembrar que tal poeta é também herdeiro da crise moderna do verso proposto por Mallarmé, mas antevista por Baudelaire; além disso, como indivíduo pós-moderno, atravessado por contradições e matrizes culturais díspares, Heaney

⁵³ No original: “Heaney has only once since written such a directly political song – a lamentation for the dead of Bloody Sunday, 30 January 1972, when thirteen civilians were killed by the British Army in Derry” (CORCORAN, 1986, p. 27).

⁵⁴ No original: “These conditions forced Heaney [...] into becoming a poet of public as well as private life” (VENDLER, 1998, p.1).

se enquadra na condição identitária que Stuart Hall bem observou: as “velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (HALL, 2006, p.7)⁵⁵.

Obviamente que tais condições literárias, culturais e sociais se refletem na poética de Seamus Heaney que

longe de ser “inteira”, é tensa, despedaçada, dividida contra si mesma; longe de ser direta, ela é estratificada com alusões frequentemente obscuras; longe de ser arcaica, ela registra os temores e tumultos de sua época, forçando as formas tradicionais a aceitar o desafio do material árduo e intratável [...] Uma resposta adequada para a obra de Heaney necessita de referência à assuntos complexos sobre a ancestralidade, nacionalidade, religião, história e políticas (MORRISON, 1982, p.13)⁵⁶.

O primeiro livro de Heaney, *Death of a Naturalist* (1966), foi aclamado pela crítica quando de sua publicação, recebendo elogios de vários críticos literários conceituados. C.B. Cox do jornal semanal britânico *The Spectator* chamou a coletânea de “o melhor livro de estreia de poemas que li há algum tempo” (CORCORAN, 1986, p.24)⁵⁷, enquanto o poeta e crítico Michael Longley, do *Irish Times*, afirmou que na obra “a paisagem da infância dele [de Heaney] adquiriu a validade de mito” (CORCORAN, 1986, p.24)⁵⁸.

Blake Morrison observou que tanto *Death of a Naturalist* (1966) quanto o livro seguinte, *Door into the Dark* (1969), foram vistos pela crítica especializada

⁵⁵ A noção de identidade fragmentada de Hall foi aplicada originalmente em sua análise da situação cultural, política e social dos sujeitos diaspóricos da afrodescendência. Contudo, nos apropriamos de tal conceito de identidade cultural, pois percebemos que fenômenos semelhantes ocorrem em relação à identidade de outros grupos diaspóricos, colonizados ou ex-colonizados (como no caso dos irlandeses) – embora, é claro, cada caso apresente diferenças de situações e circunstâncias.

⁵⁶ No original: “Far from being ‘whole’, it is tense, torn, divided against itself; far from being straightforward, it is layered with often obscure allusions; far from being archaic, it registers the tremors and turmoils of its age, forcing traditional forms to accept the challenge of harsh, intractable material [...] A proper response to Heaney’s work requires reference to complex matters of ancestry, nationality, religion, history and politics, ones that a brief biographical account may help to outline” (MORRISON, 1982, p.13).

⁵⁷ No original: “the best first book of poems I’ve read for some time” (CORCORAN, 1986, p.24).

⁵⁸ No original: “His childhood landscape has acquired the validity of myth” (CORCORAN, 1986, p. 24).

“como exemplos da poesia naturalista pós-1945 – um gênero definido de forma imprecisa, mas presidido por Ted Hughes e reputado como sendo o oposto ao tratamento idealizado da natureza pelos poetas Georgianos⁵⁹ devido a sua ênfase naquilo que é áspero, real, predatório e corruptível” (MORRISON, 1982, p.17)⁶⁰. De fato, influência da poética de Hughes foi primordial para que Heaney adquirisse sua própria voz poética, pois ambos tematizam a rudeza da natureza, sem eufemismos ou idealizações. Em certa entrevista Seamus Heaney confessou a importância dos poemas de Hughes (que posteriormente se tornou seu amigo e com quem organizou várias antologias de poemas orais) e na sua formação poética:

Eu me lembro do dia em que abri o *Lupercal* de Ted Hughes na Biblioteca Pública de Belfast. [Havia] um poema chamado “View of a pig” e na minha infância nós matávamos porcos na fazenda, e eu já vi porcos cortados, pendurados, e assim por diante... Subitamente, o assunto da poesia contemporânea era o material de minha própria vida. Eu tinha noção de que a poesia moderna estava longe das minhas inclinações [...] então eu tirei essa sensação através da confiança em minha experiência própria, e comecei [a escrever] um ano depois, eu acho (HEANEY, 1979, p. 14 apud MORRISON, 1982, p.18)⁶¹.

O “naturalista” do título, portanto, talvez seja uma referência ao gênero poético cultivado por Hughes e que influenciou a poética heaneyana. Também pode ser uma metáfora de sua (trans)formação em poeta que culmina na morte do

⁵⁹ Os poetas Georgianos (The Georgian poets) são aqueles que foram incluídos na série de cinco antologias intitulada “Georgian Poetry”, publicado por Harold Monro e que apresentava os trabalhos da escola literária homônima. Os principais nomes são Robert Graves, D. H. Lawrence, Edmund Blunden, Walter de la Mare and Siegfried Sassoon. As publicações tiveram início na estrita moral da Era Vitoriana e foram até o Modernismo britânico. O estilo georgiano, além de idealizado, apregoava o romantismo, o sentimentalismo, o subjetivismo e o hedonismo. Até a década de 1930 inúmeros poetas ainda cultivavam esse estilo. Para um maior aprofundamento sobre tal escola literária, consultar a obra *Georgian Revolt: Rise and Fall of a Poetic Ideal, 1910-22*, de Robert H. Ross.

⁶⁰ No original: “as examples of post-1945 nature poetry – an imprecisely define genre, but one presided over by Ted Hughes and reputed to be in opposition to ‘idealized’ Georgian treatments of nature because of its emphasis on the harsh, actual, predatory and corruptible” (MORRISON, 1982, p. 17).

⁶¹ No original: “I remember the day I opened Ted Hughes’s *Lupercal* in the Belfast Public Library. [There was] a poem called ‘View of a Pig’ and in my childhood we’d killed pigs on the farm, and I’d seen pigs shaved, hung up, and son on... Suddenly, the matter of contemporary poetry was the material of my own life. I had had some notion that modern poetry was far beyond the likes of me – there was Eliot and son on – so I got this thrill out of trusting my own background, and I started a year later, I think (HEANEY, 1979, p. 14 apud MORRISON, 1982, p. 18).

seu eu-naturalista empírico. Entretanto, o título ainda continua ambíguo, pois a concretude da natureza e sua materialidade transparecem em todo o livro de Heaney. É como se o poeta ainda estivesse intrinsecamente ligado à impassibilidade do mundo natural, seu silêncio e sua riqueza de sensações. Sobre isso Blake Morrison afirmou que

a característica mais marcante dos dois primeiros livros de Heaney [...] não é a sensualidade da linguagem, nem a fisicalidade robusta deles, nem sua celebração dos costumes e ofícios irlandeses, e nem ainda suas descrições da vida rural; é a mediação que fazem entre o silêncio e o discurso (MORRISON, 1982, p. 17)⁶².

De fato, há uma prevalência do silêncio nos dois primeiros livros de Heaney, como se a voz do poeta estivesse ainda emergindo do vazio e se formando. Há vários versos que aludem a isso: no poema “The Diviner”, o trabalhador executa sua tarefa sem dizer palavra alguma (“without a word”); em “Dawn Shoot” o eu-lírico e sua companhia permanecem “na maior parte silenciosos” (“mostly silent”) e no poema “Docker”, o narrador ao observar o estivador (*docker*) do título, além de declarar que o último está “claramente acostumado ao silêncio” (“clearly used to silence”), ainda sentencia que “o discurso está preso no vício dos lábios” (“speech is clamped in the lips’ vice”). Portanto, “essa imagem final pode ser vista como uma epígrafe para o trabalho inicial de Heaney, e sua obsessão com o silêncio” (MORRISON, 1982, p.20)⁶³.

Como visto anteriormente também na poética de Salgado, a “obsessão com o silêncio”, que é uma constante em grande parte da literatura moderna, aponta, por sua vez, para uma crise da linguagem – para uma tomada de consciência das falhas e lacunas da palavra. Sendo assim, se “o silêncio é de ouro [e] a escassez de discurso uma vantagem, o barulho, por outro lado, se torna uma ameaça”

⁶² No original: “The most striking feature of Seamus Heaney’s first two books [...] is not their sensuousness of language, nor their tough physicality, nor their celebration of Irish customs and crafts, nor even their description of rural life; it is their mediation between silence and speech” (MORRISON, 1982, p. 17).

⁶³ No original: “That final image is one that might stand as an epigraph for Heaney’s early work, and its obsession with silence” (MORRISON, 1982, p. 20).

(MORISSON, 1982, p.21)⁶⁴. No poema “The Death of a Naturalist”, além de representar um perigo iminente, o “barulho [denota] a perda da inocência” (MORRISON, 1982, p.21)⁶⁵, como se pode ver nos seguintes versos:

[...] me esgueirei por sebes
Debaixo de um coxo crasso que nunca escutara
Antes. O ar estava cerrado com um coro baixo.
No fundo da barraca rãs pançudas se aprumavam
Em torrões; os papos, panos pulsando. Umas pulavam:
O baque e o chape um obsceno ameaço (HEANEY, 1998, p. 34)⁶⁶.

A crítica norte-americana Helen Vendler, por sua vez, em seu livro *Seamus Heaney* (1998) afirma que o trabalho inicial de Heaney se baseia na ausência de uma identidade bem definida e declarada:

As “figuras simbólicas” presentes no trabalho inicial de Heaney, tais como aquelas em [no poema] “The Seed Cutters”, anseiam pelo reconhecimento por parte do poeta da natureza imemorial do trabalho realizado na fazenda da família, que ele pretende perpetuar na linguagem. Uma vez que todas essas figuras são anônimas, sua [Heaney] voz poética também será anônima: ele irá falar tanto sobre e para aqueles nomes que estão perdidos para a história (VENDLER, 1998, p.13)⁶⁷.

Em última análise, a observação de Vendler sobre a “voz poética anônima” dos poemas heaneyanos iniciais acaba por convergir com a perspectiva de Morrison sobre a “obsessão com o silêncio” por parte do poeta, pois o indivíduo anônimo é aquele cuja voz foi omitida, relegado ao silêncio e ao esquecimento. Portanto, nesse sentido, a anonimidade está intrinsecamente ligada à ausência de uma voz própria. Heaney, portanto, busca sua própria voz escavando na memória

⁶⁴ No original: “Silence is golden, paucity of speech a plus. Noise, on the other hand, becomes a threat” (MORRISON, 1982, p. 21).

⁶⁵ No original: “Noise to denote loss of innocence” (MORRISON, 1982, p.21).

⁶⁶ No original: “[...] I ducked through hedges/ To a coarse croaking that I had not heard/ Before. The air was thick with a bass chorus./ Right down the dam gross-bellied frogs were cocked/ On sods; their loose necks pulsed like sails. Some hopped:/ The slap and plop were obscene threats” (HEANEY, 1981, p. 5-6).

⁶⁷ No original: “In Heaney’s early work ‘symbolic figures’, such as those in ‘The Seed Cutters’, stand for the poet’s recognition of the immemorial nature of the work done on the family farm, which he is intent on perpetuating in language. Because such figures are anonymous, his poetic voice will also be anonymous: he will speak both about and for those whose names are lost to history (VENDLER, 1998, p.13).

que enterrou seus antepassados anônimos, buscando no silêncio do esquecimento algum tom pelo qual possa modelar sua voz. É por isso que “ele se fez um antropologista de sua própria cultura, e, em cada poema, atesta sua profunda ligação com a prática descrita, embora não ocultando o seu presente desprendimento da vida rural” (VENDLER, 1998, p.18)⁶⁸.

A melhor expressão dessa faceta de Heaney se encontra no seu poema mais famoso, “Digging” (“Cavar”). Nele se podem notar as temáticas características da poética heaneyana (que serão analisadas detidamente no presente trabalho), tais como a ideia da terra como linguagem, tradição e origem, a noção de ancestralidade, a mitologização da memória e a autoconsciência de seu processo de composição poética que transparece em seus metapoemas. O poema assim diz na tradução de José Antonio Arantes:

Entre o dedo e o dedão a caneta
Parruda pousa; como arma pega.

Sob minha janela, um som raspante e claro
Quando a pá penetra a crosta de cascalho:
Meu pai, cavando. Olho para baixo.

Até seu dorso reteso entre os canteiros
Encurvar-se, brotarem vinte anos atrás
Dobrando-se em cadência nos batatais
Onde estava cavando.

A chanca aninhada no rebordo, o cabo
Alçado contra o joelho interno com firmeza.
Ele extirpava talos altos, fincava o fio luzidio
Para espalhar batatas novas que colhíamos
Adorando a fresca dureza nas mãos.

Por Deus, o velho sabia usar uma pá.
Tal qual o velho dele.

Meu avô cortou mais turfa num dia
Do que qualquer outro homem no pântano de Toner.
Uma vez levei leite numa garrafa
Mal rolhada com papel. Ele aprumou-se
Para bebê-lo, e em seguida pôs-se a
Talhar e fatiar com precisão, lançando
Torrões nos ombros, indo mais embaixo atrás

⁶⁸ No original: “He makes himself into an anthropologist of his own culture, and testifies, in each poem, to his profound attachment to the practice described while not concealing his present detachment from rural life” (VENDLER, 1998, p. 18).

Da turfa boa. Cavando.

O cheiro frio de barro de batata, o chape e o trape
De turfa empapada, os curtos cortes de um fio
Nas raízes vivas despertam em minha cabeça.
Mas pá não tenho para seguir homens como eles.

Entre o dedo e o dedão a caneta
Parruda pousa.
Vou cavar com ela (HEANEY, 1998, p. 31-32)⁶⁹.

⁶⁹ No original:

Between my finger and my thumb
The squat pen rests; as snug as a gun.

Under my window a clean rasping sound
When the spade sinks into gravelly ground:
My father, digging. I look down

Till his straining rump among the flowerbeds
Bends low, comes up twenty years away
Stooping in rhythm through potato drills
Where he was digging.

The coarse boot nestled on the lug, the shaft
Against the inside knee was levered firmly.
He rooted out tall tops, buried the bright edge deep
To scatter new potatoes that we picked
Loving their cool hardness in our hands.

By God, the old man could handle a spade,
Just like his old man.

My grandfather could cut more turf in a day
Than any other man on Toner's bog.
Once I carried him milk in a bottle
Corked sloppily with paper. He straightened up
To drink it, then fell to right away
Nicking and slicing neatly, heaving sods
Over his shoulder, digging down and down
For the good turf. Digging.

The cold smell of potato mold, the squelch and slap
Of soggy peat, the curt cuts of an edge
Through living roots awaken in my head.
But I've no spade to follow men like them.

Between my finger and my thumb
The squat pen rests.
I'll dig with it (HEANEY, 1981, p. 3-4).

O poema “Digging” está incluído dentro da categoria dos metapoemas, pois afinal aborda o processo e a gênese da composição poética de Heaney. Nele está presente (de forma tensa) tanto a visão cerebral quanto intuitiva da poesia, além de ser uma espécie de “profissão de fé” do poeta que se apossa da sua função de lavrador da linguagem.

Logo no início o poeta apresenta a analogia da escrita (“caneta”) como arma, como instrumento de combate, mas ao fim acaba por se transmutar em uma pá com a qual o poeta escavará o *solo de sua memória*. Helen Vendler observou o seguinte:

O que é perturbador em “Digging” é que a criança irlandesa católica cresceu entre ofertas de dois instrumentos: a pá e a arma de fogo. “Escolha”, disse duas vezes opostas de sua cultura: “Herde a fazenda”, disse a tradição agricultora; “Pegue em armas”, disse o militarismo republicano. E, de fato, o primeiro pensamento do poeta foi comparar a caneta com a espada (VENDLER, 1998, p. 28-29)⁷⁰.

A escolha do poeta resulta não só de uma autoanálise, mas é norteada pela sua tradição familiar: seu pai, o velho, “sabia usar uma pá” e seu avô “cortou mais turfa num dia/ do que qualquer outro homem no pântano de Toner”. Há, portanto, um desejo por parte do poeta em seguir o caminho e tradição de seus antepassados, de retirar das turfeiras o seu sustento e de estar em contato imediato com a terra. A dureza do terreno é aludida em todo o poema através das repetições aliterativas que praticamente imitam o som raspante e claro da pá. A reiteração da consoante fricativa “s” e da oclusiva “c” [k] mimetizam o ritmo e som da escavação nos versos originais seguintes: “The cold smell of potato mold, the squelch and slap/ Of soggy peat, the curt cuts of an edge/ Through living roots awaken in my head” (HEANEY, 1981, p. 4) (“O cheiro frio de barro de batata, o chape e o trape/ De turfa empapada, os curtos cortes de um fio/ Nas raízes vivas despertam em minha cabeça”).

⁷⁰ No original: “The disturbing thing about ‘Digging’ is that the Irish Catholic child grew up between the offers of two instruments: the spade and the gun. ‘Choose’, said two opposing voices from his culture: ‘Inherit the farm’, said agricultural tradition; ‘Take up arms,’ said Republican militarism. And indeed the poet’s first thought had been to measure, so to speak, the pen against the sword” (HEANEY, 1988, p. 28-29).

Sobre a textura sonora do poema Roland Mathias ainda acrescenta que

frases como “the squelch and slap/ of soggy peat” [o chape e o trape/ de turfa empapada] aliteram a áspera intratabilidade do ambiente, mas através dessa intratabilidade a habilidade faz seu caminho: é “the curt cuts of an edge/ Through living roots” [os curtos cortes de um fio/ Nas raízes vivas] que ecoam na mente do filho (MATHIAS, 1994 , p. 18)⁷¹.

É interessante notar que a memória do eu-lírico parte de uma afirmação no presente para em seguida retroceder gradualmente no passado, numa espécie de revisitação da tradição que acaba por se configurar como um norreamento e um esclarecimento de sua condição presente que, no fim, é expandida através da confissão da manutenção da tradição familiar: “*eu irei cavar com ela*”. Em outras palavras, a rememoração e observação dos costumes dos antepassados acabam por norreamer e clarificar a visão do poeta – a escavação da terra realizada pelo pai e pelo avô é internalizada pelo narrador do poema e convertida em uma escavação do solo da linguagem.

O eu-lírico percebe que não é capaz de executar o mesmo trabalho duro de seus progenitores e, portanto, decide realiza-lo à sua maneira. Cabe aqui a observação de Mathias:

Há vitória aqui, mas não uma que o poeta possa repetir. Ele não tem tal habilidade. Talvez seja por isso que, uma vez adquirida a técnica com as palavras, ele escolhe enfatizar mais a força do que a habilidade, pegar uma caneta que é “parruda” e formar através das batidas a forma de um mundo sólido e durável. É um mundo transmitido menos em essência ou ideia do que em som e sentido de suas partes objetivas (MATHIAS, 1994, p. 18)⁷².

Assim como o escavador atravessa as diversas camadas sedimentadas do solo, da mesma forma a rememoração do poeta, ao buscar cada vez mais

⁷¹ No original: “Phrases like ‘the squelch and slap/ Of soggy peat’ alliterate the harsh intractability of the environment, but through that intractability skill makes its way: ‘the curt cuts of an edge/ Through living roots’ that echo in the son’s mind” (MATHIAS, 1994, p. 18).

⁷² No original: “There is a victory there, but not one that the poet can repeat. He has no such skill. Perhaps that is why, with the technique of words that he has acquired, he chooses to emphasise force rather than skill, to pick up a pen that is ‘squat’ and to bludgeon out the shape of a durable and solid world. It is a world conveyed much less in essence or idea than in the sound and feel of its objective parts” (MATHIAS, 1994, p. 18).

profundamente suas origens (o pai e em seguida, num nível mais fundo da rememoração, o avô), adentra camada após camada de sua tradição familiar. Daí a caneta ser análoga a pá, pois a poética heaneyana brota da terra e nela se aprofunda na busca de um passado que conceitue o presente e norteie o futuro.

É interessante que tal visão poética aproxima o ofício do poeta com o do lavrador: em “Digging” a poesia é vista primeiramente como um trabalho árduo e braçal, pois afinal a “intratabilidade do ambiente” (que pode ser entendido tanto como a os “bogs” irlandeses quanto a linguagem) só pode ser vencida pela força e resistência; entretanto, a poesia também é concebida como um elemento intuitivo e espontâneo, quase natural, pois “raízes vivas despertam na cabeça” do poeta, tal qual as batatas de “fresca dureza” geradas pela terra. Sendo assim, a poesia é simultaneamente “mineral” (“Quando a pá penetra a crosta de cascalho”), necessitando ser escavada e cinzelada, e “orgânica”, requerendo apenas que o poeta a colha como se fora um fruto da terra-linguagem.

Embora o poeta tenha admitido o papel primordial da tradição na sua formação através da menção de seus antepassados, os versos finais, contudo, sugerem que ele tomou seu próprio rumo, após relê-la (ou, nas palavras de Bloom, “deslê-la”). Daí sua confissão um tanto resignada e consciente: “Mas pá não tenho para seguir homens como eles”. Nesse verso aplica-se perfeitamente a teoria da desleitura de Bloom, pois o poeta, após perceber que não poderia se igualar aos seus antecessores no quesito da escavação pela pá, distorce a tradição (o que é inteiramente diferente de negá-la) e passa a cavar com sua caneta: “Entre o dedo e o dedão a caneta/ Parruda pousa/ Vou cavar com ela” (HEANEY, 1998, p. 32).

Walter Benjamin já havia forjado anteriormente essa analogia da rememoração como uma escavação do solo da memória no seu excerto “Escavando e rememorando” no qual afirma o seguinte:

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “factos” nada são além

de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. Em rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente (BENJAMIM, 1988, p. 239).

A longa citação de Benjamin é válida, pois engloba e relaciona a ideia de escavação com a rememoração, criando a analogia da terra-memória que perpassa grande parte da obra de Heaney.

A poesia se torna o fruto de uma árvore firmemente enraizada no solo da memória, o poeta, por sua vez, assume o papel de um lavrador que ara a terra ou um arqueólogo que cava com “a caneta parruda”. Portanto, tal como proposto na introdução, aqui novamente assoma aos olhos do leitor o triângulo origem (tradição)-terra-linguagem na poética heaneyana.

Novamente, dentro de um mesmo poema coexiste – de forma tensa, mas complementar – as antitéticas perspectivas sobre a gênese poética: a poesia é um fruto natural, mas só pode ser colhida através do labor deliberado. É simultaneamente mineral e orgânica, pensada e inconsciente. O próprio Heaney, em seu ensaio intitulado “Feeling into words”, considerado por alguns críticos como uma espécie de autocrítica de seu próprio processo de composição poética, observa:

há um visão da poesia que é implícita em alguns poemas que escrevi que me concedem o direito de dizer o seguinte: poesia como divinação, poesia como revelação do eu para o eu, como restauração da cultura para si mesma; poemas como elementos de continuidade, com a aura e autenticidade dos achados arqueológicos, onde o fragmento enterrado tem uma importância que não é diminuída pela

importância da cidade enterrada; poesia como uma escavação, uma escavação em busca de achados que acabam sendo plantas (HEANEY, 1996, p. 41)⁷³.

Através do comentário de Heaney, depreende-se a sua visão da poesia divinatória, na qual cada verso é um achado arqueológico cujo valor é comparável ao todo do poema (“a cidade enterrada”). Sedimentada sob as camadas da memória, da tradição e da linguagem, o poema jaz tal qual uma cidade soterrada, cabendo ao poeta-arqueólogo a escavação cuidadosa com a pá da “caneta parruda”. Portanto, novamente percebe-se que embora Heaney ateste por um lado a visão da poesia divinatória (*les vers donnés*), ao mesmo tempo alude à visão da poesia artificiosa (*les vers calcules*), pois se por um lado o poema já está “pronto” para ser colhido pelo poeta, por outro ainda é essencial o trabalho da escavação cuidadosa da linguagem que, aos poucos, revela os objetos antes soterrados.

Depreende-se dos versos e comentários de Heaney que ambas as visões sobre a gênese poética são indissociáveis e coexistem no poema em um permanente estado de tensão e irresolução. Entretanto, pode-se dizer que cada poema (ou poeta), de certa forma, pende para um dos polos de tal relação ao longo de sua obra ou até mesmo numa mesma composição específica.

Outro poema heaneyano que igualmente associa a composição poética com o trabalho de escavação/divinação, também presente em seu primeiro livro é o intitulado “Diviner” [O Adivinho]⁷⁴:

⁷³ No original: “[There] is a view of poetry which I think is implicit in the few poems I written that give me any right to speak: poetry as divination, poetry as revelation of the self to the self, as restoration of the culture to itself; poems as elements of continuity, with the aura and authenticity of archaeological finds, where the buried shard has an importance that is not diminished by the importance of the buried city; poetry as a dig, a dig for finds that end up being plants” (HEANEY, 1996, p. 41).

⁷⁴ Transcrição:

Cortada da sebe verde uma forcada vara de avelã
Que o tal tomou seguramente pelos braços do V;
Circulando o terreno, caçando o puxão
Da água, nervoso, mas profissionalmente

Ameno. O puxão veio pontudo como uma picada.
A vareta sacudiu com precisas convulsões
A fonte d’água subitamente transmitindo
Por uma avelã verde suas secretas estações.

Cut from the green hedge a forked hazel stick
That he held tight by the arms of the V:
Circling the terrain, hunting the pluck
Of water, nervous, but professionally

Unfussed. The pluck came sharp as a sting.
The rod jerked with precise convulsions,
Spring water suddenly broadcasting
Through a green hazel its secret stations.

The bystanders would ask to have a try.
He handed them the rod without a word.
It lay dead in their grasp till, nonchalantly,
He gripped the expectant wrists. The hazel stirred (HEANEY, 1981, p. 26).

O poema trabalha com a prática de rãdomancia, isto é, a adivinhação (divinação) por meio de uma pequena vara. Mais especificamente, o poeta alude à figura do *dowser*, uma figura típica no meio rural irlandês, que se supõe ser capaz de encontrar fontes de águas subterrâneas ao apontar para o chão um pedaço de madeira bifurcado que, por sua vez, seria atraído por propriedades desconhecidas das correntes aquáticas. Na verdade, esse método divinatório se originou na Alemanha, em meados do século XV, onde foi utilizado para encontrar metais preciosos. Algum tempo depois, o reformador Martinho Lutero proibiu sua prática por inferir que transgredia a lei mosaica que proibia quaisquer práticas de ocultismo.

Portanto, o chamado “Wünschelrute” era originalmente um adivinho, tal qual o “vate” latino (que tempos depois é o termo para se referir ao poeta que canta e representa o povo). O *dowser* irlandês, embora se refira especificamente ao praticante do citado método divinatório, também pode significar “adivinho, vidente ou profeta”. Heaney aponta diretamente para esse sentido através do título do poema (“Diviner” significa literalmente “adivinho”). Novamente, o poeta

Os expectadores pediriam para tentar uma vez.
Ele entregou a eles a vareta sem dizer palavra.
Ela permaneceu morta na posse deles até que, despreocupadamente,
Ele tomou posse dos pulsos expectantes. A avelã agitou.

indica que uma faceta da gênese poética está atrelada a um processo inconsciente e não racional.

Os versos iniciais do poema mostram todo o preparo do *dowser* na sua busca por fontes subterrâneas. O poeta cria em seu poema, através de uma sutil organização da sonoridade, um aparato orquestral no qual a tensão/expectativa se reveza com o relaxamento/decepção. Há um clima de tensão e solenidade na preparação de seu processo de divinação, tal qual um iniciado em mistérios. A primeira palavra do poema (“cut”, cortar) inicia abruptamente o poema, indicando a forma também abrupta pela qual a vara bifurcada foi cortada da sebe para servir ao método da divinação: “Cut from the green hedge a forked hazel stick” [Cortada da sebe verde uma forcada vara de avelã]. Novamente Heaney faz uso do verso aliterativo, aliando, em uma tensa fórmula, som e sentido. A repetição de consoantes oclusivas (“cut”, “forked” e “stick”) e de fricativas (“hedge” e “hazel”) concedem ao verso a citada atmosfera de tensão/expectativa. Semelhantemente, o segundo verso também se utiliza dessa técnica poética: “That he held tight by the arms of the V” [Que o tal tomou seguramente pelos braços do V], através da repetição de consoantes guturais (“he held”) e oclusivas (“that”, “tight”). O adivinho “caça o brusco puxão da água” (“*hunting the pluck of water*”). Somente no quarto verso é que ocorre uma repentina supressão da tensão inicial: “nervous, but professionally/ unfussed” [nervoso, mas profissionalmente ameno].

O final desse verso deixa entrever a coexistência da tensão e do relaxamento, da emoção e racionalidade, do medo e da segurança. O adivinho está tenso, mas simultaneamente possui completo domínio de si mesmo. Há, portanto, um momento de supressão da expectativa. Contudo, logo em seguida, o poeta orchestra outro momento de tensão: “The pluck came sharp as a sting./ The rod jerked with precise convulsions” [O puxão veio pontudo como uma picada./ A vareta sacudiu com precisas convulsões]. As palavras selecionadas pelo poeta (“puxão” [“pluck”], “pontudo” [“sharp”], “picada” [“sting”], “sacudiu” [“jerk”], “convulsões” [“convulsions”]) refletem essa agitação proveniente da

descoberta de água que, em um primeiro momento, parecem ter desestabilizado a “segurança profissional” que o adivinho demonstrara há pouco.

Contudo, o poeta sutilmente indica que até mesmo essas convulsões são “precisas” e, portanto, estão sob seu controle e experiência. Os versos seguintes são extremamente metafóricos e significativos, pois reúnem em si um leque de analogias: “Spring water suddenly broadcasting/ through a green hazel its secret stations” [A fonte d’água subitamente transmitindo/ por uma avelã verde suas secretas estações]. Heaney, de forma brilhante, une a imagem da fonte de água atraindo a vareta de avelã com a imagem de uma estação de rádio que transmite sinais através de uma antena (bifurcada).

É interessante notar que a água subterrânea, escondida aos olhos das pessoas e silenciosa aos seus ouvidos, subitamente (“suddenly”) se torna uma estação de rádio que revela suas “secretas estações”. Tal fato faz supor que o trabalho de divinação realmente foi (e é) eficaz, pois ele revela não só aquilo que estava oculto, mas também interpreta e comunica os segredos. Há, portanto, uma cumplicidade entre o adivinho e as águas subterrâneas/secretas, uma espécie de jogo no qual existe simultaneamente a surpresa e o previsto – o domínio e a apreensão. Mas para que haja esse jogo é necessária a presença dos dois lados opostos. A somente água se torna uma estação pública de rádio porque o adivinho soube posicionar “profissionalmente” sua vareta de avelã, sintonizando assim a frequência secreta. Sendo assim, o poema se torna ainda mais ambíguo: existe realmente alguma espécie de adivinhação, de sorte ou de acaso na busca pela sintonia com o secreto? Ou é fruto puramente da experiência profissional já acostumada com tal processo?

Os versos finais continuam conduzindo o leitor através dessa tensão: “The bystanders would ask to have a try./ He handed them the rod without a word” [Os expectadores pediriam para tentar uma vez./ Ele entregou a eles a vareta sem dizer palavra.]. O termo “bystander” por um lado retoma a metáfora da estação de rádio, pois pode significar algo como “expectador”; por outro lado, pode significar “transeuntes”, indicando também com isso as pessoas que assistiram de forma descompromissada seu método de divinação. Entretanto, os dois últimos versos

são fundamentais para uma mais profunda compreensão da problemática do poema que se está analisando. Tais versos dizem: “It lay dead in their grasp till, nonchalantly,/ He gripped the expectant wrists. The hazel stirred” [Ela permaneceu morta na posse⁷⁵ deles até que, despreocupadamente,/ Ele tomou posse dos pulsos expectantes. A avelã agitou].

A vareta de avelã “permanece morta” nas mãos daqueles que não possuem o dom da divinação – a palavra “grasp” pode também indicar que não se trata necessariamente de um dom, mas sim de uma compreensão, de um domínio do método. Portanto, a vareta de avelã permanece duplamente morta, pois está nas mãos de pessoas que além de não possuírem o dom da divinação, também não possuem o conhecimento necessário para utilizá-la corretamente. Sendo assim, apenas quando o adivinho segura em seus “pulsos expectantes” é que a vareta de avelã se agita novamente, voltando à vida. Mais uma vez, os versos abrem caminho para duas diferentes leituras: o toque do adivinho teria propriedades ocultas que estariam em sintonia com as águas profundas ou seria o seu conhecimento profissional do método que o permitiu encontrar a perfeita sintonização com as correntes subterrâneas?

Portanto, como dito anteriormente, o poema é orquestrado sonora e semanticamente em variações de tensão/expectativa e relaxamento/decepção. Como já afirmado, os três primeiros versos são tensos tanto na sua fonética quanto na sua atmosfera de preparação solene. O quarto e o início do quinto versos parecem descontraír em uma verdadeira segurança “profissional” e experiente. Mas do quinto ao oitavo verso há uma espécie de clímax, um verdadeiro paroxismo, cujo ápice está na analogia das águas e da estação de rádio. De forma sublime, os segredos vêm à tona, jorrando como uma verdadeira fonte (“spring”), deixando seu esconderijo *subterrâneo* (novamente a imagem da “terra”) e passando a comunicar suas “estações secretas” aos expectadores.

⁷⁵ O termo “grasp” pode significar tanto “aperto”, “alcance” (no sentido físico), quanto “compreensão”, “domínio”. Para se manter essa dupla conotação do verso (“a vareta permaneceu morta nas mãos fechadas deles...” e “a vareta permaneceu morta na compreensão/domínio deles...”) utilizou-se o termo “posse” que pode aludir tanto ao manejo quanto à posse de algo.

Os versos seguintes conduzem à decepção: os expectadores se sentem aturdidos ao notarem que a vareta permanecia morta em suas mãos – o encantamento gerado pela excentricidade e funcionalidade do método divinatório se esvai por um instante, o que ocasiona um verdadeiro “relaxamento” do ritmo do poema. Entretanto, “despreocupadamente”, o adivinho toca nos pulsos hesitantes: “A avelã agitou”. Na última parte do último verso, o poeta novamente insufla a atmosfera de paroxismo dos versos centrais. Da decepção e ceticismo à surpresa e maravilhamento.

A vareta da avelã é uma imagem forte nesse poema. Ela sofre convulsões precisas, serve de “antena” para as estações secretas da água, depois disso é passada para as mãos de outros e por fim ela se agita ressurreta após ter permanecido morta. O poema “The Diviner” é semelhante a tal vareta, não só porque seus movimentos semântico-sonoros internos seguem essa ordem acima citada de relaxamento/contração, revelação/ocultamento e morte/ressurreição, mas também porque oferece “leituras bifurcadas” que não se resolvem em momento algum e que se mantêm suspensas até o fim do poema.

De certa forma, é também uma metáfora da própria poética heaneyana: bifurcações que possuem um tronco em comum; um caule que se desdobra em duas vertentes diferentes que não se anulam, mas que se mantêm em um estado de tensão permanente. A poética de Seamus Heaney está, dessa forma, bifurcada em duas visões sobre a composição poética que coexistem de forma tensa (e por isso mesmo criativa) em um mesmo poema. Além disso, o poeta é o adivinho (“The Diviner”) que através de sua poética bifurcada consegue encontrar as fontes sub(terrâ)neas e captar suas secretas essências. Ao contrário dos “expectadores” comuns, somente ele possui o dom de se sintonizar com as profundezas poéticas, por isso apenas em suas mãos é que a vareta possui vida.

Dessa forma, o poeta é aquele que se distingue dos demais homens pelo fato de ter em si um dom (inexplicável) que o permite, através de uma sintonia natural (embora paradoxalmente também profissional, isto é, desenvolvida pela experiência), captar as transmissões e frequências poéticas até então ocultas. Diferentemente do poema “Digging”, em “The Diviner”, o poeta não precisa

escavar (metáfora do labor cerebral e artesanal da composição poética) a terra dura em busca de sua poesia – ele necessita apenas utilizar o seu dom para vislumbrar o que se encontra soterrado. Em suma: tal poema contrapõe a imagem do poeta-arqueólogo-escavador presente em “Digging” com a imagem do poeta-*adivinho-dowser*.

Comentando sobre seu próprio poema, Heaney afirma que “o adivinho [the diviner] se assemelha ao poeta na sua função de fazer contato com aquilo que está escondido, e na sua habilidade de tornar palpável aquilo que foi sentido ou que veio à tona” (HEANEY, 1996, p.48)⁷⁶. E mais à frente: “imagens e ideias de diferentes partes do inconsciente e consciente da mente dele foram atraídas por um poder quase magnético” (HEANEY, 1996, p. 51)⁷⁷.

Em resumo, pode-se notar mais uma vez a forma como o próprio poeta tem consciência da dualidade de seu trabalho e composição poética que une em um mesmo poema imagens e ideias de seu consciente e de seu inconsciente.

3.2. A oficina irritada do poema

No seu segundo livro, Heaney parece literalmente se encaminhar rumo à escuridão, aos processos latentes da poesia e de sua própria psique. O título é deveras sugestivo para indicar essa nova ênfase dada aos seus poemas: *Door into the Dark*, traduzido por José Antonio Arantes como “Porta para a treva”.

Nos versos finais do último poema de seu livro anterior, Heaney dá pistas da direção de seu livro posterior. As últimas estrofes de “Hélicon pessoal” (“Personal Hélicon”) cantam:

Outros, com ecos, devolviam nossos berros
Com nova e clara música. E um outro era tetro
Porque, do meio de dedaleiras altas e fetos,

⁷⁶ No original: “The diviner resembles the poet in his function of making contact with that lies hidden, and his ability to make palpable what was sensed or raised” (HEANEY, 1996, p.48).

⁷⁷ No original: “[...] Images and ideas from diferente parts of his conscious and unconscious mind were attracted by almost magnetic power” (HEANEY, 1996, p. 51).

Saltava um rato que estapeava meu reflexo.

Agora, remexer raiz, tocar o limo,
Perscrutar, olho-grande Narciso, nascentes
É abdicar de adulta dignidade. Rimo
Para me ver, tornar as trevas ecoantes (HEANEY, 1998, p. 42-43)⁷⁸.

Através do título do poema, Heaney faz alusão ao “lugar de eleição das Musas”, o “monte Hélicon, na Beócia, onde o cavalo alado Pégaso tinha feito brotar do seu casco a fonte Hipocrene, que conferia a inspiração aos poetas” (HACQUARD, 1996, p. 108). Também segundo algumas versões, era em tal monte que se localizava a fonte na qual Narciso viu sua própria beleza, e terminou por apaixonar-se por si mesmo. Heaney, no poema acima, narra um episódio de ocorrido quando ainda era criança; assim, através da “mitologização da sua infância”, transforma um poço escuro e limoso em seu “Hélicon pessoal”. A escuridão do poço de certa forma seduz o poeta-criança, seja porque de maneira narcísica ela reflete (eco) os seus berros em “uma nova e clara música” ou por causa de sua visceralidade que o permite abdicar da abstrata e “adulta dignidade”. Dessa forma, as trevas (“tetro”) transmuta seu berro infantil em uma “nova” e (paradoxalmente) “clara música”.

O poeta-criança, presente em *Death of a naturalist*, o mesmo que fugiu das “rãs pançudas”, é esse “olho-grande Narciso” que ainda abdica da vida adulta, e brinca na sujeira da terra, remexendo a raiz e tocando o limo. A poesia é uma espécie de espelho para essa criança narcisista: o poeta ecoa a si mesmo nas suas rimas. Entretanto, essas rimas ecoam nas trevas, já prevendo – como dito anteriormente – o caminho que o poeta há de tomar no seu outro livro.

⁷⁸ No original:

Others had echoes, gave back your own call
With a clean new music in it. And one
Was scaresome, for there, out of ferns and tall
Foxgloves, a rat slapped across my reflection.

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing (HEANEY, 1981, p. 40).

A imagem da escuridão perpassa todo o livro *Door into the Dark*, o primeiro poema é intitulado “Night-piece” [Pedaço de noite], mais à frente há outro poema chamado “Night drive” [Viagem noturna]. Blake Morrison, na sua análise da coletânea afirmou: “Noite e escuridão também se tornam importantes: em vários poemas nós vemos Heaney resoluto em ir até eles, a poesia se tornando um encontro noturno e sonâmbulo” (MORRISON, 1982, p. 33)⁷⁹, é uma coletânea “mais inclinada a reconhecer a fascinação da escuridão” (MORRISON, 1982, p. 33)⁸⁰. O crítico Neil Corcoran, por sua vez, afirma que:

a escuridão do “eu” sugerida em “Personal Helicon” é, contudo, apenas uma das “trevas” que a “porta” do livro dá acesso: as outras são aquelas da própria criação artística e, crescendo à medida que o fim do livro se aproxima, [as trevas] da paisagem irlandesa e sua história (CORCORAN, 1986, p. 54-55)⁸¹.

No poema “The forge” [A forja]⁸², Seamus Heaney trabalha também com a imagem da escuridão/trevas, mas relacionando-a com a construção poética cerebral. O poema canta:

⁷⁹ No original: “Night and darkness also become importante: in several poems we see Heaney resolving to go into them, poetry becoming a nocturnal and somnambulistic encounter” (MORRISON, 1982, p. 33).

⁸⁰ No original: “one [collection] more willing to acknowledge the fascination of darkness” (MORRISON, 1982, p. 33).

⁸¹ No original: “The darkness of the self suggested by ‘Personal Helicon’ is, however, only one of the ‘darks’ to which the book’s door gives access: the other are those of artistic creation itself and, increasingly towards the book’s close, of the Irish landscape and is history” (CORCORAN, 1986, p. 54-55)

⁸² Transcrição:

Tudo que conheço é uma porta para a trevas
Fora, enferrujam velhos eixos e férreos aros
Dentro, martelado, o aro da bigorna pouco alcatroado
a hélice imprevisível das centelhas
O chiado quando nova ferradura endurece na água
A bigorna deve estar em algum lugar no centro
cornuda como um unicórnio, numa ponta e angulosa
permanece imóvel: um altar
Onde ele consome a si mesmo em forma e música.
Por vezes, de avental de couro, pelos no nariz,
Ele se inclina para fora do batente, retoma o troar
de cascos onde o tráfego está lampejando em fileiras;
Então grunhe e entra, fechando-se com força e pancada
Para bater ferro real, pra trabalhar com fole.

All I know is a door into the dark.
Outside, old axles and iron hoops rusting;
Inside, the hammered anvil's short-pitched ring,
The unpredictable fantail of sparks
Or hiss when a new shoe toughens in water.
The anvil must be somewhere in the centre,
Horned as a unicorn, at one end and square,
Set there immoveable: an altar
Where he expends himself in shape and music.
Sometimes, leather-aproned, hairs in his nose,
He leans out on the jamb, recalls a clatter
Of hoofs where traffic is flashing in rows;
Then grunts and goes in, with a slam and flick
To beat real iron out, to work the bellows (HEANEY, 1981, p. 49).

A escuridão assoma subitamente no primeiro verso, quando o poeta declara conhecer apenas a “porta para as trevas”. A forja aparece a seus olhos apenas como uma estreita passagem para a escuridão, subvertendo o senso comum no qual o referencial é a luz ou a claridade. Há também uma contraposição entre o interior e o exterior da forja: “Fora, enferrujam velhos eixos e férreos aros” [Outside, old axles and iron hoops rusting], enquanto no “interior, [há o] martelado, o aro da bigorna pouco alcatroado” [Inside, the hammered anvil's short-pitched ring] e “a hélice imprevisível das centelhas” [the unpredictable fantail of sparks] ou o “chiado quando nova ferradura endurece na água” [Or hiss when a new shoe toughens in water”]. No original, este último verso busca mesmo mimetizar foneticamente o barulho do ferro esfriado na água, basta reparar a repetição de consoantes sibilantes (“s”, “sh” e o “gh” que soa como “f” em “toughens”) nas seguintes palavras: “hiss”, “shoe” e “toughens”.

Há um jogo entre luz e trevas no poema, e entre trabalho duro e ociosidade. Embora a forja seja escura, uma porta para as trevas, nela reluz a “hélice imprevisível das centelhas” e o labor ferrenho do ferreiro, em contraposição ao enferrujamento e indolência do exterior, onde aros e eixos se corroem pela ação do tempo e da imobilidade. A forja é um espaço escuro, mas governado pelas faíscas e pelo barulho do trabalho do artífice. Há também uma ideia de “tactibilidade” que perpassa todo o poema: impossibilitado de usar o sentido da visão (por causa das trevas), o poeta põe-se a tatear os objetos que estão na forja, ora tocando fisicamente, ora os tangendo com sua imaginação. É o

que se percebe na sua visão palpável sobre o centro da forja: “A bigorna deve estar em algum lugar no centro/ cornuda como um unicórnio, numa ponta e angulosa” [The anvil must be somewhere in the centre,/ Horned as a unicorn, at one end and square] e, além disso, ela “permanece imóvel: um altar/ Onde ele consome a si mesmo em forma e música” [Set there immoveable: an altar/ Where he expends himself in shape and music].

Embora não possa contemplar diretamente a bigorna, o eu-lírico a molda através das metáforas. É semelhante ao chifre de unicórnio e também a um altar no qual o ferreiro oferta a si mesmo para gerar a forma e música de suas composições. Nesse ponto, o ferreiro, se assemelha ao poeta-artífice que “sacrifica” a si mesmo no altar da poesia a fim de gerar o poema que é “música e forma” unidas. O poeta consome a si mesmo sacrificialmente, martelando o ferro da poesia.

O conceito de “sacrifício poético” é, segundo Marcos Siscar, um dos conceitos e dispositivos essenciais da poesia desde Baudelaire. Segundo o crítico, “o discurso da crise se realiza, na poesia moderna, graças não apenas a um tema, mas a um dispositivo central, nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*” (SISCAR, 2010, p. 43, grifo do autor). Tal dispositivo “consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *transformar-se* em vítima, e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em fazer-se vítima” (SISCAR, 2010, p. 43, grifo do autor). No poema heaneyano, o poeta se exaure na bigorna-altar que se transmuta em um altar sacrificial em que ele se oferece como a própria vítima.

Tal dispositivo sacrificial não está relacionado ao martírio, trata-se, na verdade, de “um gesto duplo, contraditório ou oximórico, pelo qual se constitui a subjetividade ou a consciência poética moderna” (SISCAR, 2010, p. 43). Sendo assim, conforme Siscar (2010, p. 43):

a violência autossacrificial é mais especificamente [...] a expressão de um desejo de constituir comunidade, de estabelecer um espaço discursivo próprio. É o tempo do *fim da poesia* que começa, se quisermos reformular uma conhecida expressão da baudelairiana. Constatar o *fim dos tempos* da poesia é um modo de esta realizar a modernidade poética.

Além dessa imagem do “sacrifício”, o poema ainda remete a figura mitológica de Hefesto nas suas forjas subterrâneas abaixo do monte Etna, onde o fogo, o ferro e a força imperam, mas também onde são criadas as armaduras, adornos, ferramentas e armas dos deuses. Ou seja, a escuridão e a disciplina como requisitos para a claridade e o sublime. Segundo Pierre Commelin, “esse deus, tão feio e tão disforme, é de todos os habitantes do Olimpo o mais laborioso e ao mesmo tempo o mais industrioso” (COMMELIN, 1981, p. 57). Embora em um primeiro momento Hefesto pareça um deus monstruoso, rejeitado pelos seus e fechado de maneira solipsista nos seus inventos – em suma, uma criatura da escuridão –, ele “não é somente o deus do fogo, mas também do ferro, do bronze, da prata, do ouro, de todas as matérias fusíveis” (COMMELIN, 1981, p. 58), sendo-lhe atribuído “todas as obras forjadas que passavam por maravilhas: o palácio do Sol, as armas de Aquiles, as de Enéias, o cetro de Agamemnon, o colar de Hermione, a coroa de Ariana” (COMMELIN, 1981, p. 58).

De forma semelhante, o poeta-Hefesto, fechado em suas trevas e industrioso em seu trabalho de forja, é também o mesmo que cria a forma e a música que atrai os ouvidos. O décimo e o décimo primeiro versos recriam essa imagem um tanto quanto grotesca do poeta-Hefesto-ferreiro que trabalha industriosa e concentradamente no altar de ferro da poesia: “Por vezes, de avental de couro, pelos no nariz,/ Ele se inclina para fora do batente” [Sometimes, leather-aproned, hairs in his nose,/ He leans out on the jamb]. O ferreiro apenas por vezes se inclina para ver o que se passa fora de sua forja, no exterior de sua “oficina irritada” (para citar o poema drummondiano).

O ruído feito pelo trabalho do ferreiro “retoma o troar/ de cascos onde o tráfego está lampejando em fileiras;/ Então grunhe e entra, fechando-se com força e pancada/ Para bater ferro real, pra trabalhar com fole” [recalls a clatter/ Of hoofs where traffic is flashing in rows;/ Then grunts and goes in, with a slam and flick/ To beat real iron out, to work the bellows].

Nota-se o hermetismo do trabalho industrioso do ferreiro – e conseqüentemente do poeta-ferreiro. Ele, irritadiço, fecha ruidosamente a porta

para o barulho externo de cascos e retoma o seu trabalho ainda mais ruidoso. O trabalho da forja não admite nenhum tipo de perturbação e exige concentração extrema, é por isso que é um trabalho recluso e solitário. Semelhantemente o poeta-ferreiro (aquele que trabalha com os *vers calcules*) não aceita intervenções e ruídos ocasionais durante o seu processo de forja do poema. É por esse motivo que ele trabalha em uma “oficina irritada”, um poema recluso em seu próprio processo de composição, um poema “escuro, seco e abafado” como o aludido por Drummond. O poeta alemão Gottfried Benn já preconizava a ideia (um tanto utópica) da objetividade e hermetismo absoluto da poesia: o poema seria uma estrutura tão conscientemente forjada e trabalhada que teria sentido apenas dentro de si mesmo, sendo, portanto, inútil qualquer forma de contextualização. Para Benn, a construção cerebral do poema é a única transcendência e alegria verdadeiras e possíveis para o artista.

Dessa forma, a criação poética dessa espécie se recusa a ser influenciada por elementos externos, tal qual o poeta-ferreiro heaneyano. Sendo assim, “o espaço já não [é] filosoficamente abstrato como na época kantiana, mas dinamicamente expressivo; sentimento do espaço já não recolhido num isolamento lírico, mas projetado, desdobrado no exterior, realizado em metais” (MOURA, 1998 apud BENN, 1998, p. 9). A forja possui sua luz (lucidez) própria, resultante de suas centelhas e batidas contra o ferro, o que transposto metaforicamente para o âmbito do poema, significa que mesmo em meio à escuridão e isolamento do engenho, o poeta é capaz de gerar sua própria luz através da deliberação. O poeta-ferreiro, ao martelar as palavras, moldando-as na sua fôrma, faz com que sejam geradas as centelhas. É através do esforço e da destreza de artífice que a palavra poética splende. Dessa forma, a “palavra batida a ferro” é uma luz em meio à escuridão do processo criativo. Novamente Gottfried Benn trata disso em um de seus poemas (“Palavra, frase”):

Palavra, frase –: E as cifras falam
a vida vivida, súbito sentido,
o sol estaca, as esferas calam,
tudo se concentra a ela volvido.

Palavra – um brilho, um voo, um fogo,
Um jacto de chamas, de estrelas um traço –
Em redor do mundo e de mim há logo
O escuro medonho no vazio espaço (BENN, 1998, p. 49).

O poema de Benn, semelhante ao de Heaney, nos mostra a palavra como um “jacto de chamas”, “um brilho e um fogo” que iluminam o escuro medonho no espaço vazio e amedrontador. O exterior é apresentado como medonho tanto no poema de Benn quanto no de Heaney, enquanto o interior (do poema e da forja) é mostrado como acalentador e seguro. Portanto, a palavra é um verdadeiro refúgio para o poeta, talvez por causa de sua habilidade em manejá-la. Note-se que nesse poema dá-se mais atenção para a perspectiva deliberada e cerebral da gênese poética e não aquela instintual e involuntária.

O poema “The Forge” demonstra que o poeta-ferreiro-cerebral, embora seja por vezes visto como um Hefesto disforme, isolado em uma câmara escura e ruidosa, é capaz também de gerar “hélices imprevisíveis de centelhas”, forjando um objeto sublime de “forma e música”. Logo, o poema pode ser visto como uma apreciação a tal espécie de composição poética que, embora reclusa e extremamente disciplinada, nem por isso deixa de forjar verdadeiros “jactos de chamas” e traços de estrelas.

Não se poderia deixar de mencionar o poema “O ferrageiro de Carmona” de João Cabral de Melo Neto, no qual essa mesma temática e analogia poema/ferro são também trabalhadas. O poeta-cerebral é semelhante ao ferrageiro na sua luta para domar o metal da palavra. É necessário o seu esforço e suas batidas para que a linguagem férrea seja dominada e para fazê-la dobrar-se ao seu querer:

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele;
domo-o, dobro-o, até o onde quero (NETO, 2003, p. 595).

Como dito reiteradas vezes ao longo do presente trabalho, a perspectiva cerebral da criação poética não anula e nem exclui a perspectiva intuitiva. Pelo contrário, ambas geralmente coexistem num mesmo poema, sendo variável apenas

a ênfase dada pelo poeta a cada uma das perspectivas. Entretanto, raros são os poetas que de forma auto-consciente se dão conta de tal processo a ponto de utilizá-las ao longo de seus projetos literários (como Heaney e Salgado fazem).

Heaney, em seus ensaios, diversas vezes já abordou essa dualidade complementar. Entretanto, em determinada parte do ensaio “Feeling into words” ele define essas duas perspectivas sobre a gênese poética de maneira brilhante, cunhando conceitos próprios:

Penso que a técnica [technique] é diferente do ofício [craft]. O ofício é aquilo que você pode aprender a partir de outros versos. O ofício/artesanato é a habilidade de fazer. Ele vence competições no *Irish Times* ou no *New Statesman*. Ela pode ser estendida sem fazer referência ao sentimento ou ao “eu”. Sabe como manter uma exibição atlética da capacidade verbal; pode estar satisfeito em se *vox et praeterea nihil* – somente voz e nada mais – mas não voz como em “achar uma voz”. Aprender o ofício é aprender a girar o molinete no poço da poesia (HEANEY, 1996, p. 47)⁸³.

A ideia de “ofício” [craft] é semelhante a ideia de poesia cerebral que vem sendo desenvolvida no presente trabalho. Ela é um contentamento da palavra em seus próprios poderes e potencialidades. É um festejamento da linguagem por parte do poeta: nessa postura, a criação torna-se, de certo modo, ainda mais autotélica, pois o próprio fazer poético é um prazer (e um dos objetivos) em si.

Já o conceito de “técnica” [technique] é também semelhante a ideia de poesia instintual do presente trabalho. Heaney, continuando a metáfora do molinete e do “poço da poesia”, afirma que, certo dia, quando se o poeta está descendo o balde no poço, a corrente o puxa inesperadamente e o faz mergulhar nas águas que a partir de então o seduzirão continuamente. É nesse momento que se pode falar da técnica:

A técnica, como eu a definiria, envolve não apenas o jeito de um poeta com as palavras, seu manejo do metro, ritmo e textura verbal; ela envolve também uma definição de sua postura [a do poeta] perante a

⁸³ No original: “I think technique is diferente from craft. Craft is what you can learn from other verse. Craft is the skill of making. It wins competitions in the *Irish Times* or the *New Statesman*. It can be deployed without reference to the feelings or the self. It knows how to keep up a capable verbal athletic display; it can be content to be *vox et praeterea nihil* – all voice and nothing else – but not voice as in ‘finding a voice’. Learning the craft is learning to turn the windlass at the well of poetry” (HEANEY, 1996, p. 47).

vida, uma definição de sua própria realidade. Ela envolve a descoberta de caminhos para sair dos seus limites cognitivos habituais e de invadir o inarticulado: um estado de alerta que está entre as origens do sentimento na memória e experiência e os empreendimentos formais que os expressam numa obra de arte. A técnica ocasiona a marca d'água dos seus padrões essenciais de percepção, voz e pensamento no toque e textura de suas linhas; é todo o esforço criativo dos recursos da mente e do corpo para trazer o significado da experiência dentro da jurisdição da forma (HEANEY, 1996, p. 47)⁸⁴.

A técnica envolve não apenas o domínio do ofício poético, mas é uma ação conjunta – e não decomponível – entre o corpo e mente, entre o pensamento e o sensorial. Sendo assim, ela envolve aspectos que escapam a experiência e ao domínio completo do poeta (“sair dos seus limites cognitivos habituais”) e adentram instâncias por ele desconhecidas (“invadir o inarticulado”). É, assim como o “ofício” uma celebração, mas voltada aos aspectos epifânicos e reveladores da palavra. É uma alegria voltada aos poderes de “desbravamento” do real que a linguagem possui ao atribuir (como o Adão bíblico), e assim criar, novas realidades. Portanto, a poesia surge, de forma imprevista e inesperada, como “um estado de alerta” que permite ao poeta vislumbrar o real a partir de uma nova perspectiva. Sendo assim, a criação poética é percebida não como um forja na qual o poeta-ferreiro precisar bater, entortar e fundir a palavra-metal, mas sim como um fluxo por vezes irrefreável que invade o poeta por completo.

Ainda no livro *Door into the Dark*, há um poema chamado “Rite of spring” [Rito de primavera]⁸⁵ que trata metaforicamente desse fluir ininterrupto da imaginação artística:

⁸⁴ No original: “Technique, as I would define it, involves not only a poet’s way with words, his management of metre, rhythm and verbal texture; it involves also a definition of his stance towards life, a definition of his own reality. It involves the discovery of ways to go out of his normal cognitive bounds and raid the inarticulate: a dynamic alertness that mediates between the origins of feeling in memory and experience and the formal ploys that express these in a work of art. Technique entails the watermarking of your essential patterns of perception, voice and thought into the touch and texture of your lines; it is that whole creative effort of the mind’s and body’s resources to bring the meaning of experience within the jurisdiction of form” (HEANEY, 1996, p. 47).

⁸⁵ Conforme dito em nota anterior, a seguinte transcrição (do poema “Rite of Spring”) busca apenas conceber uma compreensão global do poema, sem pretensões de ser uma “transcrição”:

Assim o inverno encerrou seu punho
E na bomba o manteve emperrado.
O êmbolo em um nó congelado

So winter closed its fist
And got it stuck in the pump.
The plunger froze up a lump

In its throat, ice founding itself
Upon iron. The handle
Paralysed at an angle.

Then the twisting of wheat straw
into ropes, lapping them tight
Round stem and snout, then a light

That sent the pump up in a flame
It cooled, we lifted her latch,
Her entrance was wet, and she came (HEANEY, 1981, p. 55).

O título permite duas leituras diferentes, pois o termo “spring” pode significar “primavera”, a estação do ano, e também “fonte”, “chafariz”, “manancial” e até mesmo “mola”, “salto”, “pulo”. Sendo assim, uma primeira leitura possível seria um ritual próprio da primavera, semelhantes aos mistérios e ritos de iniciação, realizados em Elêusis, dedicados à Deméter e a Perséfone, por ocasião do retorno desta última, retorno este que marcava o início da primavera. Segundo a lenda, o inverno e o outono eram as épocas nas quais Perséfone ficava na companhia de seu marido Hades, enquanto que a primavera e o verão eram as estações em que ela deixava os infernos para ir fazer companhia a sua mãe, Deméter, deusa da colheita.

Dessa maneira, o “rito da primavera” no poema seria metaforicamente uma celebração da poesia-Perséfone que deixa as profundezas (“os infernos”, isto é, as regiões inferiores) para novamente retornar à superfície, gerando vida e

Em sua garganta, gelo fundindo a si mesmo
Sobre o ferro. A manivela
Paralisada em um ângulo.

Então a torção da palha do trigo
Em tiras, os envolvendo bem jus-
to em volta do cano e do bocal, e uma luz

Que a bomba em fogo ateou
Ela resfriou, levantamos o trinco,
Sua entrada estava molhada, e ela chegou.

exuberância numa verdadeira retomada da criação. A criatividade poética que permanecia sob a terra (sob a linguagem) vem à tona, num fluxo irrefreável, em uma espécie de jorro repentino. E daí infere-se a outra leitura possível também, o “rito da fonte/manancial”, pois a simples bomba d’água do poema se transmuta em um verdadeiro chafariz, uma nascente vigorosa. O que parecia estar esgotado, árido e estéril, repentinamente se torna uma fonte de água ininterrupta. O ritual se dá ao envolver a bomba congelada com tiras de palha de trigo e incendiá-las para derreter o “nó na garganta” da bomba.

O poeta seleciona as palavras de maneira bem cuidadosa, as metáforas aludem sutilmente ao ato da fala poética que esteve até então “congelado”: o êmbolo que possui um “nó congelado em sua garganta” pode ser lido como uma analogia de uma obstrução no canal comunicativo do poeta, uma interceptação ao seu canto. Em outras palavras, um “nó em sua garganta” que o tornou poeticamente estéril. A segunda parte do quarto verso aprofunda ainda mais a ideia de aridez poética e também permite duas leituras possíveis. O “gelo fundindo a si mesmo/ Sobre o ferro” descreve que o “nó na garganta” se trata de uma camada de gelo que derrete a si mesma, mas mesmo assim não é capaz de fazer jorrar água. No entanto, a palavra “founding”, traduzida por “fundindo”, também pode significar “encontrar, achar” (usado exclusivamente para objetos e não para pessoas), o que também permitiria que o verso fosse lido da seguinte maneira: “gelo achando a si mesmo/ sobre o ferro”.

O poema celebra, portanto, um rompimento da esterilidade, uma abertura daquilo que se encontrava hermeticamente fechado. Uma atmosfera orgiástica – quase orgasmática – paira sobre as duas últimas estrofes que descrevem o rito propriamente dito e o seu resultado. Dessa forma, os versos relacionam a iniciação da criação poética e seu fluir criativo com a iniciação sexual e o orgasmo. A imagem da água e de fluxo, juntamente com as imagens de escuridão e noite, compõem vários dos poemas de *Door into the Dark*. Segundo Morrison,

imagens de fluência, de água sendo liberada, são uma característica de ambos os livros [*Death of a Naturalist* e *Door into the Dark*], mas mais especialmente do segundo. Essas imagens possuem fortes

conotações sexuais, sugerindo a liberação do orgasmo; e tais imagens têm origem nos mitos célticos, que veneram fontes e poços. Mas é como uma metáfora para o escritor “encontrando a sua voz” e superando os vários bloqueios que o afligem que essas imagens têm mais pertinência. “Rite of Spring” [Rito de primavera] é o mais perto de ser explícito sobre isso, ao descrever uma bomba de água com “um nó/ na sua garganta” sendo aquecida e desobstruída (MORRISON, 1982, p. 32)⁸⁶.

A ideia do fluxo de água como criação poética encontra respaldo ainda na afirmação de Heaney, anteriormente aludida, de que a “técnica” é como o mergulho nas águas sedutoras de um poço; além disso, anteriormente, no poema “Hélicon Pessoal”, o poeta já havia comentado sobre o poço que ecoa nas trevas sua voz. Assim, “Rite of Spring” pode ser visto como uma celebração por parte do poeta de ter sido “encontrado pela poesia”, o que fez com a poesia viesse à superfície, fluindo como uma fonte ininterrupta, desobstruindo o “nó da garganta” que o impedia de poetar livremente. É interessante notar que Heaney, ao falar mais sobre o seu conceito de “técnica” [technique], faz alusão a essa expressão, a partir de uma frase do poeta Robert Frost:

Robert Frost coloca dessa maneira: “um poema começa como um nó na garganta, uma nostalgia, um apaixonamento. Ele encontra o pensamento e o pensamento encontra as palavras”. Tanto quanto eu percebo, a “técnica” é mais vital e sensitivamente conectada com aquela primeira atividade na qual “o nó na garganta” encontra “o pensamento” do que [aquela em que] o “pensamento” encontra “as palavras”. A primeira aparição envolve a função divinatória, vática e oracular; a segunda, a função da fabricação (HEANEY, 1996, p. 49)⁸⁷.

⁸⁶ No original: “Images of fluency, of water being released, are a feature of both books, but more especially of the second. These images have strong sexual overtones, suggesting the release of the orgasm; and they have their origin in Celtic myth, which reveres springs and wells. But it is a metaphor for a writer ‘finding a voice’ and overcoming the various blocks that afflict him that these images have most pertinence. ‘Rite of Spring’ is the nearest to being explicit about this, describing a frozen water-pump with ‘a lump/ In its throat’ being warmed and unjammed” (MORRISON, 1982, p. 32).

⁸⁷ No original: “Robert Frost put it this way: ‘a poem begins as a lump in the throat, a homesickness, a lovesickness. It finds the thought and the thought finds the words’. As far as I am concerned, technique is more vitally an sensitively connected with that first activity where the ‘lump in the throat’ finds ‘the thought’ than with ‘the thought’ finding ‘the words’. That first emergence involves the divining, vatic, oracular function; the second, the making function” (HEANEY, 1996, p. 49).

A atmosfera orgasmática mencionada anteriormente pode ser vista nos últimos dois versos extremamente significativos do poema: “Ela resfriou, levantamos o trinco,/ Sua entrada estava molhada, e ela chegou”. O hermetismo, como dito antes, é quebrado, pois aquilo que travava a água é finalmente rompido. Portanto, há uma espécie de rompimento e de invasão, semelhante ao ato sexual. Além disso, o último verso é extremamente conotativo: a “entrada molhada” remete à genitália feminina, enquanto o verbo “came”, traduzido por “chegou” pode significar, dentre tantos outros sentidos, “ejaculação”, “atingir o orgasmo”.

Portanto, nesse poema há um verdadeiro rito de passagem, pois ele também poetiza a passagem à vida adulta: o poeta-criança presente em “Hélicon Pessoal” que apenas gritava para o poço (sem coragem de mergulhar nele), na expectativa de que sua voz ecoasse, agora é um poeta maduro cuja voz, retirada das profundezas subterrâneas, flui de modo ininterrupto. Em outras palavras, o puer aeternus, o poeta-Narciso, incapaz de penetrar o lado escuro (“dark”) da poesia, após o rito, torna-se capaz de adentrar tais trevas.

O mais interessante ainda é que o poema que vem logo em seguida para ser, de certa forma, uma continuação dessa metáfora erótica. O título do poema, “Undine”, faz referência a uma figura da mitológica nórdica, uma espécie de ninfa das águas chamada de “Ondinas”. Segundo o mito, para uma Ondina se tornar humana ela precisava se unir a um homem e dar à luz um filho dele. O poema heaneyano de uma maneira delicada transmuta a imagem de um lavrador cavando canais para irrigação e passagem de água em narrativa de união amorosa entre um ser divino e um humano. Novamente Heaney realiza uma verdadeira “mitologização”, ao transmutar um ato da vida cotidiana em uma sublime e mítica união. A voz presente no poema é a da água que escoia pelos sulcos do chão, transformada em Ondina pela criatividade do poeta. Os versos finais novamente aliam o erotismo e a criação poética:

[...] I alone
Could give him subtle increase and reflection.
He explored me so completely, each limb

Lost its cold freedom. Human, warmed to him (HEANEY, 1981, p. 55)⁸⁸.

Em outro verso, a água-Ondina ainda diz: “Até ele enterrar sua pá profundamente no meu flanco/ E me levar para ele”. Não é apenas a conotação erótica que esse poema tem em comum com “The Rite of Spring”; ambos estão intrinsecamente ligados à agricultura e aos rituais míticos da Antiguidade. A Ondina é claramente uma personificação da água enquanto geradora de vida, como um elemento essencial para a germinação dos campos. A ideia de fertilidade, portanto, perpassa ambos os poemas: quer seja indicando a geração ou o florescimento da terra.

Contudo, em outro nível de leitura, a ideia de fertilidade está relacionada com a criação poética. A Ondina é – assim como a água que jorra em “Rite of Spring” – uma metáfora da poesia indômita e sedutora, aquela que se apresenta e se oferece de maneira voluntária e inesperada ao poeta (não aquela por ele conquistada a marteladas). A poesia instintual, assim como a Ondina, se oferece ao poeta para ser possuída e, nessa união, gera frutos a fim de se tornar humana.

3.3. Titãs e deuses em lutas: Hércules e Anteu, Apolo e Dionísio

A relação entre a poesia e o divino é sutilmente trabalhada em outras partes da poética heaneyana, não se esgotando com a análise feita anteriormente do poema “The Undine”, no qual a poesia se transmuta em uma ninfa da água e é por fim possuída pelo poeta, tornando-se humana.

Ao tratar do título de seu segundo livro, *Door into the Dark*, Heaney apresenta uma metáfora inovadora para as palavras no contexto poético que

⁸⁸ No original:

[...] eu sozinha,
Poderia dar a ele um aumento e reflexão sutis.
Ele me explorou tão completamente, cada membro
Perdeu sua liberdade fria. Humana, aquecida para ele (HEANEY, 1981, p. 55).

novamente relaciona a poesia com a mitologia e com o divino. O poeta afirma o seguinte:

Quando eu chamei meu segundo livro *Door into the Dark* eu quis fazer um sinal em direção a essa ideia de poesia como ponto de entrada para a vida enterrada dos sentimentos ou um ponto de saída disso. Palavras, em si, são portas; Janus é, até certo ponto, deidade que as representa, olhando para trás para uma ramificação de raízes e associações e para frente em direção a uma clarificação do sentido e do significado. [...] Então, em *Door into the Dark* há poemas que assomam a partir de energias quase inomináveis que, para mim, paraivam sobre certos pedaços de linguagem e paisagem (HEANEY, 1996, p. 52)⁸⁹.

Como se pode notar, para Heaney as palavras são semelhantes a Janus, pois mantém conjunta e simultaneamente dois olhares distintos: enquanto um está voltado para uma profusão de inter-relações e associações (um caos criativo), o outro olhar está direcionado para uma planificação organizacional (um ordenação). As ramificações podem ser interpretadas como as emoções e imagens que pulsam vividamente nas camadas enterradas da psique do poeta (aquilo que T.S. Eliot chamou de “dark embryo of inspiration”, isto é, o embrião obscuro da inspiração), o que relembra imediatamente o conceito de “técnica” [technique] proposto por Heaney; já a “clarificação” diz respeito ao remanejamento desse embrião obscuro, refere-se a sua remodelagem para se adequar ao propósito e objetivo que o poeta tem em mente, o que, por sua vez, alude ao conceito heaneyano de “ofício” [craft].

No poema “Hércules e Anteu”, presente no livro *North*, Heaney parece tematizar tal temática tão presente em sua obra. Os polos opostos que engendram a tensão que perpassa inúmeros de seus poemas parecem finalmente se confrontar de modo direto e patente, aos olhos de todos. O poema canta o seguinte, na tradução de José Antonio Arantes:

⁸⁹ No original: “When I called my second book *Door into the Dark* I intended to gesture towards this idea of poetry as a point of entry into the buried life of the feelings or as a point of exit for it. Words themselves are doors; Janus is to a certain extent their deity, looking back to a ramification of roots and associations and forward to a clarification of sense and meaning. [...] So in *Door into the Dark* there are a number of poems that arise out of the almost unnameable energies that, for me, hovered over certain bits of language and landscape” (HEANEY, 1996, p. 52).

Nato-celeste e régio,
sufoca-serpente, carrega-esterco,
cabeça cheia de maçãs de ouro,
futuro colgado com troféus,

Hércules tem a medida
de resistência e poderes negros
que se nutrem do território.
Anteu, o abraça-barro,

está na desmama enfim:
uma queda foi renovação
mas ele agora está elevado –
a inteligência do adversário

é uma espora de luz,
um dente azul que o garfa
de seu elemento
e o põe num sonho de perda

e origens – a treva acalanto,
as veias-veios, os sulcos secretos
de sua força,
os solos de incubação

de caverna e subterrâneo,
tudo ele legou aos
elegíacos. Balor morrerá
E Byrthnoth e Touro Sentado.

Hércules ergue os braços
num V sem remorso
seu triunfo incontestado
pelos poderes que abalou

e alça e retém Anteu
tão alto como o perfil de um cume,
um gigante adormecido,
mingau dos destituídos (HEANEY, 1998, p. 123-124)⁹⁰.

⁹⁰ No original:

Sky-born and royal,
Snake-choker, dung-heaver,
His mind big with golden apples,
His future hung with trophies,

Hercules has the measure
of resistance and black powers
feeding off the territory.
Anteus, the mould-hugger,

is weaned at last:

A primeira estrofe apresenta uma série de adjetivos e metáforas para Hércules baseados nos seus doze trabalhos. E é justamente isso que neste poema é focado na figura de Hércules, a sua força, o seu labor e a repetição incansável do esforço. Aqui Hércules não é somente símbolo da força bruta – como o é habitualmente –, mas também (e principalmente) do esforço e trabalho inesgotável, da tentativa de submeter o desconhecido pela disciplina e pela força de vontade. Segundo o apólogo de Pródico, citado por Xenofonte, Hércules se viu numa encruzilhada moral quando, isolado em um ermo, duas mulheres lhe apareceram: a Virtude e a Volúpia. Cada uma dessas mulheres-alegorias quis conquistar Hércules com suas promessas. O herói, por fim, depois de cuidadosa reflexão, escolhe a Virtude. Logo após isso, Hércules “tendo, pois, escolhido um gênero de vida duro e laborioso, foi, pela sorte do seu nascimento, apresentar-se a Euristeu, rei de Micenas, sob as ordens do qual devia empreender os seus trabalhos e suas canseiras” (COMMELIN, 1981, p. 202).

a fall was a renewal
but now he is raised up –
the challenger’s intelligence

is a spur of light,
a blue prong graiping him
out of his element
into a dream of loss

and origins – the cradling dark,
the river-veins, the secret gullies
of his strength,
the hatching grounds

of cave and souterrain,
he has bequeathed it all
to elegists. Ballor will die
and Byrthnoth and Sitting Bull.

Hercules lifts his arms
in a remorseless V,
his triumph unassailed
by the powers he has shaken

and lifts and banks Anteus
high as a profiled ridge,
a sleeping giant,
pap for the dispossessed (HEANEY, 1981, p. 207-208).

O primeiro verso do poema diz respeito ao nascimento divinal de Hércules, filho de Zeus e Alcmena. Segundo a lenda, Zeus assumiu a forma de Anfitião, esposo de Alcmena, e a procurou em seu leito. A lenda ainda narra que Hera, enciumada pela traição de seu marido, enviou duas serpentes para que matassem a criança. Contudo, a criança mostrou sua força sobrenatural ao estrangular os répteis (“sufoca-serpente”).

Já o termo “carrega-esterco” é uma referência ao seu nono trabalho, no qual o herói foi desafiado a limpar os estábulos de Áugias, Rei e Elida, os quais continham três mil bois e que não eram limpos há trinta anos. Segundo Commelin, Hércules “desviou o curso do rio Alfeu, e fê-lo passar através do curral. O esterco desapareceu na enxurrada, purificou-se o ar” (COMMELIN, 1981, p. 205). O filho de Zeus também roubou as maçãs de ouro do jardim das Hespérides, filhas de Atlas, em seu undécimo trabalho; daí sua “cabeça cheia de maçãs de ouro”.

É interessante notar que no poema Hércules é justamente aquele que trabalha primeiramente com o terreno, o viscoso e o escatológico: as serpentes e o esterco em um primeiro momento e depois com o barroso Anteu, filho da Terra. Assim, embora o herói seja “nato-celeste”, ainda assim ele se engaja em serviços humosos, em tarefas intrinsecamente ligadas ao chão e ao barro; ele conhece, pelo toque, esses elementos terrenos (em oposição ao “celeste”). Os versos deixam isso bem claro quando afirmam que “Hércules tem a medida/ de resistência e poderes negros/ que se nutrem do território”. Em suma, o filho de Zeus tem experiência e conhecimento – provenientes do contato imediato e do toque – dos “poderes negros” presentes no solo.

Em seguida, o poeta apresenta o gigante Anteu, filho de Netuno e da Terra, que tinha suas forças revigoradas pela sua mãe, toda vez que ele a tocava. A lenda narra que Hércules o abateu três vezes seguidas, mas inutilmente, pois o gigante se recuperava ao contato com a terra. Para derrotá-lo, o herói “levantou-o no ar e o estrangulou entre os seus braços” (COMMELIN, 1981, p. 213). No poema, Anteu é um dos mencionados poderes negros que se “nutrem do território”, é um “abraça-barro” que se amamenta dos poderes ctônicos que fazem

uma cada queda seja uma renovação. Esse pensamento imageticamente paradoxal encontra eco na ideia do poço-profundeza-mergulho trabalhada em poemas como “Hélicon Pessoal”, isto é, o mergulho nas águas negras e profundas do poço-Hélicon significa inspiração e criatividade e não necessariamente um obscurecimento e perdição. Sendo assim, cada queda para Anteu é uma ascensão, uma renovação de seus poderes obscuros. De forma semelhante é o que acontece com o poeta-Anteu (o que retira sua força criativa da imersão na terra e/ou no poço-Hélicon), pois para este cada queda – cada contato com a terra e seus poderes obscuros – representa uma elevação de sua criatividade poética.

O verso seguinte continua explorando o paradoxo da queda/ascensão. Ao dizer: “mas ele agora está elevado”, o poeta inverte propositalmente os sentidos de valores habitualmente ligados a tais ideias. A elevação de Anteu significa justamente a sua queda e sua derrota. Hércules o priva de sua fonte de alimentação (“está na desmama enfim”) e conseqüentemente de sua força.

Em seguida, Heaney põe-se a descrever as características de Hércules em contraposição ao elemento instintual de Anteu. Sua inteligência é “uma espora de luz,/ um dente azul que o garfa [Anteu]/ de seu elemento/ e o põe num sonho de perda/ e origens”. Hércules é aqui uma representação da racionalidade e da lucidez cerebral que instigam e incentivam o esforço (“espora de luz”) – uma verdadeira centelha criadora análoga aquela que Prometeu legou aos homens e que os diferenciava dos animais –, diferentemente das usuais representações de Hércules como uma força bruta e quase irracional. Dessa forma, pode-se dizer que a inteligência do herói é “afiada” (“espora”) e ao mesmo tempo “iluminada” (“of light”).

Entretanto, isso não significa que a ideia de poder e firmeza normalmente atribuída a este herói não esteja presente também nesse verso; pois o poeta diz que Hércules é um “dente azul que o garfa” para fora de seu elemento (a terra) e o deixa em um estado quase inconsciente (“o põe num sonho de perda/ e origens”).

Contudo, o mais interessante é que novamente o poeta joga com a inversão de conceitos antitéticos: “perda” e “origem” de certa maneira são conceitos opostos, pois perder-se é deixar de ter/manter contato com as origens. Anteu

“perde” (é derrotado) e perde-se (vagueia oniricamente) justamente porque foi arrancado (garfado) de sua origem. E essa ideia é aprofundada nos versos seguintes que criam uma atmosfera de acalanto e conforto, relacionando-a ao conceito de origem: “a treva acalanto, as veias-veios, os sulcos secretos/ de sua força,/ os solos de incubação/ de caverna e subterrâneo” [the cradling dark, / the river-veins, the secret gullies/ of his strenght,/ the hatching grounds// of cave and souterrain]. A começar pela assonância de todos esses versos no original, os quais são pontuados por vogais arredondadas (“gullies”, “grounds” e “souterrain”) e das consoantes fricativas (em [k]: “cradling dark”; em [v]: “river-veins”, “cave”; em [g]: “cradling”, “gullies”, “strenght”, “hatching” e “grounds”; e em [s]: “secret gullies”, “his strenght” e “souterrain”) que transmitem a ideia de repetição semelhante às canções de ninar (*lullaby*).

Além disso, o termo “cradle” (de “cradling”) pode também ser traduzido por “berço”, “terra natal” e “origem”, o que contribui ainda mais para se criar uma atmosfera de acalanto no sonho de Anteu. É como se literalmente Hércules o embalasse, colocando-o para dormir – uma imagem extremamente irônica dado o contexto de todo o poema. Sendo assim, a “treva acalanto” é também um “berço das trevas”. As metáforas seguintes relaciona a ideia de acalanto às profundezas da terra. As “veias-veios” e “os sulcos secretos/ de sua força” mostram que o poder de Anteu se encontra nas profundidades, nos veios e nos sulcos da terra. De semelhante modo, a força, criatividade e fertilidade do poeta-Anteu está nos lugares subterrâneos (“os solos de incubação/ de caverna e subterrâneo”), nas energias obscuras e inomináveis já mencionadas por Heaney.

Hércules pode ser visto então como uma metáfora para o poeta cerebral com sua inteligência análoga a uma “espora de luz” – afiada, sóbria, cortante e lúcida – que busca domar e conquistar o elemento obscuro que flui do subterrâneo de suas emoções e percepção. O poeta-Hércules une força e estratégia nas suas árduas tarefas de criação a partir do barro ainda não modelado. De forma semelhante ao poeta-ferreiro do “The Forge”, ele busca subjugar a matéria poética difusa e obscura através da força, da repetição e dos golpes. É um trabalho disciplinado e concentrado, realizado por etapas e não repentinamente. O crítico

Mark Patrick Hederman também comparou a luta mitológica à tensão entre duas espécies diferentes do ato poético:

Hércules e Anteu representam dois tipos diferentes de poeta: o primeiro compõe sua própria poesia; o segundo é composto pela sua própria poesia. O primeiro é o poeta altivo, o poeta político que tem uma visão definida das coisas, aquele que escolhe seu estilo e suas palavras, que decide que tipo de poeta que ele será. O segundo tipo de poeta é aquele que Martin Heidegger chama de “mais ousado”... porque ele trabalha a partir do coração e... articula uma canção “cujo som não se apega a algo que é, ao fim, atingido, mas que já despedaçou a si mesma na sua ressonância [...]” (HEDERMAN, 1979, p. 66 apud CURTIS, 1994, p. 88)⁹¹.

Os versos seguintes encaminham para outro nível de leitura, já aludido por críticos. O embate de gigantes descrito não se restringe somente ao âmbito poético, mas aborda também a questão política e territorial da relação entre o colonizador e o grupo colonizado. O Hércules que se vangloria de sua vitória sobre Anteu é uma analogia à conquista “sem remorso” dos “filhos da terra” por parte do invasor. A lenda diz que o filho de Zeus foi em direção a terra de Anteu e não o contrário; de semelhante modo, o Hércules-invasor exaure e destitui o Anteu-colonizado, fazendo dele um “mingau dos destituídos”. Do gigante que se renovava a cada queda por causa da “terra mãe/ terra natal”, só resta agora a carcaça adormecida, semelhante a uma montanha inerte.

Essa leitura mais política tem sua fundamentação nos seguintes versos: “tudo ele legou aos/ elegíacos. Balor morrerá/ E Byrthnoth e Touro Sentado”, pois neles o poeta faz com que Anteu figure entre outros exemplos (reais e míticas) de desapossados das culturas irlandesas (Balor, rei legendário que podia matar com o olhar; não foi capaz de anular a profecia que afirma que seria assassinado pelo próprio neto), norte-americana (Touro Sentado, chefe sioux que derrotou com

⁹¹ No original: “Hercules and Anteus represent two diferente kinds of poet: the first composes his own poetry; the second is composed by his own poetry. The first is the self-assertive poet, the political poet, who has a definite vision of things, who chooses his style and his words, who decides what kind of poet he is going to be. The second kind of poet is the whom Martin Heidegger calls the ‘more daring’... because he works from the heart and... articulates a song ‘whose sound does not cling to something that is eventually attained, but which has already shattered itself even in the sounding [...]’” (HEDERMAN, 1979, p. 66 apud CURTIS, 1994, p. 88).

seus homens o General Cluster) e anglo-saxã (Byrthnoth, conde anglo-saxão do século XI morto pelos vikings na Batalha de Maldon, no ano 991).

Lendo o poema a partir de qualquer uma das duas leituras aqui mencionadas, o que se pode perceber é justamente o papel da terra e a relação desta com a poesia na poética heaneyana. O confronto entre Hércules e Anteu relembra, de certa maneira, o eterno combate, mencionado por Nietzsche, entre Apolo e Dionísio uma luta que não se baseia em subjugar uma parte em detrimento da outra, mas em se exercitarem conjuntamente, gerando faíscas de criação através dos choques. A concepção poética instintual não exclui a concepção poética cerebral, pelo contrário ambas são complementares; cada uma representa uma faceta das palavras que, à semelhança de Janus, possuem duas faces, conforme a metáfora de Heaney.

O mais interessante é notar que esse poema que demonstra a vitória de Hércules sobre Anteu é o último poema da primeira parte, precedendo assim a segunda metade do livro *North*, na qual, segundo Blake Morrison, predomina o elemento racional e arquitetônico da poesia (o que não impede de haver também o elemento instintual, ainda que em menor proporção). É como se Heaney quisesse dizer que para que se possa adentrar nessa segunda parte do livro, é necessário que o elemento cerebral subjugu (mesmo que apenas momentaneamente) o instintual. Essa leitura se torna ainda mais embasada na medida em que o poema inicial da primeira parte, na qual, segundo o crítico há uma ênfase maior à poesia epifânica, é intitulado “Anteu” e se trata de uma espécie de elegia do filho da terra. É como se essa primeira metade do livro *North* estivesse balizada pela representação heroica de Anteu em um primeiro momento, e pela vitória subjugadora de Hércules sobre esse filho da terra, num segundo momento. Os versos iniciais celebram a força e vitalidade terrena do gigante:

When I lie on the ground
I rise flushed as a rose in the morning.
In fights I arrange a fall on the ring
To rub myself with sand.

That is operative
As an elixir. I cannot be weaned

Off the earth's long countour, her river-veins (HEANEY, 1981, p.167)⁹².

Em uma tradução livre, o poeta, assumindo a voz de Anteu diz: “quando me prostro no chão/ Eu me ergo corado como uma rosa pela manhã./ Em lutas arranjo uma queda no ringue/ Para esfregar areia em mim”. Novamente, assoma a ideia da força ligada a terra e a queda (o mergulho) como uma fonte de renovação e não como decadência. Anteu aqui é revestido de força, beleza e esplendor (“eu me ergo como uma rosa pela manhã”), bem diferente do “mingau dos destituídos” que se tornará mais à frente no livro.

O poema continua: “Isso funciona/ como um elixir. Eu não posso ser desmamado/ do longo contorno da terra, de suas veias-veios”. Percebe-se também que enquanto neste poema Anteu não pode ser desmamado do seio da terra, a fonte de seu vigor, em “Hércules e Anteu” ele “está na desmama enfim”. E também o mesmo neologismo está presentes em ambos os poemas: “river-veins”, traduzido como veias-veios para que se mantenha a aliteração em [v].

As estrofes seguintes são igualmente significativas, pois de certa maneira antecipam as considerações e imagens que serão essenciais em “Hércules e Anteu”. Um exemplo é o modo como a terra embala e acalanta o gigante Anteu:

Down here in my cave

Girdered with root and rock
I am cradled in the dark that wombed me
And nurtured in every artery
Like a small hillock (HEANEY, 1981, p. 167)⁹³.

⁹² Transcrição:

Quando me prostro no chão
Eu me ergo corado como uma rosa pela manhã.
Em lutas arranjo uma queda na arena
Para me esfregar na areia

Isso funciona
como um elixir. Eu não posso ser desmamado
do longo contorno da terra, de suas veias-veios

⁹³ Transcrição:

Aqui na minha caverna

As metáforas e analogias remetem ao cuidado de uma mãe pela sua criança, conferindo-lhe proteção e suprindo-lhe as necessidades. Anteu diz que em sua caverna (“Down here in my cave”), ele está “envolto em raiz e rocha” (“Girdered with root and rock”); é “embalado na escuridão que é [sua] madre” [I am cradled in the dark that wombed me]; e “é nutrido em cada artéria/ como um pequeno outeiro” [And nurtured in every artery/ Like a small hillock”]. Como se pode notar, para Anteu a terra não é somente uma fonte de força física, mas também de toda sorte de cuidados maternos. É Hércules quem, mais à frente, o privará de todos esses privilégios: o herói o “põe num sonho de perda”, deixando-o totalmente depauperado quando “o garfa de seu elemento”.

O tom elegíaco do poema “Anteus” cresce nas duas últimas estrofes, as quais são não apenas trágicas, mas também proféticas, pois anunciam o herói que despojará Anteu, antecipando assim o fim do filho da terra:

Let each new hero come
Seeking the golden apples and Atlas.
He must wrestle with me before he pass
Into that realm of fame

Among sky-born and royal:
He may well throw me and renew my birth
But let him not plan, lifting me off the earth,
My elevation, my fall (HEANEY, 1981, p. 167)⁹⁴.

Rodeado com raiz e rocha
Sou embalado na escuridão que é minha madre
E nutrido em cada artéria
Como um pequeno outeiro.

⁹⁴ Transcrição

Que venha cada novo herói
buscando as maçãs de ouro e Atlas.
Ele deve me combater antes de passar
Para aquele reino de fama

Entre nato-celeste e realeza:
Ele possivelmente me derruba e renova meu nascimento
Mas que ele não planeje, levantando-me da terra,
Minha elevação, minha queda.

O próprio Anteu decreta sobre si sua sentença ao desafiar Hércules, dizendo: “Que venha cada novo herói/ buscando as maçãs de ouro e Atlas./ Ele deve combater comigo antes de passar/ Para aquele reino de fama/ Entre nato-celeste e realeza” [“Let each new hero come/ Seeking the golden apples and Atlas./ He must wrestle with me before he pass/ Into that realm of fame/ Among sky-born and royal”].

A estrofe final parece mostra que o próprio Anteu, embora confiante no seu desafio ao herói que busca as maçãs de ouro, já antevia a maneira como seria derrotado: “Ele possivelmente me derruba e renova meu nascimento/ Mas que ele não planeje, levantando-me da terra./ Minha elevação, minha queda” [He may well throw me and renew my birth/ But let him not plan, lifting me off the earth,/ My elevation, my fall”]. No original, o poeta trabalha com sua temática da terra através da relação fônica (rima) entre “birth” (nascimento, origem) e “earth” (Planeta Terra, terra, chão), relação essa já explorada e aludida nos poemas anteriormente analisados.

Sendo assim, Anteu parece ser o “patrono” da primeira parte de *North*, na qual predomina a prática e visão poética instintual-epifânica, enquanto Hércules é o “patrono” da segunda parte, marcada pela ênfase na concepção poética cerebral-arquitetônica. Com isso não se pretende dizer que a perspectiva anula ou exclui a outra: trata-se apenas da predominância de uma das perspectivas da gênese poética que o poeta optou por trabalhar. Tal divisão já havia sido observada por Blake Morrison e o próprio Heaney, em seus ensaios, afirmou a construção voluntariosa e arquitetada do livro *North*. Segundo o poeta, a divisão, além de representar sua concepção dual da poesia, também é uma alusão ao seu país politicamente dividido e as contradições que tal situação inevitavelmente gera. É interessante citar aqui a entrevista de Heaney a John Haffenden, na qual além de citar e analisar seu próprio método de composição poética, o poeta irlandês ainda demonstra conhecimento e admiração de autores latino-americanos talvez por que identifique neles a situação de “despossuídos” (numa perspectiva eurocêntrica). Heaney comenta:

Para mim Hércules representa outra voz, outra possibilidade; e, na verdade, atrás desse poema está uma conversa com Iain Crichton Smith, um excelente poeta – mas um poeta essencialmente diferente do que eu sou. Ele tem um tipo de *luz* presbiteriana em si. A imagem que veio em minha mente depois da conversa foi a de eu ser um solo negro e ele um tipo de garfo de dentes brilhantes que estava cavando e indo adiante... Hércules representa essa possibilidade de jogo da inteligência, o tipo de satisfação que você tira de Borges, o jogo do padrão, que é muito diferente dos prazeres de Neruda, que está mais para a figura de Anteu. Aquele tipo de pensamento [de Hércules] me conduziu a poesia da segunda parte de *North*, que foi uma tentativa de alguma espécie de voz declarativa (HEANEY, 1979 apud CORCORAN, 1986, p. 101)⁹⁵.

Pelo comentário de Heaney, pode-se concluir que embora transitem por caminhos diferente, ambas as concepções poéticas convergem ao gerar a propositalmente gratuita e prazerosa sensação estética: Apolo e Dionísio habitam no mesmo Olimpo.

3.4 Trabalho de campo

Field work é a sexta coletânea de poemas de Heaney, publicada em 1979, compostas de poemas escritos durante os quatro anos em que o poeta e sua família haviam se mudado para a região rural, permanecendo ali um tanto quanto reclusos, devido à instabilidade política da Irlanda do Norte naquela época.

A estadia foi também proveitosa para o desenvolvimento da poesia de Heaney, pois segundo Bloom, ela também serviu para “renovar o seu [de Heaney]

⁹⁵ No original: “To me Hercules represents another voice, another possibility; and actually behind that poem lay a conversation with Iain Crichton Smith, a very fine poet but essentially different from the kind of poet I am. He’s got a kind of Presbyterian *light* about him. The image that came into my mind after conversation was of me being a dark soil and him being a kind of bright-pronged fork that was digging it up and going through it... Hercules represents the possibility of the play of intelligence, that kind of satisfaction you get from Borges, the play and pattern, which is so different from the pleasures of Neruda, who’s more of an Anteus figure. That kind of thinking led into the poetry if the second half of *North*, which was an attempt at some kind of declarative voice” (HEANEY, 1979 apud CORCORAN, 1986, p. 101).

eu poético e para retornar as suas raízes, já que esse local [Glanmore] é semelhante ao que ele viveu durante sua infância” (BLOOM, 2003, p. 45)⁹⁶.

Premido pelos conflitos civis e políticos e por uma necessidade de um novo enfoque poético, Heaney expressa nessa coletânea suas preocupações e reflexões sobre a relação entre o artista e a sociedade. O livro é todo perpassado por uma tensão entre a demanda artística e a preocupação política, tensão esta que o autor busca antes questionar (ambos os lados) do que propriamente solucionar. É por isso que conforme observou Morrison: “*Field Work* é realmente o livro mais questionador de Heaney [...] no qual o poeta se encontra ansiosamente consultando amigos, relações, sibilas, mas acima de tudo a si mesmo” (MORRISON, 1982, p.72)⁹⁷. O questionamento sobre a própria arte leva o poeta a dizer em um de seus versos do nono soneto: “What is my apology for poetry?” [Qual é minha desculpa para a poesia?].

É também nesse livro que se encontra a famosa e aclamada sequência de sonetos chamada “Glanmore sonnets” [Sonetos de Glanmore], na qual o poeta poetiza as experiências que ele, sua esposa e seus filhos tiveram durante a longa estadia naquele local. E também isso aprofunda a tensão desse livro de poemas, pois Heaney se sentia culpado por submeter sua família ao isolamento da vida no campo, o que também é tematizado num dos sonetos. Toda a carga de tensão, culpa, isolamento e sofrimento psíquico dão a conotação de “trabalho” do título do livro: aqui o poeta é aquele que suporta todos os tipos de privações para criar a sua obra sólida e duradoura; assim “não há respostas fáceis, mas há um movimento na direção de colocar a arte acima de tudo o mais” (MORRISON, 1982, p. 72)⁹⁸.

Dessa forma, o autor realiza um verdadeiro “trabalho de campo”, trabalhando com uma série de circunstâncias adversas e dificuldades, a fim de que

⁹⁶ No original: “[...] renew his poetic self and return to his roots, since this place is similar to where we lived in his young years” (BLOOM, 2003, p. 45).

⁹⁷ No original: “*Field Work* is indeed Heaney’s most questioning book [...] in which the poet is to be found anxiously consulting friends, relations, sibyls, but above all himself” (MORRISON, 1982, p. 72).

⁹⁸ No original: “There are no easy answers, but there is a drift towards placing art above all else” (MORRISON, 1982, p. 72).

o campo da poesia frutifique. Os dois poemas analisados se apropriam exatamente dessa questão; tratam-se dos dois sonetos iniciais da sequência de Glanmore. O primeiro poema diz o seguinte:

Vogais lavravam outras: cavo chão
O mais ameno inverno em vinte anos
... fios de névoa em sulcos, grave não som
Vulnerável ao distante trator aos grasnos.
A estrada exala, os acres respiram à tona.
Agora boa vida é atravessar um prado
E a arte um paradigma de terra que o torno
Do arado traz. Meu campo a fundo cultivado.
Relhas roem o subsolo de cada sentido
E sou avivado com um odor
De gleba qual botão de rosa não saído.
Espera... Em névoa, de aventais de sementeador,
Meus espectros vêm prestos ao posto estival.
Grão-visão remoinha qual neve pascal (HEANEY, 1998, p. 162)⁹⁹.

O primeiro verso, como é usual de Heaney, cortam o silêncio brusca e subitamente. As assonâncias no original ecoam sonoramente a ideia das vogais que se lavram sequencialmente até formar um chão cavo: “Vowels ploughed into other: opened ground”. A repetição da vogal “o” em todas as palavras do verso e de semi-vogais altas em três das seis palavras (“vowels”, “ploughed” e “ground”) transmitem literalmente uma sonoridade cava. As vogais, ao criarem um espaço entre si, como sulcos abertos na terra, proporcionam o terreno adequado para a fertilidade-criação. O poema como um todo retoma a relação da fertilidade e

⁹⁹ No original:

Vowels ploughed into other: opened ground.
The mildest February for twenty years
Is mist bands over furrows, a deep no sound
Vulnerable to distant gargling tractors.
Our road is steaming, the turned-up acres breathe.
Now the good life could be to cross a field
And art a paradigm of earth new from the lathe
Of ploughs. My lea is deeply tilled.
Old ploughsocks gorge the subsoil of each sense
And I am quickened with a redolence
Of farmland as a dark unblown rose.
Wait then...Breasting the mist, in sowers' aprons,
My ghosts come striding into their spring stations.
The dream grain whirls like freakish Easter snows (HEANEY, 1999, p. 156).

criatividade poética, esse “soneto está transbordando com vitalidade e o arar é intenso, profundo” (BLOOM, 2003, p. 45)¹⁰⁰. De fato, o poeta mesmo diz que “a estrada exala, os acres respiram à tona”, demonstrando todo o vigor que a criatividade poética de Heaney alcançou apesar (e talvez por causa) de seu isolamento no campo. Mais interessante ainda é que esse campo é fértil mesmo no inverno, “o mais ameno inverno em vinte anos”.

Contudo, os versos mais significativos para a análise são o sétimo e o oitavo que dizem: “E a arte um paradigma de terra que o torno/ Do arado traz. Meu campo a fundo cultivado”. A terra e a poesia se transmutam em um só elemento que é lavrado a fundo (“deeply tilled”) pelo poeta. Novamente aqui a aparece a concepção da gênese poética deliberada, aquela que cultiva e lava o campo do poema de forma cuidadosa e dedicada. O poeta-lavrador assoma novamente, arando a sua linguagem na expectativa de que ela frutifique. Embora ela saiba que os poderes ctônicos da terra geram vida naturalmente, ainda assim ele se prontifica com seu arado e sulca o seu campo para que ele floresça. O campo do poema é arado pelas vogais e sulcado pela dureza das consoantes que o poeta cuidadosamente seleciona e maneja. As aliterações, semelhantes a relhas, roem o subsolo de cada sentido. O frescor e vigor do campo estão prestes a tomar o poeta por assalto e a fazê-lo descerrar como um botão de rosa “não saído” (da mesma forma que a poesia instintual age sobre o poeta, fazendo que o poema brote naturalmente). Mas nos instantes que antecedem esse “aflorar”, subitamente instaura-se uma ruptura.

No décimo segundo verso, Heaney parece parar repentinamente com o seu entusiasmado e avivado lavar, concedendo ao poema um tom diferente daquele que vinha sendo trabalhado até então. O poeta pede aos seus ouvintes (o leitor e a si mesmo) que “espere”, pois rompendo subitamente com a atmosfera de “trabalho de campo” pesado e incansável, de vigor e vida, aparece “em névoa, de aventais de semeador”, os espectros do poeta que “vêm prestos ao posto estival”. Em uma de suas mais belas metáforas, Heaney compara a precipitação da neve

¹⁰⁰ No original: “The brimming with vitality and the ploughing is intense, deep” (BLOOM, 2003, p. 45).

com chegada de fantasmas. No original, os versos finais dizem: “My ghosts come striding into their spring stations/ The dream grain whirls like freakish Easter snows”. As aliterações em “s” do penúltimo verso (“ghosts”, “striding”, “springs” e “stations”) buscam mimetizar a passagem do vento que carrega a neve-fantasma. E esta, por sua vez, é um grão de devaneio (“dream grain”) que redemoinha como uma estranha (“freakish”) neve da Páscoa (“Easter snows”). Como se sabe, a celebração dessa festa cristã ocorre na época da Primavera no hemisfério norte – a palavra “spring”, traduzida por estival no poema, na verdade, significa “primavera”.

Dessa forma, há uma alternância entre Primavera e Inverno nesse poema, uma tensão entre o trabalho de campo providente – arando o campo com vivacidade, sulcando a terra para torna-la mais fértil – e a germinação natural primaveril, na qual a terra dá seus frutos espontaneamente. E novamente essas metáforas se estendam ao âmbito poético: o poeta lavra antecipadamente o poema-campo, sulcando os versos para fertilizar a terra; contudo, no final do poema, “a neve pascal” – à semelhança de espectros do passado – assoma no poema-campo, uma verdadeira miragem (“dream grain”) que relembra o poeta a existência do “posto estival”, da primavera que futuramente há de gerar espontaneamente os frutos das sementes que estão incubadas sob a terra. A respeito desse soneto Arthur E. McGuinness, ensaísta e crítico norte-americano, afirmou: “O conflito entre incubação e forjamento é manifesto no primeiro dos sonetos de Glanmore” (MCGUINNESS, 1991, p. 57)¹⁰¹.

Além disso, há ainda uma retomada das imagens da ressurreição anteriormente apontadas em outros poemas heaneyanos. Os ritos agrários primitivos que concebiam o reflorescimento primaveril como a ressurreição de Tamuz, Perséfone ou Osíris constituem a base para esse pensamento que a alia a agricultura com o retorno dos mortos. No poema analisado, a alusão à Páscoa e aos espectros retoma essa questão, obviamente sob uma perspectiva cristã-ocidental. Os fantasmas representam o anúncio de que aquilo que está “incubado”,

¹⁰¹ No original: “The conflict between incubation and forging is manifest in the first of the ‘Glanmore Sonnets’” (MCGUINNESS, 1991, p. 57).

que está sob a terra, há de vir à superfície em breve. Esses espectros são os da poesia semeada como um “grão-visão” (“dream grain”), uma semente de devaneio poético que está para germinar no segundo soneto de Glanmore que é simultaneamente sequencial, antitético e complementar ao primeiro.

Comentando sobre o primeiro soneto, o crítico norte-americano Harold Bloom afirma:

Na sétima linha Heaney chama a “arte [de] um paradigma de terra que o torno do arado traz”. Ele diz que seu próprio campo [...] está “a fundo cultivado”, e se supõe que o “campo” não é literalmente apenas essas pradarias em que eles [Heaney e sua família] estão vivendo, mas também seu fértil local de criatividade do qual a poesia é cultivada (BLOOM, 2003, p. 45)¹⁰².

E mais a frente, ele também tece observações a respeito da aparição espectral que o poeta descreve:

[...] Há uma pausa e uma mudança nos últimos três versos do soneto, nos quais Heaney literalmente diz ao leitor para parar. Os seus fantasmas apareceram, não fantasmas aterrorizantes, mas que perturbam o momento dele. Consideramos que esses fantasmas são velhos pensamentos, métodos antigos de criação, até mesmo velhas distrações, e o poema termina comparando essa perturbação a “estranha neves de Páscoa”, imprevisível, mas ainda não impedindo a chegada da primavera. Mas elas não são descritas como neves primaveris mas sim como neves da Páscoa, dando a elas mais importância por causa da referência religiosa a uma miraculosa ressurreição dos mortos (BLOOM, 2003, p. 45-46)¹⁰³.

O segundo soneto, como dito anteriormente, ao mesmo tempo se contrapõe e complementa o anterior. Esses dois poemas são como exemplos textuais vivos de Apolo e Dionísio: ambas as composições são paradigmas da bifurcada poética

¹⁰² No original: “By the seventh line Heaney calls ‘art a paradigm of Earth new from the lathe’. He says that his own lea [...] is ‘deeply tilled’, and one assumes his ‘lea’ is not only literally these meadows they are now living amongst, but his fertile place of creativity from which his poetry grow” (BLOOM, 2003, p. 45).

¹⁰³ No original: “[...] There is a pause and shift in the last three lines of the sonnet, where Heaney literally tells the reader to stop. His ghosts have appeared, not frightening ghosts but ones that do disturbed his moment. We assume these ghosts are old thoughts, old methods of creating, old distractions, even, and the poem ends by comparing this disturbance to ‘freakish Easter snows’, unpredictable yet still not preventing the occurrence of Spring. But they are not described as Spring snows but as Easter snows, giving them more gravity by the religious reference to a miraculous resurrection from the dead” (BLOOM, 2003, p. 45-46).

heaneyana. Os espectros do primeiro poema assomam no segundo como se pode notar nos versos transcritos abaixo:

Sensações, ascensões de esconderijos,
Palavras penetrando quase o tato,
Desentocando-se do escuro mato –
“Essas coisas não são segredos, mas mistérios”,
Disse-me há anos Oisín Kelly
Em Belfast, anelando por pedra
Cúmplice do cinzel, como se o grão que queda
Lembrasse o que, para saber, batia o martelo.
Pousei pois na escola ao ar livre de Glanmore
E dos recessos das sebes quis elevar
Voz detida em antena de lesma e lento cantor
Que pudesse insistir, reter, solver, apaziguar:
Vogais lavravam outras, cavo chão,
Cada verso voltando como do arado a versão (HEANEY, 1999, p. 163)¹⁰⁴.

Segundo o crítico norte-americano Arthur McGuinness, os espectros do poema anterior assomam nesse segundo soneto, sendo que

o primeiro desses fantasmas, Oisín Kelly [escultor irlandês], fala sobre segredos e mistérios: “essas coisas não são segredos, mas mistérios”. Segredos podem ser descobertos, se a pessoa for paciente ou sensível o suficiente. Mistérios nunca podem se entendidos, apenas admirados e aceitos. Os poemas de incubação de Heaney geralmente ponderam sobre segredos. Mas essa sua nova paisagem, seu “isolamento” em Glanmore, permanece um mistério (MCGUINNESS, 1991, p. 57)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ No original:

Sensings, mountings from the hiding places,
Words entering almost the sense of touch,
Ferretting themselves out of their hutch –
“These things are not secrets but mysteries”,
Oisín Kelly told me years ago
In Belfast, hankering after stone
That connived with the chisel, as if the grain
Remembered what the mallet tapped to know.
Then I landed in the hedge-school of Glanmore
And from the backs of ditches hoped to raise
A voice caught back off slug-horn and slow chanter
That might continue, hold, dispel, appease:
Vowels ploughed into other, opened ground,
Each verse returning like the plough turned round (HEANEY, 1999, p. 157).

¹⁰⁵ No original: “The first of these ghosts, Oisín Kelly, speaks about secrets and mysteries: ‘these things are not secrets but mysteries’. Secrets can be discovered, if one is patient or sensitive enough. Mysteries can never be understood, but only wondered at and accepted Heaney’s

Os mistérios da poesia, isto é, os seus elementos irreduzíveis e inexplicáveis assomam já nos primeiros versos, nos quais “sensações, ascensões de esconderijos” que estavam reclusas e se manifestem. O resultado disso é que as palavras assumem uma corporeidade, ao “penetram quase o tato”. Os espectros vagantes se encarnam nas palavras e assim saem de sua obscuridade. É também interessante notar que esse soneto “começa com palavras, não apenas com as vogais que estavam no início do primeiro soneto. As palavras estão surgindo da escuridão das profundezas do poeta” (BLOOM, 2003, p. 46)¹⁰⁶. Há uma forte tactibilidade nos versos iniciais desse poema, aliada a escuridão dos refúgios. Este poema, assim como aquele que o antecede, tem seus versos iniciais marcados por uma grande vitalidade, no entanto as duas energias são extremamente diferentes: enquanto a energia do primeiro soneto é resultante do vigor e esforço físico, a do segundo é resultante de um desencadeamento das sensações e poderes que estavam ocultos nas profundezas do campo, nos “esconderijos” e no “escuro mato”.

Além disso, de forma semelhante ao que ocorre no primeiro soneto que é interrompido por uma aparição espectral que rompe com a atmosfera de vigor que vinha sendo trabalhada até então, o segundo soneto é também suspenso por um tom diferente daquele apresentado nos seus versos iniciais. Os mistérios mencionados por Oisín Kelly “anelam por pedra”, isto é, anseiam por uma materialização. O que se depreende disso é a impossibilidade de uma compreensão cabal e exaustiva dos mistérios da criação artística; a única coisa que o artista pode fazer é “anelar por pedra”, isto é, tentar “esculpir” tais mistérios, transpô-los em uma forma fixa (ou semi-fixa).

A tentativa de materialização do misterioso sentimento estético por parte do artista é uma tentativa de entender a natureza desse mesmo sentimento. É como se o grão que cai (novamente a imagem do grão como semente lançada na terra)

incubation poems have often pondered secrets. But his new landscape, his ‘wilderness’ at Glanmore, remains a mystery” (MCGUINNESS, 1991, p. 57).

¹⁰⁶ No original: “[It] starts with words, not just the vowels that were at the beginning of the first sonnet. Words are coming forth from the darkness of the poet’s depths” (BLOOM, 2003, p. 46).

durante o processo de criação da escultura fosse em si mesmo uma lembrança daquilo que o escultor, ao utilizar o martelo, busca conhecer. Nesse momento, o poeta, que estava sendo acometido pelo surgimento da poesia instintual (que chegava a penetrar no seu tato), reconhece que a poesia cerebral é, na verdade, uma tentativa de compreensão desse domínio misterioso. As batidas do martelo (como em “The Forge”) constituem uma busca empenhada em trazer à lume os mistérios da criação poética. Essa descrição une em um único processo o cinzel, a pedra, os grãos, o martelo e o escultor, como se todos esses elementos fossem “cúmplices” entre si, sendo, portanto, indivisíveis e inseparáveis. No dizer de Bloom: “o eu-lírico descreve a pedra como o trabalho com o cinzel e o martelo para criar a arte final. As ferramentas, a matéria-prima e o escultor são como um só” (BLOOM, 2003, p.46)¹⁰⁷.

Os versos seguintes mostram o eu lírico que, após ver interrompida a manifestação da poesia que brotava das profundezas, busca retomar o seu canto observando e aprendendo com a natureza ao seu redor. O termo “hedge-school” traduzido como “escola ao ar livre”, se refere a escolas que os católicos irlandeses criaram no século XIX, quando a educação formal ainda não era permitida para os nativos. Tais escolas ficavam debaixo de árvores para e ao longo de cercas vivas (“hedge”), daí o nome. Segundo Neil Corcoran, “as ‘hedge-schools’ eram a única maneira que os nativos irlandeses tinham de receber certa educação durante o período das Leis Penais” (CORCORAN, 1986, p. 147)¹⁰⁸. Sendo assim, pode-se compreender que no contexto do poema, tais escolas simbolizam (dentre outras possíveis leituras) a aprendizagem e o amadurecimento do poeta quando este apreende a Natureza e suas manifestações irredutíveis e por vezes incompreensíveis. Nessa parte do soneto, o poeta se entrega novamente ao estudo voluntário, ao esforço lúcido a fim de compreender “inspiração das profundezas” (“as palavras penetrando quase o tato”) que havia sido interrompida. Entretanto, tal conhecimento não é de fácil e rápida apreensão; ele deve ser conquistado aos

¹⁰⁷ No original: “[...] the narrator describes the stone as working with the chisel and the mallet to create the final art. The tools, raw material, and sculptor are as one” (BLOOM, 2003, p. 46).

¹⁰⁸ No original: “The ‘hedge-schools’ were the only means the native Irish had of gaining an education during the period of the Penal Laws” (CORCORAN, 1986, p. 147).

poucos, paulatinamente. E é por isso que a natureza de Glanmore é uma “escola ao ar livre” na qual o poeta pode aprender uma “voz detida em antena de lesma e lento cantor/ que pudesse insistir, reter, solver, apaziguar”.

Os versos finais ao mesmo tempo retomam e complementam o soneto anterior. O penúltimo verso do segundo soneto é uma repetição do primeiro verso do soneto anterior: “vogais lavravam outras, cavo chão”. É como se através dessa repetição, o poeta estivesse transmitindo a ideia do arado que faz a sua volta, “a sua versão” na terra. Lembrando que o termo “verso” é uma “derivação [...] do *versus* latino, que significava tanto uma linha do poema quanto a volta que a relha faz de um sulco ao outro seguinte” (CORCORAN, 1986, p. 144)¹⁰⁹.

Sendo assim, é como se cada verso dos dois sonetos fosse um sulco realizado pelo arado do poeta (imagem que é confirmada quando o poeta diz que o seu campo é o poema), e esse penúltimo verso seria o *versus* que retornaria ao início do primeiro soneto, completando não só um “trabalho de campo”, mas também a circularidade perfeita buscada pela arte. Dessa forma, percebe-se o deliberado cultivo do poema por parte do autor, com “cada verso voltando como do arado a versão”.

Essa complementaridade de ambos os sonetos (que trabalham cada um com uma visão diferente sobre a gênese da poesia) busca mostrar a complementaridade da poesia cerebral e da poesia intuitiva, e conseqüentemente, do poeta-lavrador que remaneja a Natureza e do poeta-aluno que aprende com ela ao observá-la. Em suma, o que vem sendo até aqui chamado de poeta-cerebral e poeta-instintual são facetas que habitam, de forma simultânea e complementar, a figura do poeta. Como Bloom bem observou, esses sonetos geram

um renovado entendimento que beleza e calma podem coexistir junto com a escuridão e fragilidade, que o privado nunca pode estar separado do público, e que o mundo natural e o mundo da arte/poesia criado pelo homem estão emaranhados (BLOOM, 2003, p. 49)¹¹⁰.

¹⁰⁹ No original: “derivation [...] from the Latin *versus*, which meant both a line of verse and the turn made by the ploughshare from one furrow into the next” (CORCORAN, 1986, p. 144).

¹¹⁰ No original: “a renewed understanding that beauty and calm can coexist with darkness and fragility, that the private can never be separate from the public, and that the natural world and man’s created world of art/poetry are enmeshed” (BLOOM, 2003, p. 49).

A poesia faz com que os opostos não só se reconciliem, mas que se confundam até o ponto da indistinção.

3.5 O verso volta, a caneta cava

O livro mais recente de Seamus Heaney, intitulado *Human Chain* (2010), foi, desde o seu lançamento, aclamado pelo público e crítica como o ápice (até agora) do desenvolvimento poético do autor. Os versos se tornaram mais concisos e precisos, aliando como sempre a rusticidade e sofisticação.

Como o próprio título indica [Corrente humana], essa coletânea celebra os vários laços humanos, tais como família, pátria, amizade, casamento, filiação e paternidade. A coletânea também é marcada pela reflexão sobre a morte, o que também é indicada no título, pois este igualmente pode significar a “a corrente-prisão humana”, isto é, o sentimento de finitude do homem perante a proximidade da morte; em outras palavras, a tensão própria entre continuidade e ruptura que marca as formas de desespero humano segundo o teólogo e filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard:

O eu não é a relação *em si*, mas sim o seu *voltar-se* sobre si própria, o conhecimento que ela tem de si própria depois de estabelecida. O homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e necessidade, é, em suma, uma síntese (KIERKEGAARD, 1988, p. 195).

A preocupação com a morte talvez tenha sido motivada pelo enfarte que o poeta sofreu no ano de 2006, fato que é poetizado no poema “Chanson d’Aventure”, no qual o poeta descreve a sua aventura quando de sua ida e internação no hospital, após sofrer o ataque; e no poema “Miracle” [“Milagre”] que partindo da passagem dos Evangelhos em que um paralítico é carregado por quatro homens em direção a Cristo, Heaney alude aos seus quatro amigos que carregaram a maca para a ambulância.

Nesse sentido, solidariedade e morte acabam por se convergirem, pois por todo o livro Heaney celebra seus antepassados, principalmente seus pais, criando um laço que os une e que continua mesmo após a morte. A solidariedade se torna um vínculo, uma continuidade que supera a ruptura ocasionada pela morte. Sendo assim, a lembrança da morte de seus pais constitui-se uma solidariedade para com os mortos. Os versos do poema “A Herbal” [“Um Herbário”]¹¹¹ são extremamente significativos:

Everywhere plants
Flourish among graves,

Sinking their roots
In all the dynasties
Of the dead (HEANEY, 2010, p. 35).

O poeta diz que “em todos os lugares/, plantas florescem entre as sepulturas” [“Everywhere plants/ flourish among graves”], simbolizando justamente que a tematização e poetização da morte não implicam necessariamente em esterilidade ou destruição, podendo, ao contrário, ocasionar o florescimento. As plantas poderiam tipificar então esses poemas (conforme tal analogia já foi apontada anteriormente) que demonstram solidariedade para com os mortos e que afundam “suas raízes / em todas as dinastias/ dos mortos” [“Sinking their roots/ in all dynasties/ of the dead”]. As raízes são o símbolo próprio da solidariedade, do ir-se em direção ao outro por meio de vários vetores e sentidos. No caso do poema, são os verdadeiros laços, “as cadeias humanas” que o poeta projeta em direção ao passado, antepassados e as profundezas da terra, os quais são, ao fim e ao cabo, uma só coisa na poética heaneyana.

¹¹¹ Transcrição:

Em todos os lugares, plantas
florescem entre as sepulturas,

Afundando suas raízes
em todas as dinastias
dos mortos.

Mas isso não implica uma projeção em direção ao superado e à mortalidade e esterilidade. Segundo a opinião de Heaney, a poesia seria “uma ratificação do impulso humano em direção à transcendência na medida em que a ela [a poesia] é um débito para todas as duplicidades da linguagem e decepções da realidade, também pode-se dizer que é uma forma de redenção” (HEANEY, 2009, p.39)¹¹². Sendo assim, esse enraizamento não implica necessariamente em um desejo doentio de imanência, de uma involução em direção ao que já se foi – como se fosse uma versão poética de um paradoxal “retorno ao inorgânico” freudiano; antes implica uma visão clara sobre a presença do passado na constituição do presente, a presença do pai (antepassados) no filho e da morte na vida. Em suma, uma verdadeira solidariedade dos opostos, forjando uma cadeia das causas e efeitos que se perdem no emaranhado da realidade.

Portanto, é semelhante a posição de Emmanuel Levinas quando relaciona a responsabilidade e solidariedade por outrem com a paternidade: “A paternidade não é simplesmente uma renovação do pai no filho e a sua confusão com ele. É também a exterioridade do pai relativamente ao filho. É um existir pluralista” (LEVINAS, 2000, p. 64). A solidariedade-ligação para com os mortos não é simplesmente um *continuum* cujos segmentos podem ser deslocados e analisados individualmente (como se fosse um caule), mas sim uma existência rizomática que se desdobra plural e divergentemente. O professor norte-americano Kevin Murphy em um recente ensaio sobre a coletânea *Human Chain* – publicado no periódico *The Journal of the American Irish Historical Society* – observou o seguinte:

O conceito de interconectividade é usado do começo ao fim do volume [*Human Chain*] em vários e diferentes níveis, que vão desde o autobiográfico e específico ao literário e alusivo. Em poemas que consideram as gerações de Heaney de seu avô aos seus netos, Heaney apresenta uma cadeia humana autobiográfica tanto generacional e familiar quanto a mais ampla, a mais literária cadeia humana – no sentido eliotiano de uma relação intertextual que liga toda a literatura, passada e presente – que incluirá uma grande variedade de traduções (latim, irlandês arcaico, francês e italiano) cuidadosamente

¹¹² No original: “Poetry is a ratification of the human impulse towards transcendence... to the extent that poetry is a pay-off for all the duplicities of language and disappointments of reality, it can also be said to be a form of redemption” (HEANEY, 2009, p.39).

selecionadas e adaptadas a fim de destacarem esse novo entendimento de sua formação (MURPHY, 2012, p. 105)¹¹³.

Sendo assim, tomando tais informações e reflexões como pressupostos básicos, parte-se para a análise do poema “The Conway Stewart”, transcrito a seguir:

"Medium," 14-carat nib,
Three gold bands in the clip-on screw-top,
In the mottled barrel a spatulate, thin

Pump-action lever
The shopkeeper
Demonstrated,

The nib uncapped,
Treating it to its first deep snorkel
In a newly opened ink-bottle,

Guttery, snottery,
Letting it rest then at an angle
To ingest,

Giving us time
To look together and away
From our parting, due that evening,

To my longhand
"Dear"
To them, next day (HEANEY, 2010, p. 8)¹¹⁴.

¹¹³ the concept of human interconnectedness gets played out throughout the volume on very different levels, ranging from the autobiographical and the specific to the literary and allusive. In poems considering Heaney generations from grandfather to grandchildren, Heaney presents an autobiographical human chain both generational and familial, while the broader, more literary human chain - in the Eliotic sense of an inter textual tradition linking all literature, past and present - will include a wide range of translations (Latin, Old Irish, French, and Italian) carefully chosen and tailored to underscore this new understanding of his formation.

¹¹⁴ Transcrição:

“Média”, ponta metálica de 14 quilates,
Três bandas d’ouro na tampa de rosca com encaixe
No mosqueado cilindro, uma espatulada, fina

Alavanca de bombeamento
O lojista,
Demonstrou

A ponta metálica destampada
tratando-a em seu primeiro mergulho profundo
em um recém-aberto tinteiro

O título do poema é o nome de uma das mais famosas marcas britânicas de canetas de luxo. Trata-se de canetas-tinteiro colecionáveis e artesanalmente manufaturadas, com uma série de detalhes.

A primeira estrofe é uma descrição precisa do mecanismo e pormenores da caneta: tamanho médio [“medium”], ponta metálica de quatorze quilates [“14-carat nib”], três listras douradas na tampa de rosca com encaixe [“Three gold bands in the clip-on screw-top”] e no cilindro mosqueado há uma espatulada e fina alavanca de bombeamento para a sucção da tinta [“In the mottled barrel a spatulate, thin/ Pump-action lever”].

A referência a uma caneta relembra a estrofe também inicial do poema “Digging”, na qual o poeta canta que “entre o dedo e o dedão a caneta/ parruda pousa; como arma pega”. A descrição dos mecanismos e encaixes da caneta em “Conway Stewart” se assemelha, de certa forma, a uma listagem dos componentes de uma arma, assim como o queria o poeta em “Digging”. No entanto, enquanto no poema do primeiro livro a caneta é “parruda” (o termo “squat” no original pode significar alguma coisa desproporcional e desajeitada), em “Conway Stewart” o poeta segura uma caneta de luxo, totalmente entalhada e funcional. Uma leitura possível é o amadurecimento e aperfeiçoamento da arte do poeta, que antes “desajeitada” agora se tornou extremamente sutil e sofisticada.

O poema ainda continua com o eu-lírico dizendo que “o lojista/
demonstrou/ a ponta metálica destampada/ tratando-a em seu primeiro mergulho
profundo/ em um recém-aberto tinteiro/ gosmentamente, viscosamente/ deixando-

gosmentamente, viscosamente
deixando-a descansar em seguida
para ingerir

Dando-nos tempo
para olharmos juntos e além
da nossa despedida, naquela mesma noite,

para minha usual escrita
“Queridos”
para eles, no dia seguinte.

a descansar em seguida/ para ingerir” [Treating it to its first deep snorkel/ In a newly opened ink-bottle,/ Guttery, snottery,/ Letting it rest then at an angle/ To ingest”]. Nessa parte do poema, percebe-se a retomada da imagem do poeta que desce às profundezas da terra, que mergulha no poço de águas escuras em busca de inspiração, conforme visto em “Hélicon Pessoa” ou em “Rite of Spring”. E a imagem da bomba de água que jorra as correntes subterrâneas tematizada neste último poema retorna aqui também: a caneta possui também uma alavanca de bomba de sucção (“pump-action level”) que absorve as águas negras (no caso, a tinta) viscosas e pegajosas. A caneta que “mergulha” profundamente nas águas negras da tinta é – da mesma forma que a bomba de água em “The Rite of Spring” – uma metáfora do próprio ato poético. É como se forças obscuras estivessem presentes na tinta e prontas para germinar, forças que se utilizam da caneta como um canal de condução para se transportar; em suma, como seu instrumento (como no poema de Cabral em que o poeta diz: “A tinta e a lápis/ escrevem-se todos/ os versos do mundo// Que monstros existem/ nadando no poço/ negro e fecundo?”).

É interessante também notar que a caneta, que até então vinha sendo descrita como um mecanismo no qual todas as partes atuam maquinamente, subitamente parece se transfigurar em um organismo biológico, mais propriamente um animal (ou uma criança pequena ainda no estágio natural) que se afunda no lodo viscoso da tinta e que “ingere” (“ingest”) esse elemento visceral e gosmento.

Novamente nota-se o jogo de contrastes que habitam conjuntamente os poemas heaneyano. Aqui, no caso, há uma nítida separação entre o mecânico, inorgânico, asséptico e metálico e o biológico, orgânico, putrefato e corporal. Tais elementos se encontram na maior parte da obra heaneyana (visíveis especialmente nos conceitos de “technique” e “craft” abordados anteriormente), coexistindo num estado de tensão, conforme já se apontou ao longo deste trabalho. Nesse caso há uma tensão entre a poesia da forja, na qual o poeta se concentra nos mecanismos e no trabalho artesanal (a caneta em si, conforme descrita na primeira estrofe) e da poesia da terra, na qual há uma entrega voluntária por parte o poeta, um verdadeiro mergulho nas forças obscuras e incompreensíveis.

Por sua vez, as últimas estrofes deixam a questão da tensão entre os dois aspectos da gênese poética para tratar da relação entre a continuidade e ruptura do poeta com seu pai/tradição. Enquanto o lojista exhibe a caneta, o poeta e seu pai sabem que em breve se separarão e, portanto, tais momentos devem ser desfrutados plenamente. É por isso que ele diz que o vendedor está lhes “dando tempo/ para olharmos juntos e além/ da nossa despedida, naquela mesma noite, // para minha usual escrita/ “Queridos” / para eles, no dia seguinte” [“Giving us time/ To look together and away/ From our parting, due that evening, // To my longhand / "Dear" / To them, next day”].

Durante esses momentos aludidos nos versos, existe uma cumplicidade tácita entre o pai e o filho que “olham juntos e além” – para a carta que será escrita com a caligrafia habitual do poeta –, mas ao mesmo tempo também existe uma ruptura, não só por causa da “despedida naquela mesma noite”, mas igualmente pela mesma carta que chegará para seus familiares “no dia seguinte”.

A carta em que Heaney escreverá com sua grafia habitual e que expressará seu amor-ligação aos seus parentes através do termo “queridos” tanto o aproxima (através da expressão de seu sentimento) quanto o distancia (através da escrita que o distancia de seu pai não instruído e também pela distância espaço-temporal do “dia seguinte”) de seu pai. A missiva ao mesmo tempo em que presentifica o remetente – por ser um objeto físico que age como uma metonímia do corpo daquele que a envia –, também revela sua ausência, pois sempre estão marcadas pelo descompasso temporal e pela distância.

A caneta e a carta ao mesmo tempo em que aproximam Heaney de suas origens, também o afastam delas. Em “Digging”, Heaney disse que iria cavar com a caneta, pois não possuía pá para seguir seus antepassados: a sua educação formal por um lado o afastou da lavoura e da simplicidade de seus familiares, mas por outro é através desse mesmo conhecimento intelectual que Heaney irá celebrar o cultivo da terra, os camponeses e a natureza rústica. Ele também é um lavrador, mas que ao invés da pá, cava com a caneta. Em “Conway Stewart”, ocorre a mesma coisa, pois a caneta e a carta simbolizam o distanciamento do mundo não instruído por parte do poeta, mas simultaneamente o seu contato mais profundo

com esse mesmo mundo através de sua escrita-mergulho e da solidariedade que faz com que ele e seu pai “olhem juntos e além”.

Sendo assim, percebe-se que da mesma forma que o verso faz a sua volta sonora e gráfica e que o arado faz a sua versão (*versum*) ao passar de um sulco para o outro, a caneta novamente põe-se a cavar. Heaney reafirma o seu compromisso em ser fiel a sua arte extremamente refinada e também as suas origens simples, para isso ele elege uma caneta que consegue aliar em si tanto a precisão e funcionalidade – cuja “ponta metálica destampada” [“The nib uncapped”] se assemelha a uma espada afiada –, quanto a sensibilidade e naturalidade de uma criança no seu “primeiro mergulho profundo” [“first deep snorkel”] na vitalidade do barro.

O professor Sean O’Brien, da Newcastle University, em uma resenha crítica do livro *Human Chain*, intitulada “The soil and soul of Seamus Heaney” [“O solo e a alma de Seamus Heaney”], publicada no jornal internacional “Financial Times”, comenta que no poema “Conway Stewart”, “o começo do conhecimento e do estudo pode ser visto como a Queda; a perfeição da arte, pela qual o amor e o conhecimento são mantidos em equilíbrio, se revela, nas mãos de Heaney, como uma forma de redenção” (O’BRIEN, 2010)¹¹⁵.

A poesia é a busca humana por uma redenção: uma escavação no solo árido dessa “terra devastada” (*The Waste land*) através da qual o poeta (ou, poderíamos dizer, o ser humano), numa sucessão de vitórias e derrotas, tenta reencontrar ao menos um traço do barro edênico do qual foi formado.

¹¹⁵ No original: “The beginning of knowledge and study may be seen as the Fall; the perfection of art, whereby love and knowledge are held in balance, proves, in Heaney’s hands, to be a means of redemption” (O’BRIEN, 2010).

4 O POETA CONTEMPORÂNEO NA TERRA DO POEMA

As análises dos poemas de Heaney e de Salgado mostraram a coexistência de perspectivas antitéticas sobre a gênese poética não apenas ao longo da obra de ambos os poetas, mas até em um mesmo poema. O presente trabalho optou por chamá-las (dentro outros termos) de poesia cerebral e poesia instintual, apontando os elementos que estão por detrás de cada um desses polos.

Com essa sistematização, não se pretende dicotomizar a construção poética ou hierarquizar as espécies de poetas de acordo com seu ideal e método de criação. A análise desses dois pontos de vistas opostos buscou apenas demonstrar a capacidade que a poesia possui de não só aliar Dionísio e Apolo, mas também a *necessidade* que tem de ambos para alcançar sua realização. O conceito de Nietzsche sobre a gênese artística a partir da tensão entre elementos opostos já foi citado anteriormente. O certo é que a poesia, como toda obra de arte, em geral, não busca solucionar as contradições que a cercam, mas sim de explorá-las como componentes *a priori* de tudo o que é humano.

No entanto, o presente trabalho busca também entender os fatores sociais, históricos e culturais que estão por detrás da *poética bipolar* que ambos os poetas (apesar de pertencerem a diferentes culturas e circunstâncias) desenvolvem. Nesta perspectiva, observamos que outro aspecto que é recorrente nas obras dos dois é a metáfora da *terra*, seja simbolizando – como já indicado na introdução do presente trabalho – a linguagem (e por extensão a poesia) e as origens (e por sua vez a família e a tradição). Contudo, conforme se pretende mostrar, esses significados, reunidos aqui no triângulo “origem(tradição)-terra-linguagem”, estão intrinsecamente interconectados.

O primeiro passo proposto é tentar relacionar essa bipolaridade ou *esquizofrenia* da composição poética com as circunstâncias e aspectos do contexto

cultural, social e artístico contemporâneo, buscando delimitar quais são as razões ou objetivos (partindo-se do pressuposto que os há) por parte dos poetas analisados em trabalhar com dois polos opostos da poesia ao longo de suas obras. Para isso, é preciso, primeiramente, demarcar o que é o contemporâneo, suas vozes e vertentes.

O crítico italiano Giorgio Agamben, em seu ensaio “O que é o contemporâneo?”, afirma que a “contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Sendo assim,

é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este [o tempo], nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e a apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Portanto, percebe-se que o contemporâneo não implica necessariamente um acompanhamento ou uma atualização para com o atual – não se trata de uma sincronização em relação ao espírito da época (*Zeitgeist*), mas pelo contrário, de um des-locamento para com o próprio tempo. Essa perspectiva exterior sobre a própria época é o que permite que o poeta realmente contemporâneo mantenha um olhar fixo sobre ela. Acima de tudo, a contemporaneidade pode ser vista como uma relação entre o indivíduo e o seu tempo presente, entre a temporalidade de sua percepção e a sucessão cronológica da realidade: o contemporâneo surge quando o poeta lê a realidade através da ótica de sua própria temporalidade. Citando um poema do russo Ossip Mandelstam¹¹⁶, Agamben tece as seguintes considerações:

¹¹⁶ A estrofe citada no ensaio é uma tradução direta do texto italiano apresentado por Agamben na edição italiana de seu ensaio. No Brasil, há uma tradução para o português feita por Haroldo de Campos e que está presente na coletânea *Poesia Russa Moderna*, publicada pela Editora Brasiliense. Abaixo segue o poema conforme citado no ensaio:

Meu século, minha fera, quem poderá
Olhar-te dentro dos olhos
E soldar com o seu sangue

O poeta, que devia pagar a sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo. Os dois séculos, os dois tempos não são apenas, como foi sugerido, o século XIX e o XX, mas também, e antes de tudo, o tempo da vida do indivíduo (lembrem-se que o latim *saeculum* significa originalmente o tempo da vida) e o tempo histórico coletivo, que chamamos, nesse caso, o século XX, cujo dorso – compreendemos na última estrofe da poesia – está quebrado. O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra (AGAMBEN, 2009, p. 60-61).

Nessa longa citação, Agamben (2009) relaciona o poeta, a poesia e o tempo em um mesmo pensamento. Para ele o poeta é a fratura entre os séculos, isto é, a ruptura na continuidade temporal, mas simultaneamente é o sangüeamiento que liga essa fratura. Em outras palavras, ele é o elo e ponto de ligação entre um “tempo” e outro “tempo”. À medida que ele se *desloca* do tempo e *desloca* (fratura) o tempo através de seu distanciamento do presente, o poeta também faz com que o tempo exterior da contemporaneidade e seu tempo interior dessincronizado se convirjam. Dessa forma, o poeta contemporâneo é aquele que primeiramente rompe com a continuidade da tradição (fratura) para depois construir uma ponte (uma sutura) em direção a ela com seu próprio sangue.

Em vista disso, o poeta realmente contemporâneo habita duas modalidades simultaneamente: a tradição e a continuidade. Ele é uma espécie de intercessão dos conjuntos do passado e do presente, pois mantém dentro de si elementos de ambos. Mas como especificamente se dá essa coexistência de modalidades temporais tão distintas? A dificuldade de entender essa questão reside na má compreensão da dimensão do tempo, a saber, a errônea pressuposição de que ele é um amontoado retilíneo de segmentos sucedâneos e distintos. Na verdade, a metáfora agambiana da “vértebra do tempo” muito se assemelha à concepção temporal de Agostinho de Hipona (2000), para quem o tempo não pode ser definido como uma sucessão de instantes separados, mas sim como um contínuo indivisível, pois a ideia de “antes” e “depois” são oriundas da percepção humana

do tempo e não de sua natureza (metafísica) como dimensão continuada. Segundo Agostinho:

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três.

Diga-se que também há três tempos: pretérito, presente e futuro, como ordinária e abusivamente se usa. Não me importo nem me oponho nem critico tal uso, contanto que se entenda o que se diz e não se julgue que aquilo que é futuro já possui existência, ou que o passado subsiste ainda. Poucas são as coisas que exprimimos com terminologia exata. Falamos muitas vezes sem exatidão, mas entende-se o que pretendemos dizer! (AGOSTINHO, 2000, p. 327-328).

Como o filósofo e teólogo afirmou, não importa se os homens fazem uso desses termos para definir suas percepções temporais, contanto que reconheçam que há uma “presentificação” de todas as coisas. O presente não é uma superação do passado e nem um embrião potencial do futuro – o tempo está mais para uma coluna vertebral do que para uma escadaria na qual os degraus ultrapassados somem da vista à medida que se progride.

Dessa forma, aplicando essas considerações, percebe-se que o poeta fratura o seu século (*saeculum*) quando, após ter dominando e assimilando a tradição cultural e poética, ele a fragmenta¹¹⁷ e rompe com ela para seguir seu próprio caminho individualizado; e, por outro lado, o poeta sutura o século quando ele, durante o ato de criação, recorre justamente à tradição-passado com o intento de “pervertê-la” (relê-la) a fim de criar seu poema. Logo, o poema fratura a coluna vertical da tradição-passado para em seguida suturá-la com seu sangue, mas sem fazer que ela volte a sua forma original. A coluna é intencionalmente *deslocada* e depois suturada também de forma *deslocada*. O poeta rompe e depois

¹¹⁷ De forma semelhante a T.S. Eliot, na qual a tradição habita seus poemas de forma fragmentada e relida, seja através de citações recontextualizadas de clássicos literários, seja através da paródia e distorção de mecanismos e artifícios literários.

se reconcilia “perversamente” com a tradição, reestruturando-a de maneira torta e oblíqua por meio de seu próprio sangue.

E é exatamente nesse ponto da “perversidade” dos poetas que a teoria da “influência poética” de Harold Bloom relaciona o poeta com o seu tempo e com a tradição. Para o crítico norte-americano “a história poética [é] indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmo um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55).

O poeta “forte”, segundo o dizer de Bloom (2002), é aquele que está em constante gládio com seus precursores, a fim de criar sua autonomia, isto é, se ver livre da “angústia da influência”. Tal conceito relembra, de certa maneira, a ideia eliotiana expressa em seu ensaio sobre o dramaturgo Philip Massinger de que “poetas imaturos imitam; poetas maduros roubam; maus poetas desfiguram aquilo que roubam, e os bons poetas fazem da citação algo de melhor ou, pelo menos, diferente” (ELIOT, 1975, p.153)¹¹⁸. Eliot, por sua vez, foi um dos grandes poetas que compreendeu a importância e a atualidade da tradição, conforme se pode notar em seu ensaio “Tradição e talento individual” (1919), cujas reflexões serão retomadas mais adiante.

Sendo assim, o poeta que é tanto a ruptura quanto a sutura da coluna do século tem uma dívida para com a tradição, e é justamente a consciência desse “débito espiritual e criativo” que gera a “angústia da influência” proposta por Bloom (2002), pois, segundo o crítico, o poeta forte disputa edipianamente com seu pai-predecessor, tornando-se angustiado por não ter sido capaz de criar a si próprio, de “ser seu próprio pai”. Dessa maneira,

a influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma *leitura distorcida do poeta anterior*, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente *uma interpretação distorcida*. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, *de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo*, sem o qual a

¹¹⁸ No original: “Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different” (ELIOT, 1975, p. 153).

poesia moderna como tal não poderia existir (BLOOM, 2000, p. 80, grifos nossos).

Como se pode notar, o poeta contemporâneo de Agamben é, assim como o proposto por Bloom, alguém que distorce a coluna vertical da tradição de maneira perversa (*per vertio*, no original latino: “pôr-se de lado”, “pôr-se à parte”) e que a solda também de maneira distorcida. Ele rompe com seus predecessores, apenas para depois corrigi-los, reparando-os com seu plasma de individualidade (seu “sangue”).

Contudo, Agamben (2009), mais a frente em seu ensaio, propõe outra definição da contemporaneidade. Segundo ele, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Novamente, o ensaísta desafia o senso comum com sua definição, pois ao invés de ser definida como um conhecimento exaustivo sobre os mecanismos que regem o real vigente, a contemporaneidade é vista justamente como a atenção fixada nas trevas, naquilo sobre o qual ainda não se tem conhecimento, embora esteja perante os nossos olhos.

Agamben (2009) continua sua reflexão dizendo: “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2010, p. 63). Essa imagem do poeta que mergulha sua pena nas trevas para escrever é extremamente semelhante ao último poema analisado de Heaney, “Conway Stewart”. Nele, a caneta mergulha e ingere as trevas viscosas e pegajosas para escrever a carta íntima e terna aos seus familiares (sua origem), pois afinal, o presente não é uma ruptura permanente com a origem, mas sim uma religação com ela (como a carta que une e aproxima as distâncias no poema heaneyno). Para Agamben (2009), “a distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente” (AGAMBEN, 2009, p. 69).

Mas o que se pode dizer sobre esse presente, sobre esse “presente *presente*”? Vários teóricos e filósofos afirmam que a época em que se vive

atualmente é marcada por uma dupla tensão-pressão: por um lado, um passado¹¹⁹ saturado de informações, eventos, acontecimentos e ideologias as mais distintas que não foram ainda completa e apropriadamente assimilados ou entendidos; por outro lado, é pressionado por um futuro que não possui a capacidade de engolfar o presente e transformá-lo em passado – não por se tratar necessariamente de um futuro distópico ou apocalíptico (embora não se devam excluir essas perspectivas), mas de um futuro ainda inimaginável ou inconcebível.

O fim das grandes narrativas (metanarrativas) proposto por Lyotard, o fim da história proposto pelo reacionário Francis Fukuyama ou ainda o questionamento ontológico do homem e da arte identificado pelo crítico Brian McHale talvez reflitam uma mesma situação, um mesmo emaranhado de circunstâncias que estão em atividade no real no momento atual. Pensadores das mais diferentes correntes culturais, ideologias políticas (como os citados acima) e dos mais variados contextos culturais concordam que nas últimas décadas ocorreu um deslocamento do pensamento focado em um futuro teleologicamente promissor – no qual a tecnologia, racionalização, tecnicismo, burocratização, empirismo e culturalização seriam as chaves-mestras de um progresso e um bem-estar únicos na história –, para o enfoque em um presente extremamente autoconsciente e autorreflexivo, no qual todos os valores são questionados e no qual as respostas aos seus próprios questionamentos são basicamente tautológicas; em suma, é um presente que pensa sobre as próprias bases de seu pensamento, questionando a própria noção do conhecimento.

O presente se tornou excessivamente autotético; repleto de contradições talvez insolúveis, ele se encontra em um estado de tensão em que vários elementos antitéticos coexistem: modernização e arcaísmo, luxo e miséria, secularismo e fundamentalismo. O filósofo e jornalista Adauto Novaes, numa entrevista ao suplemento literário “Prosa e Verso” do jornal “O Globo”, comentando sobre o sexto ciclo de conferências “Mutações”, ocorridos na

¹¹⁹ Conforme a citação de Agostinho (2000), o tempo é visto como um contínuo e os termos “passado”, “presente” e “futuro” são terminologias equivocadas. Mas conforme o mesmo autor, elas são ainda necessárias para tratarmos da nossa percepção temporal, e podem ser utilizadas livremente, contanto que “entendamos o que se diz”.

Academia Brasileira de Letras em agosto do ano de 2012 e cujo tema mote foi uma frase de Valéry (“O futuro não é mais o que era”) tece as seguintes observações:

Com a revolução tecnocientífica, biotecnológica e digital, existe hoje quase o fetiche da inovação [...] Não há atividade humana que não passe por uma grande mutação. As ideias de tempo e futuro também passam por transformações. Paul Valéry diz que as duas maiores invenções da Humanidade são o passado e o futuro. A gente questiona se essas invenções não estariam sendo abolidas. O passado hoje sucumbe à amnésia, a um mundo condenado pela sociabilidade eletrônica, pela experiência efêmera. E o futuro concebe o novo como o tempo do sempre igual (NOVAES, 2012, p. 1).

O interesse é perceber que nessa atualidade, o passado é relegado ao esquecimento, “sucumbindo à amnésia” generalizada. Desse modo, há (retomando Agamben) uma fratura na espinha dorsal da tradição que permanece rompida e deslocada. Daí cabe ao poeta o papel de soldar com seu sangue (símbolo da vida nas mais diversas culturas) essa parte essencial da experiência humana denominada “passado” – cabe ao poeta trazê-lo de volta ao presente, torná-lo (re)conhecido e lembrado, ligando assim a experiência do presente ao conhecimento que o precede. Tudo o que se vivencia é uma “experiência efêmera” que não possui forças o suficiente para se tornar uma “reliquia da memória”, para se incrustar na percepção do contínuo temporal.

O futuro por sua vez percebe toda forma de inovação como “o tempo do sempre igual”: como dito anteriormente não se é possível conceber um futuro que seja capaz de abarcar a saturação de informações labirínticas do presente (cuja melhor representação seria a “rede” entrelaçada da internet) e nem de reter elemento algum dentre as inúmeras experiências efêmeras, salvando-o assim do esquecimento. O “tempo do sempre igual”, trabalhado também pelo cientista político Sérgio Rouanet, pode ser definido como “o tempo em que não se sonha ou se planeja. [...] Está extinto o significado do futuro como espera, imaginação e pensamento – e que só pode se configurar com o tempo das ‘coisas vagas’” (ROUANET, 2012, p.1).

Rouanet nessa mesma edição do suplemento, em um artigo chamado “O fim das utopias”, reflete mais profundamente sobre essa ideia de um futuro estéril, condenado a uma repetição sisifiana do mesmo. Segundo o cientista político, “o mundo contemporâneo está cheio de amnésicos: os desmemoriados, que não se lembram de nada, e os memoriosos, que se lembram de tudo, exceto do essencial” (ROUANET, 2012, p. 2). Como se pode notar, o presente é paradoxalmente marcado por uma amnésia – por uma ruptura com a tradição e o passado –, e ao mesmo tempo por um transbordamento de informações supérfluas e efêmeras – o que torna difícil conceber um futuro que seja capaz de superar, ou ao menos lidar, com esse excesso. Rouanet (2012) continua sua reflexão:

O que Engels chamava de “falsa consciência” tem como ingrediente principal o esquecimento. Há várias formas de esquecimento. O esquecimento originário, o fetichismo da mercadoria, o que nos faz esquecer que o valor não é uma relação entre coisas, e sim entre classes. O esquecimento histórico, que faz os alemães se esquecerem da ignomínia do nazismo, e os brasileiros se esquecerem de quatro séculos de escravidão. O esquecimento político, que nos faz esquecer os mortos e os torturados pelo regime militar (ROUANET, 2012, p. 2).

Como se pode notar, é justamente o esquecimento do passado que faz com que o futuro não possa ser discernido; e é justamente a amnésia dos acontecimentos anteriores que fazem com que o presente sucumba à teia de informações supérfluas. Dessa forma, Rouanet (2012) apresenta a sua teoria sobre esse futuro proibido:

Quanto ao futuro, ele era um tema fundamental durante a vigência da doutrina do progresso linear da humanidade. O futuro era o horizonte para o qual tendia o gênero humano. Era a fase das grandes narrativas, na terminologia de Lyotard, como a narrativa da revolução mundial, ou a do saber enciclopédico. Como todas as narrativas, elas tinham um começo, um meio e um fim, e o fim (não necessariamente no sentido de final) era o futuro. Mas o futuro está bloqueado por um sistema social em que o novo aparece sob a forma do sempre igual, e o sempre igual sob a forma do novo. É o tempo do inferno, para citar Benjamin. Tudo muda: os smartphones de 2012 são diferentes dos de 2011, e isso é essencial para que nada mude. No fundo, o futuro tornou-se um termo técnico da Bolsa. As pessoas não especulam mais sobre o futuro, e sim no futuro – no mercado de futuros. A consequência mais

grave da crise do futuro é que ela resultou no assassinato da utopia (ROUANET, 2012, p.2).

O futuro permanece bloqueado, não porque – como já dito – só se tenha dele previsões apocalípticas, mas porque a ideia que se tem dele é de algo que não se renova, um momento estagnado como um pântano, repetitivo e torturante como o inferno. Tal conceito quebra com a ideia progressista e teleológica proposta anteriormente pelos iluministas, os quais concebiam o homem como um ser que pudesse evoluir infinitamente (para melhor), até alcançar a cabal perfeição. Não que alguns setores da contemporaneidade não mais concebiam essa ideia de aperfeiçoamento inesgotável do homem, mas os concebe estrita e dependentemente ligada à máquina, ao cibernético e ao inorgânico¹²⁰ – o homem só pode superar suas fraquezas, limitações e dificuldades através da tecnologia¹²¹, através da fusão com o digital, o cibernético e o eletrônico, gerando aquilo que já se chama “a antropologia do ciborgue”. Daí se é facilmente conduzido (nos casos mais extremos) para a inescrupulosa concepção do homem como uma peça que pode ser substituída ou repostada. De fato, uma das características da contemporaneidade é precisamente a “descartabilidade” do humano, a sua fácil reposição na vitrine do real.

A individualização tende a desaparecer não apenas no meio dos movimentos da cultura e indústria de massas, mas também em meio à antropologia fisicalista extremista (cada vez mais propagada), a qual atribui às ciências naturais e empíricas a autoridade máxima no que concerne à natureza, *ipseidade* e concepção do humano. É por isso que surge a necessidade de discutir questões centrais que até então não haviam sido postas em pauta e também a necessidade de novos conceitos como “bioética”, “biossegurança”,

¹²⁰ Relembrando que já em “Mal-estar da civilização”, Freud chamava o homem moderno de um “deus de prótese”: “O homem, por assim dizer, tornou-se uma espécie de ‘Deus de prótese’. Quando faz uso de todos os seus órgãos auxiliares, ele é verdadeiramente magnífico; esses órgãos, porém, não cresceram nele [...] As épocas futuras trarão com elas novos e provavelmente inimagináveis grandes avanços nesse campo da civilização e aumentarão ainda mais a semelhança do homem com Deus” (FREUD, 2002, p. 44 -45).

¹²¹ A famosa definição de tecnologia como um meio de extensão do homem, proposta por Marshall McLuhan, acaba por ser levada ao extremo na concepção do pós-humano, do ciborgue e das distopias *cyberpunks* que veem nessa fusão biológica do homem com a tecnologia um dos fatores que eventualmente levaram ao conceito de total desumanização do próprio homem.

“biotecnologia”, “transgênicos”, “manipulação genética”, dentre outros. Desse emaranhado de considerações sobre a própria ontologia do homem, surge a concepção do “pós-humano”, cada vez mais popularizada e mal interpretada. A professora Lucia Santaella, uma das principais referências a respeito desse assunto no Brasil, tendo publicado diversos livros sobre essa temática, apresenta as seguintes reflexões esclarecedoras sobre o conceito de “pós-humano”:

[...] Expressões similares [a “pós-humano], tais como autômata bioinformático”, “biomaquinal”, “pós-biológico”, foram aparecendo cada vez mais assiduamente em publicações de arte e cultura cibernéticas até que, em meados dos anos 1990, todas elas consolidaram-se no caldo da cibercultura emergente. O sema comum que as une encontra-se no hibridismo do humano com algo maquínico-informático, que estende o humano para além de si. Assim, a condição pós-humana diz respeito à natureza da virtualidade, genética, vida inorgânica, ciborgues, inteligência distribuída, incorporando biologia, engenharia e sistemas de informação. Por isso mesmo, os significados mais evidentes, que são costumeiramente associados à expressão “pós-humano”, unem-se às inquietações acerca do destino biônico do corpo humano (SANTAELLA, 2007, p. 129).

E é justamente nesse ponto que a poesia também tem seu papel: uma vez que é uma linguagem pessoal e humana¹²² (é o ápice da linguagem humana), como ela poderá resistir a um movimento de desumanização ou de desindividuação? O que se pode notar é que a ideia do biomaquinal-tecnológico “penetrou intensamente na cultura, colocando em questão não apenas a relação do homem com a tecnologia, mas a própria ontologia do sujeito humano” (SANTAELLA, 2007, p. 130). Para alguns, isso implica numa possibilidade de realização do sonho fáustico do homem moderno de transcender sua condição tida como limitada, como bem especifica a professora Paula Sibilia: “valendo-se da nova alquimia tecnocientífica, o ‘homem pós-biológico’ teria condições de superar as limitações impostas pela sua organicidade, tanto em nível espacial quanto temporal” (SIBILIA, 2002, p.14). No entanto, para outros pensadores,

¹²² Alguns poetas dirão que é essencialmente divina. No entanto, o que se pretende dizer ao predicá-la de humana não é restringi-la como um simples produto humano manufaturado: o que se procura afirmar é que ela só pode ser criada por um ser pessoal, animado e relacional, não pode ser gerada por objetos ou elementos impessoais e inanimados.

como a própria Lúcia Santaella (2007), tal conceito não possui viés o apocalíptico com que alguns grupos extremistas o entendem, pois embora

a condição pós-humana e a revolução biotecnológica que ela implica estejam colocando a humanidade diante de dilemas éticos inéditos, é preciso reconhecer que a separação pressuposta entre a evolução biológica e a evolução tecnológica é improcedente (SANTAELLA, 2007, p. 134).

Sendo assim, “a atual aceleração tecnocientífica não representa outra coisa senão o terceiro ciclo evolutivo do *sapiens sapiens*” (SANTAELLA, 2007, p. 134), pois, segundo a autora, o “humano se constituiu como [...] um ser paradoxal, natural e artificial ao mesmo tempo, pois a fala que faz do humano o que ele é desnaturaliza-o, coloca-o, de saída, fora da natureza” (SANTAELLA, 2007, p. 134) e é “justamente essa desnatureza congênita que a evolução tecnocientífica atual está nos fazendo enxergar em retrospectiva” (SANTAELLA, 2007, p. 134). Dessa forma, “as tecnologias simbólicas, ou tecnologias da inteligência, que hoje já começam a tomar conta também do nosso corpo, são extrassomatizações do cérebro humano” (SANTAELLA, 2007, p. 136).

Em suma, caso se perceba essas transformações biotecnológicas a partir de uma ótica “transumanista” (como uma superação da condição humana) ou a de uma ótica mais crítico-otimista (o humano como congenitamente desnatural e por isso capaz de evolução), a mesma questão sobre a definição ontológica do humano se interpõe como uma problemática:

opós-humano, este entendido não só como resultado dessas transformações, mas, sobretudo, como desconstrução das certezas ontológicas e metafísicas implicadas nas tradicionais categorias, geralmente dicotômicas, de sujeito, subjetividade e identidade subjacentes às concepções humanas que alimentaram a filosofia e as ciências do homem nos últimos séculos e que hoje, inadiavelmente, reclamam por uma revisão radical (SANTAELLA, 2007, p. 136).

Portanto, há um abalo sísmico nas estruturas ontológicas e metafísicas que sustentaram as concepções tradicionais do pensamento ocidental: por um lado, tal desconstrução tem o seu lado positivo, pois abre um leque de possibilidades e

novas experiências para o homem destituído delas (Benjamim); entretanto, por outro lado, o dismantelamento ontológico pode conduzir não a uma “evolução do humano”, mas ao retorno de uma nova investida de ideais desumanizadoras. De qualquer forma, o crescimento exponencial da tecnologia e a relação cada vez mais íntima dela com o humano, não têm sido devidamente assimilados. O desenvolvimento da reflexão sobre a “nova” condição ontológica da humanidade não tem conseguido acompanhar o desenvolvimento de novas tecnologias protéticas.

O perigo que afronta o homem, em sua natureza de “animal simbólico” (Kierkegaard) ou de “deus que chora” (Bilac), conseqüentemente afronta a poesia que, desde Baudelaire, vem sendo relegada ao segundo plano dos discursos e expressões humanas. Entretanto, ela soube extrair da própria crise o impulso necessário para a sua sobrevivência em meio à proliferação dos mais diversos discursos de fácil assimilação e de entretenimento.

No entanto, a crise agora paira sobre a própria concepção do humano – sobre o que é o homem. O poeta contemporâneo deve estar ciente de que uma das principais matérias-primas de suas criações, a saber, a condição humana (com toda a sua carga de experiência, subjetividade e consciência) tem sido vista, por alguns extremistas, como uma concepção superada (para não dizer retrógrada). Outros delegam às ciências naturais a última e incontestável palavra a respeito de todas as instâncias (sociais, psicológicas, corporais, sexuais e espirituais) do humano. A poesia – e a arte como um todo – buscam reivindicar o seu papel na decifração e construção do edifício humano; afinal, ao longo da História, a arte sempre foi capaz de trazer à lume parcelas até então desconhecidas da humanidade e também de ajudar a construir a identidade e valores humanos¹²³.

Contudo, embora “a crise do humano”, por um lado, faça com que o homem seja visto como um elemento descartável e substituível; por outro lado, gera uma contrarreação também exacerbada, na qual a individualidade é levada ao extremo do solipsismo, resultando no hedonismo, no culto ao corpo e no

¹²³ Como um exemplo dessa capacidade de “humanizar o humano” que a Literatura possui, basta lembrar que um dos mais famosos e comentados livros de Harold Bloom se intitula justamente *Shakespeare: a invenção do humano*.

narcisismo literário e artístico já apontado por Todorov em sua obra *Literatura em Perigo* (2009). Os filósofos franceses Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles chama essa egolatria contemporânea de “hiperindividualismo” e afirma ele se origina a partir de uma negação das instituições da coletividade por parte da sociedade. Assim, instituições tais como a religião, a política e comunidade são submetidas à vontade individual. O hiperindividualismo engendra um sujeito autônomo, capaz de gerir todos os assuntos e instâncias de ordem privada de sua existência (profissão, casamento, consumo, etc.), mas ao mesmo tempo submetido às regras e valores da globalização econômica de eficácia, lucro, produtividade, juventude, beleza e consumo. Em suma, há uma “afirmação do individual sobre o coletivo, graças à subjetivação do gosto” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 18).

Lipovetsky e Charles (2004) também afirmam que o termo “pós-moderno” já se tornou antiquado, e propôs uso do termo hipermodernidade, pois segundo ele, o que ocorre atualmente não é uma superação da modernidade (como o termo “pós” supõe) e nem um movimento cultural e artístico inovador; o que se tem atualmente é uma *inflação da modernidade*, uma exacerbação dos valores defendidos na modernidade. Segundo ele, “há uma modernidade elevada à potência superlativa” e “ao clima de epílogo segue-se uma sensação de fuga para adiante, de modernização desenfreada, feita de mercantilização proliferativa, de desregulamentação econômica, de ímpeto técnico-científico” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 53). Para os filósofos, os efeitos dessa elevação exponencial da modernidade “são tão carregados de perigos quanto de promessas” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 53), assim, justificam a necessidade de criar um novo termo e conceito que abarquem as mudanças extremas ocorridas nas últimas duas décadas:

Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário; descontentamento com as paixões políticas e as militâncias – era mesmo preciso dar um nome à enorme transformação que se desenrolava no palco das sociedades abastadas,

livre do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 52).

Novamente, percebe-se que os vários críticos, filósofos e teóricos da cultura tocam no mesmo ponto sobre o “fim da utopia” – na incapacidade de se contemplar imaginativamente um “outro lugar” (*tópos*). Torna-se difícil – se não impossível – para o homem contemporâneo pensar em outro paradigma espaço-temporal no qual impera uma ideologia. Essa dificuldade se deve não somente ao simples ceticismo político generalizado, mas principalmente ao ceticismo, cada vez maior, sobre a própria noção de “realidade”, pois afinal “o que é ‘realidade’, se ela é capaz de tanta simulação?” (KELLNER, 2001, p. 402). Esse processo de “simulacrização” do real é causado (como já dito) pela saturação de informações nos vários meios de comunicação, principalmente na labiríntica internet. São os estertores do Iluminismo: o desejo do progresso e desenvolvimento racional do humano que os pensadores iluministas objetivavam, encontra o seu ápice deformador no “pós-humano”; e, por sua vez, o instrumento utilizado pelos iluministas para alcançar tal objetivo, isto é, o saber enciclopédico – o desejo legítimo de conhecer o máximo de todas as áreas do conhecimento – transformou-se na saturação e proliferação viral de informações banais, falsas, distorcidas ou preconceituosas. Pode-se também dizer que o já mencionado desprezo prepotente para com o passado, talvez seja também um fruto (distorcido) do Iluminismo que só conseguia ver a época anterior como Idade das Trevas pronta a desaparecer da face da terra pelo “fulgor luminoso” do conhecimento.

Tais situações contemporâneas também devem ser pensadas pelos verdadeiros poetas, pois eles devem simultaneamente esquivar do “hiperindividualismo” que já começa a tomar conta de algumas manifestações artísticas, e da “descartabilidade” da condição humana. A voz do poeta deve se tornar novamente a voz do vate que fala pela coletividade e que ao mesmo tempo reafirma e exalta os valores dela. Fazendo assim, o poeta supera tanto o hiperindividualismo hedonista que submete a coletividade à vontade individual, quanto a “descartabilidade” do homem (uma vez que o vate exalta os valores humanos). Outra dificuldade que se apresenta para poeta da contemporaneidade é

justamente o atual contexto culturalmente pluralista e heterogêneo que gera debates ricos, mas infundáveis, no ambiente intelectual e artístico. O conceito de “pós-colonialismo” não implica apenas uma superação da situação imperialista ou o seu fim (até porque o imperialismo se mantém, mas travestido de outras formas e ideologias), mas aponta para o surgimento de novas “vozes” antes marginalizadas e abafadas pelas vozes eurocêntricas. Como o crítico e professor literário Steven Connor aponta em seu livro *Cultura Pós-moderna* (1989):

A condenação pós-moderna das metanarrativas universalizantes oferece, nesse contexto, uma réplica à história opressiva do desenvolvimento de um destino unificado para o Homem (como figura-álibi da civilização ocidental), história que elimina implacavelmente as histórias particulares, locais ou nacionais, em seu ímpeto de racionalização universal, progresso industrial e expansão global de mercados (CONNOR, 1992, p. 187).

O “surgimento” de novas vozes, de novas narrativas, imagens, metáforas e visões de mundos que até então tinham sido ofuscadas pelo mito da centralização ocidental e “do destino unificado para o Homem”, também afeta a concepção contemporânea sobre a poesia, pois se de um lado, o surgimento e descobrimento de novos “mitos” e de experiências humanas originais constituem novas ferramentas e matéria-prima para os poetas, por outro, essas diferentes perspectivas abalam o conceito de “universalidade”, fazendo com que o poeta perceba a relatividade de seu canto.

Sendo assim, o poeta contemporâneo, caso deseje que seu canto seja o mais humano possível, deve estar consciente da pluralidade de concepções e experiências humanas que se entrecruzam na teia do real. Semelhante ideia já foi proposta pelo crítico e ensaísta martinicano Édouard Glissant que numa famosa entrevista intitulada “O imaginário das línguas”, afirmou o seguinte:

Na Europa do século XVIII e XIX, mesmo quando um escritor francês conhecia a língua inglesa ou a língua italiana, ou ainda a língua alemã, ele não as contemplava em sua escrita. As escritas eram monolíngue. Em nossos dias, mesmo quando um escritor não conhece nenhuma outra língua, ele considera, em seu processo de escrita, quer ele tenha consciência ou não, a existência dessas línguas que estão à sua volta. Não podemos mais escrever uma língua de maneira monolíngue.

Somos obrigados a considerar os imaginários das línguas. Esses imaginários nos atingem graças a uma grande diversidade de meios inéditos: o áudio-visual, o rádio, a televisão. Ao vermos uma paisagem africana, mesmo que não conheçamos por exemplo, a língua banto, há uma parte dessa língua que nos atinge e nos interpela através dessa paisagem, mesmo que nunca tenhamos ouvido uma só palavra de banto (GLISSANT, 2005, p. 132-133).

Como se pode notar pela citação, o poeta contemporâneo deve buscar “escrever na presença” de todas as outras línguas com seus imaginários. Cada idioma é um vasto depósito de concepções do mundo, de imagens poéticas e de vivências, o que necessariamente conduz o poeta a estar consciente desses imaginários que habitam e agem simultaneamente naquilo que Glissant chamou de “caos-mundo” – a realidade tumultuada, imprevisível e angustiada que torna difícil qualquer “generalização universalizante”. Dessa forma, a poesia deve ser capaz de refletir em si essa rica caoticidade, mas buscando harmonizar os diferentes (e divergentes) vetores que constituem esse estado de simultaneidade caótica. O poeta brasileiro Ferreira Gullar demonstrou perfeitamente essa nova “voz tumultuosa” que a poesia contemporânea assume em seu poema interessantemente intitulado “Muitas vozes”, do livro homônimo. O poema assim canta:

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

(estamos todos nós
Cheios de vozes
Que o mais das vezes
Mal cabem em nossa voz:

[...]
Meu poema
É um tumulto, um alarido:
Basta apurar o ouvido (GULLAR, 2008, p. 379).

A pluralidade de vozes contemporânea difere da polifonia moderna (presente nas obras de Joyce, Cortázar e Faulkner, por exemplo) no seguinte

aspecto: enquanto a polifonia modernista se focava em variações de timbre de uma mesma voz ou na variação de locuções de personagens diferentes, a pluralidade de vozes contemporânea se baseia na caoticidade de falas e visões de mundos divergentes que se entrecrocaram e coexistem simultaneamente. Em *Ulysses* de Joyce, por exemplo, pode-se perceber a voz intelectualizada de Stephen Dedalus, a linguagem de *middle man* de Leopold Bloom e a fala corporal, sensual e sensorial de Molly Bloom; todavia, essas vozes compartilham um mesmo sistema de valores linguísticos, sensoriais e históricos (compartilham o mesmo fundo histórico da civilização europeia, por exemplo). Já na literatura contemporânea, o que se tem são vozes distintas que não compartilham sequer o mesmo *background* histórico e a mesmas “narrativas” civilizatórias, como se pode perceber em um romance de denso porte como *Meu nome é Legião*¹²⁴ (2008) do português António Lobo Antunes, no qual diversas e distintas vozes se intercalam ao longo da “narrativa”¹²⁵, alternando-se subitamente, sem nenhum espaço de transição, vozes de delinquentes juvenis, expatriados africanos, policiais portugueses, ciganos e prostitutas estrangeiras, ou seja, pessoas que não compartilham sequer o mesmo fundo histórico.

Portanto, o poema contemporâneo é um “tumulto, um alarido”, pois “a fala/ que nele fala/ outras vozes/ arrasta em alarido”; é um “caos” (GULLAR, 2008, p. 379) não no sentido pejorativo do termo, mas sim na sua inerente multiplicidade (e riqueza) de valores, perspectivas, vozes e concepções sobre o real. Tal caoticidade também atua como uma estratégia de sobrevivência do poema em meio ao presente mundo simulacrizado: pois como já dito, atualmente se sofre de uma *simultaneidade inassimilável de informações*; o poeta por vezes se contrapõe a isso ao harmonizar em seu poema as vozes simultâneas e distintas, criando assim uma sinfonia (des)harmônica (semelhante aos postulados e teorias

¹²⁴ O próprio título da obra, retirado de uma passagem dos Evangelhos que se refere a um jovem possesso por uma legião de demônios, alude a uma multiplicidade de vozes distintas presentes em um mesmo lugar.

¹²⁵ Se é que esse conceito seja adequado para explicar a estrutura dessa obra, posto que ela inverta toda a tradicional ordem de início-meio-e-fim, além de desafiar o leitor a “juntar” os fragmentos de falas que são apresentados a fim de construir uma continuidade.

musicais contemporâneos) que embora complexa aos ouvidos e olhos do leitor, ainda assim é absorvível.

A crítica brasileira Célia Pedrosa, estudiosa das manifestações artísticas contemporâneas, aponta as dificuldades e impasses da poesia contemporânea nas seguintes reflexões:

[...] a poesia estaria encenando uma forma de enfrentamento da desmesura do presente – associada contemporaneamente, segundo H. Gumbrecht, à impossibilidade de figuração de qualquer futuro capaz de transformá-lo em passado, isto é, ao fim de toda motivação utópica, e à convivência com resíduos in-significantes de passados os mais diversos, destemporalizados. [...] Como se desdobra poeticamente a configuração da memória, a partir da reflexão sobre a inevitabilidade e mesmo a necessidade do esquecimento? De que outros modos se encena a sombra de sua presença, através mesmo da negação e da ausência? Nesse sentido, é interessante notar desde logo que o sujeito lírico, nessa poesia, é radicalmente solitário: não há mais espaço, ou tempo, para as mãos dadas que antes faziam do presente um caminho para o futuro feliz; nem para o reencontro imaginário de um passado no qual se perseguem marcas de identidade na família, na cidade natal, na história coletiva (PEDROSA, 2000, p. 117).

A ideia do “fim das utopias” reaparece novamente, assim como o futuro que se recusa a assomar em meio à névoa do presente. No entanto, a consideração mais importante para a análise do presente trabalho é novamente a ideia do rompimento e conseqüente esquecimento do passado, e com elas as marcas de identidade individual e coletiva – fato esse apontado anteriormente através da análise da metáfora de Agamben (2009) da ruptura do século-coluna vertebral. Pedrosa (2000) afirma acertadamente que o é justamente desligamento-esquecimento do passado que ocasiona a impossibilidade se ver o presente como “um caminho para o futuro feliz”. Sendo assim, resta ao poeta, como propôs Agamben (2009), soldar com seu próprio sangue a “vértebra dos dois séculos”, passado e presente, para que novamente a vida possa fluir num contínuo.

4.1 A terra

A primeira questão que se propõe para um restabelecimento do passado no presente da memória é justamente a maneira pela qual se poderá soldar essa vértebra deslocada. No capítulo anterior, foram apresentados vários desafios, dificuldades e objeções que a poesia, de forma incontornável, deve fazer frente, pois afinal, segundo Alfredo Bosi, “toda grande poesia moderna, a partir do Pré-Romantismo, uma forma de resistência simbólica aos discursos dominantes” (BOSI, 2010, p.167), configurando-se, portanto, “como produção de sentido contraideológico” (BOSI, 2010, p. 167). A poesia é um reduto que sempre se contrapõe ao discurso homogeneizador que vê a individualidade, singularidade e a diferença como ameaças à sua ideologia totalizadora.

Conforme abordado na seção anterior, há dois desafios (desafios, não objeções, pelo contrário) à poesia contemporânea, a saber: a caoticidade do mundo e a pluralidade de vozes no cenário atual. Como também já apresentado, os poetas fortes assimilam o caos e as muitas vozes em sua poesia, criando uma verdadeira sinfonia (des)harmônica, como se pode notar no poema de Gullar mencionado acima. No caso de Heaney e Salgado, a começar pelo fato de que ambos aliam e harmonizam em suas obras dois timbres de voz diametralmente opostos (a voz da poesia cerebral e a voz da poesia instintual), ambos os poetas em seus ensaios e poemas demonstram a preocupação em não ignorar ou menosprezar nenhuma voz humana passível de poetização, por mais frágil ou socialmente segregada que ela seja.

Os vários poemas dos poetas analisados orquestram vozes as mais variadas e divergentes, até mesmo aquelas expressas a partir de locais sociais e geográficos extremamente diferentes. Ambos trazem para seus poemas as “vozes” de animais, objetos, crianças, ferreiros, eruditos, indoutos, figuras mitológicas, homens e mulheres da Idade do Ferro, colonizados e colonizadores. O que é mais notável ainda a respeito dessa questão é que tanto o título do livro mais recente de Heaney quanto o de Salgado (que está para ser lançado) remetem à ideia de comunidade, harmonia, integração: *Humain Chain* (2010), como já mencionado, celebra a solidariedade humana e os laços familiares e afetivos; *O mapa da tribo* de Salgado alude também à ideia de uma origem comum e da explanação da

comunhão entre indivíduos. Com essa ideia de solidariedade e harmonização (até mesmo dos opostos), os poetas desafiam por sua vez o “hiperindividualismo”, ao celebrarem a união e o restabelecimento da comunidade (atraindo para si os indivíduos atomizados) através da humanidade que todos têm em comum. Revisitando Mallarmé, ambos os poetas dão “um sentido mais puro às palavras da tribo”. Por fim, o poema tanto instaura ordem no caos (dando forma ao informe e fazendo as diversas forças habitarem tensa, mas complementarmente) quanto “anarquizam” a ordem e ideologia estabelecidas.

Nesse contexto, outra problemática mencionada se instaura: a questão da simulacrização do real, ocasionada não só pela multiplicação de espetáculos simulados e da criação de novas realidades virtuais, mas também pela “simultaneidade inassimilável de informações” geradas e alastradas pelos meios de comunicação em massa (cada vez mais integrados e interativos com os indivíduos). O resultado disso é um mar encapelado de informações efêmeras e/ou mistificadoras que chegam não só a dificultar o conhecimento e acesso àquilo que é fato, mas que também abalam a própria noção do que é a realidade social-cultural. A contemporaneidade, nesse sentido, é integradora, pois não distingue, separa ou discerne as diferentes espécies de informações: nos canais de notícia e nos informativos encontram-se tanto as últimas inovações científicas, críticas sobre obras literárias canônicas e o horóscopo do dia. Não que a integração e a ausência de “hierarquização cultural” (geralmente provida de juízos de valores) sejam algo negativo em si mesmo – a dificuldade está justamente na exposição indiferenciada e simultânea dos acontecimentos e do conhecimento, o que faz com que notícias sobre a vida pessoal de celebridades, por exemplo, tomem a primazia nos debates públicos, ofuscando questões mais prementes do âmbito político e social.

A “simultaneidade inassimilável de informações” é o que fomenta as ações virtuais de “atualização”, “*upgrade*” e “*feedback*” – há um constante renovar, uma verdadeira reciclagem do real, o que óbvia e conseqüentemente gera “a extensão a todas as camadas sociais do gosto pelas novidades, da promoção do fútil e do frívolo, do culto ao desenvolvimento pessoal e ao bem-estar” (LIPOVETSKY;

CHARLES, 2004, p. 24). Em suma, “emerge uma sociedade cada vez mais voltada para o presente e as novidades que ela traz, cada vez mais tomada por uma lógica da sedução” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 24).

Sendo assim, como a poesia se comporta perante um mundo regido pela novidade e pela sedução? Desde Baudelaire, ela tem sido relegada ao segundo plano; nessa modernidade ela é primeiramente percebida como um canto esotérico, acessível apenas aos iniciados, entretanto, com o passar do tempo, a poesia vem sendo vista pelo senso comum e pelo indivíduo médio ou como um devaneio piegas praticado por sentimentais ou como um “fóssil vivo” da linguagem resgatado das areias do tempo para servir de passatempo pedante e afetado. Dessa maneira, o poeta contemporâneo deve ao menor refletir sobre essa questão, caso não queira que sua poesia fique restrita ao gabinete ou apenas à crítica especializada. Como conseguir o menor espaço em um mundo que, além de ser governado pela ditadura do entretenimento e da utilidade, ainda é assolado por simulacros e espectros de outras realidades ainda mais atraentes?

Alguns poetas sabotam essa mesma estrutura de entretenimento e simulacro ao utilizarem dela para comporem suas obras, tal como ocorre na “ciberpoesia”, “poesia eletrônica” ou “poesia virtual” (termos que por vezes se referem a elementos indistintos), além da “hipertextualidade” e dos textos multimídias. Contudo, o caso dos poetas analisados no presente trabalho é de se levar em consideração. Ambos são lidos por um número considerável e fiel de leitores, são convidados para eventos literários e para palestras acadêmicas. O que se pode depreender disso são duas reflexões: a primeira é que o mercado é integrador e utiliza até mesmo os discursos questionadores da literatura e da poesia para gerar lucro – pois é visível o crescente número de eventos literários de alta qualidade que atraem um grande número de pessoas; o segundo ponto é que as opções de entretenimento fácil rapidamente se exaurem – dada a sua superficialidade – fazendo com que algumas pessoas busquem meios de satisfação mais profunda e prolongada, e é nesse momento que a literatura e a arte como um todo ganham destaque (basta perceber o número considerável de excelentes escritores brasileiros surgidos nas últimas décadas).

Assim, a poesia, se for fiel a si mesma e ao seu trabalho de aprofundamento nas camadas profundas do humano, terá grandes chances de “sobreviver” ao naufrágio no mar encapelado de informações, novidades e entretenimento. Basta ver, por exemplo, a “modernidade arcaica” do poeta Alexei Bueno que utiliza formas, métricas e temáticas da Antiguidade na composição de seus poemas; justamente por retomar elementos falsa e pretensiosamente considerados como “superados” e por ir pela contramão da ideologia dominante (que idolatra o novo, o desconhecido e o raro), ele consegue criar uma obra atual e excepcional:

Não somos, não seremos nunca
Como Dionisos, ébrio conquistando a Índia
Entre tambores e tirsos, aclamado das ninfas, dos sátiros,
Um ramo de vinha é o seu chicote, um nariz vermelho a sua espada,
E os conquistados o aplaudem e beijam e vêm engrossar o triunfo
Que Pã conduz na vanguarda, tocando na flauta (BUENO, 2003, p. 310).

Heaney (1990), em seu ensaio “Government of the tongue”, afirma que a poesia tem sua própria espécie de sedução. Citando a poetisa polonesa Anna Swir (Anna Świrszczyńska), para quem a poesia é um “fenômeno psicossomático”, Heaney (1990) aponta as peculiaridades atrativas da poesia e da figura do poeta. Ele assim ecoa as palavras de Swir:

Para mim, esse parece ser a única maneira biológica para que um poema nasça e que para que se dê ao poema um direito biológico para existir. Um poeta se torna, portanto, uma antena que captura as vozes do mundo, um médium [meio] que expressa seu próprio subconsciente e o subconsciente coletivo. Por um momento ele possui riquezas geralmente inacessíveis para ele, e ele as perde quando aquele momento [da composição] se finda (SWIR, 1974, p. 32 apud HEANEY, 1990, p. 93)¹²⁶.

¹²⁶ No original: “This seems to me the only biologically natural way for a poem to be born and gives the poem something like a biological right to exist. A poet becomes then an antenna capturing the voices of the world, a medium expressing his own subconscious and the collective subconscious. For one moment he possesses wealth usually inaccessible to him, and he loses it when that moment is over” (SWIR, 1974, p. 32 apud HEANEY, 1990, p. 93).

E em seguida, Heaney reflete sobre esse poeta-antena (que muito se assemelha à definição poundiana dos poetas “como antenas da raça” citada anteriormente) e sobre sua singularidade e originalidade:

O status especial que a poesia goza entre as demais artes literárias provém da prontidão do público em outorgar a ela um recurso e uma eficácia similares. O poeta é creditado como [alguém] com um poder de abrir comunicações (informações) inesperadas e não editadas entre a nossa natureza e a natureza da realidade em que habitamos (HEANEY, 1990, p. 93)¹²⁷.

A qualidade do poeta enquanto “médium” capaz de assimilar as várias e diferentes vozes do mundo ainda permanece, mesmo em meio a uma cultura na qual prevalece a ideia de simulacro e o excesso de informações. Num mundo que, conforme já foi dito, a simultaneidade e excesso de informações, além de expor de forma indiferenciada desde questões banais até discussões de âmbito internacional, e os milhares de “ruídos” e “interferências” colocam em cheque a própria noção de realidade, o poeta talvez seja o mais preparado para captar as vozes entre esses ruídos, filtrando aquilo que realmente importa e que tem valor.

Sendo assim, o poeta verdadeiramente contemporâneo é aquele que se posta como uma esponja no encapelado de informações, novidades e entretenimento (para retomar a metáfora) e que filtra as águas, retendo aquilo que realmente pertence à “nossa natureza e à natureza da realidade em que habitamos”. Dessa forma, como médium cujo subconsciente está sintonizado com os demais subconscientes, o poeta talvez seja o mais apto (até mesmo mais do que os intelectuais da cultura) a perceber as trevas da contemporaneidade e a nos dizer o que é a “realidade” realmente.

O que se propõe é que a *poética bipolar* de Heaney e Salgado sejam justamente o resultado da “captação das vozes” diferentes e divergentes da realidade. Ao aliar visões e perspectivas poéticas opostas (mas complementares) entre si, talvez os poetas estejam reproduzindo, numa perspectiva crítica, a

¹²⁷ No original: “Poetry’s special status among the literary arts derives from the audience’s readiness to concede to it a similar efficacy and resource. The poet is credited with a power to open unexpected and unedited communications between our nature and the nature of the reality we inhabit” (HEANEY, 1990, p. 93).

sintonia do presente real – composto principalmente de contradições, tensões e paradoxos. Mas acima disso tudo, talvez estejam mostrando a ampla área de captação de suas “antenas”, recebendo frequências um extremo ao outro. Sendo assim, pode-se conceber a *poética bipolar* dos poetas analisados como uma espécie de captação das mais diversas e antitéticas vozes que perpassam não só a frequência do real atual, mas a do humano: afinal tanto a cerebralidade quanto o instintual são faces não só da poesia, mas principalmente do humano. Portanto, caso se pretenda tratar de questões humanas, esses polos devem ser necessariamente considerados, pois invariavelmente constituem o “humano”.

Dessa maneira, pode-se dizer que a poesia lida e sobrevive à “simultaneidade inassimilável de informações” à medida que é ela mesma, em que funciona como uma decantação ontológica do real e um desbravamento das trevas do contemporâneo. A sensibilidade poética permite que se diga, como Novalis: “Quanto mais poético, mais verdadeiro”. Alfredo Bosi, no seu posfácio de *O ser e o tempo da poesia*, escrito para a edição de 2010, resume essa questão nas seguintes palavras:

A poesia seria hoje particularmente bem-vinda porque o mundo onde ela precisa subsistir tornou-se atravancado de objetos, atulhado de imagens, aturdido de informações, submerso em palavras, sinais e ruídos de toda sorte. *Much ado about nothing*. Então vem o poeta e divisa na massa amorfa que passa pela rua uma figura humana, mulher, homem, velho, jovem, criança; em um relance, o que era sombra errante vira gente. O que era opaco transparece varado pela luz da percepção amorosa ou perplexa, mas sempre atenta. Aquele vulto que parecia vazio de sentido começa a ter voz, até mais de uma voz, vozes. Irrompe o fenômeno da ex-pressão. Quem tem ouvidos, ouça! (BOSI, 2010, p. 260).

Claro está que, mesmo com o grande número de eventos, saraus e festivais literários, a poesia ainda está demasiadamente confinada ao ambiente acadêmico; concorda-se que é realmente necessário incentivar cada vez mais a leitura de poemas e tornar materialmente acessível ao público a sua fruição, seja através da promoção de eventos culturais, seja através da distribuição de livros – tais ações de divulgação não estão sendo colocadas em jogo aqui – elas são necessárias e essenciais para a “preservação” da poesia no mundo contemporâneo. Contudo,

como visto acima, a poesia só irá perdurar no presente, sem se naufragar no mar de informações simultâneas e efêmeras, caso ela seja “realmente poesia”, sendo naturalmente não-utilitária e autotélica. Salgado Maranhão, em entrevista à professora Iracy Conceição de Souza, diz muito acertadamente sobre “a inutilidade” atraente da poesia:

O que fascina as pessoas diante da poesia é a sua gratuidade, sua verdade genuína num mundo quase todo poluído pelo interesse material, pelas segundas intenções. O ser humano fica sem ter um único refúgio, exceto o olhar e o sorriso das crianças. Quando o leitor se depara com um tipo de texto que não quer vender nem comprar, ele se sente uma individualidade-fim, e, não uma individualidade-meio. Porque a publicidade quer parecer, mas a poesia quer apenas ser. Isso tudo promove, dentro de uma pessoa sensível, uma verdadeira revolução. Uma fome insaciável de plenitude vai tomando conta da sua mente e do seu coração, porque a beleza transcendente é contagiante. Porém, quanto mais se busca mais se percebe que ela é inalcançável (SALGADO, 2010, p. 7).

É justamente na sua inutilidade e gratuidade que reside a força da poesia, ainda mais num mundo extremamente utilitário, materialista e pragmático. Em meio à entropia textual e à proliferação de impressos e tipografias¹²⁸, a poesia se instaura como questionadora da utilidade dos textos tidos como “sérios”. A professora e crítica Leyla Perrone-Moisés, em um ensaio de seu livro *Inútil poesia* (2000), apresenta as seguintes reflexões: “Ora, se nos dispusermos a “perder tempo” e penetrar no que o inútil poema nos diz, é toda a utilidade de outros impressos que será posta em causa. E até mesmo a sanidade mental dos usuários dos impressos úteis” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 31). E mais adiante continua:

Ora, mesmo que não se afirme *a priori* a qualidade superior do impresso-poema, podemos afirmar que ele tem uma superioridade sobre os outros: ele coloca a questão do valor, de seu próprio valor e de todos os outros textos que consumimos passivamente, sem duvidar de nada. Por sua própria “inutilidade”, o poema nos obriga a repensar a “utilidade” dos outros impressos. [...] O poema vem lembrar,

¹²⁸ O filósofo francês Lucien Sfez, em seus estudos sobre a comunicação e análise de discurso, cunhou o termo “tautismo” para se referir ao que ocorre no meio informacional contemporâneo. *Tautismo* seria o neologismo formado pela aglutinação dos termos “tautologia” e “autismo”. Segundo Sfez, a comunicação atual não passa de uma repetição imperturbável do mesmo (tautologia), o que faz com que o sujeito fique confinado em seu próprio invólucro, fechado em seu silêncio (autismo).

imperiosamente, que tudo é linguagem, e que esta engana. Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário (PERRONE-MOYSÉS, 2000, p. 32).

Portanto, conclui-se que por sua própria natureza, a poesia é uma forma de resistência contra a enxurrada de discursos efêmeros e falseáveis que dominam os meios de comunicação contemporâneos.

Sendo assim, como se pode notar nas citações e ideias de Seamus Heaney e de Salgado Maranhão apresentadas anteriormente, ambos compartilham a mesma visão de que é a “inutilidade”, a gratuidade e a sensibilidade da poesia, juntamente com a “filtragem do real” efetuada pelo poeta, permitirão que ela seduza e sobreviva na contemporaneidade.

Outra característica contemporânea que deve ser levada em conta pelos poetas, já mencionada, é a crise da ontologia: o abalo das categorias definidoras do humano e de conceitos como identidade, subjetividade, mente/pensamento, corporeidade e pessoalidade. Citou-se a ideia do “pós-humano” e suas questões dificultosas, bem como os motivos pelos quais se constituem uma problemática para a poesia contemporânea.

Contudo, como a *poética bipolar* de ambos os poetas analisados se relacionam com essa discussão? A hipótese que o presente trabalho propõe é que a dualidade da poesia deles é uma tentativa (e também um reflexo contra essa ideologia contemporânea) de abarcar, conclamar e de usar em seu favor todas as instâncias, experiências e forças do humano, a fim de que seja demonstrado que o humano não foi superado – como sugere alguns partidos da ideia de pós-humano – mas de que há “trevas”, “águas profundas” e “tintas negras” da alma humana que ainda não foram inteiramente desbravadas e conhecidas (e talvez nunca sejam). A dualidade mostra a “variação de alcance” dos movimentos da alma humana, que comporta desde o instintual e espontâneo até o cerebral e deliberado. O que a poesia dual busca indagar é: “como alguns podem pensar que o humano está sendo superado quando há uma riqueza de elementos os mais diversos e opostos ainda reinando e fervilhando no espírito humano?”.

A poesia instintual contesta as ideias de programação, automatismo e repetição que ultimamente não se limitam mais ao maquinário, mas aos poucos e sutilmente migram para o humano – basta ver o controle de metas estipulado para os empregados de empresas, a substituição do nome pessoal por *logins*, números e códigos de barras, e também os registros eletrônicos de ponto cada vez mais milimetricamente calibrados. Ao apresentar o acaso, o espontâneo e o não-planejado como elementos de criação, a poesia instintual refuta e combate a ideologia de produção racionalista e técnica propagada pela indústria cultural e pelo hipercapitalismo (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004).

Por sua vez, a poesia cerebral, embora em um primeiro momento possa ser vista como “uma técnica autônoma da linguagem, posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma [...], uma teoria que estende à prática simbólica o princípio fundamental da *divisão do trabalho* e o exalta em nome da maior eficiência do produtor” (BOSI, 2010, p. 170), uma análise mais profunda mostra que alguns poetas são capazes de transformá-la numa *resistência* ao tecnicismo. A poesia cerebral por vezes atua como uma espécie de emulação ao poder técnico e especializado, não como se o invejasse ou quisesse superá-lo, mas ao se utilizar dele, busca humanizá-lo, torná-lo um aspecto do humano e não propriedade exclusiva das máquinas.

Nesse caso, cabe o conceito de “extrassomatização do cérebro humano”, proposto por Santaella (2007), pois afinal a técnica é primordialmente um conceito e uma invenção humana para (a princípio) ser usado para o bem-estar humano e não o oposto, como usualmente acontece. Sendo assim, a poesia arquitetônica talvez se constitua como uma tentativa de retomar essa verdade, que tem sido não só esquecida, como também invertida; ao ser usada como um instrumento na busca de poesia, esse espécie de visão poética mostra que a técnica deve servir aos propósitos do humano (essa poesia não é apocalíptica a ponto de negar os benefícios da técnica), e não o humano a ela. Em suma, a técnica foi estabelecida pelo humano e para o humano, e não o homem para a técnica.

Além de Heaney e Salgado, vários outros poetas contemporâneos podem ser classificados de cerebrais, como é o caso de: o paulistano Carlos Machado que

canta: “dissecar/ vozes/ sombras descalças/ e perquirir/ a substância/ escassa que principia/ na polpa/ branca do dia (MACHADO, 2006, p. 14); Orides Fontela que transforma as palavras em verdadeiras estufas do desespero: “O duro/ impuro/ labor: construir-se // O canto é anterior ao pássaro” (FONTELA, 1996, p. 20); o mineiro Ricardo Aleixo que trabalha com hipertextos e com a experimentação tipográfica; e a norte-americana Alice Fulton que, baseada na teoria do caos e dos fractais, propôs o que ela chama de “verso fractal”, como uma forma que existe entre o caos total e entre a “ordem euclidiana” de metro regular e de gênero – ela explica que é uma forma de “compreensão da poesia nesta era da mecânica quântica”.

Resta, portanto, mais uma questão apontada anteriormente que é crucial para os poetas contemporâneos: a saber, o conceito de um “futuro inconcebível” devido ao desligamento para com o passado (a metáfora da vértebra fraturada). A leitura que o presente trabalho propõe é que tanto Heaney quanto Salgado buscam lidar com essa problemática através de um símbolo recorrente em suas obras – *a terra*, que se desdobra em três diferentes conotações. A primeira se refere ao solo propriamente dito, ao húmus do qual o homem é feito (segundo várias narrativas de criação), sobre o qual está sustentado e que gera o seu sustento. A segunda conotação se refere à terra como herança e conseqüentemente origem, tradição, família e ancestrais; conforme se verá, nas poéticas analisadas, esse sentido se estende à tradição literária herdada e aos pais-predecessores literários dos poetas. A terceira e última conotação se refere ao solo da linguagem, desta como um chão onde o homem apoia a sua existência e no qual constrói sua morada, assim como a língua materna que está inextrincavelmente ligada à terra natal, donde se relaciona língua, terra, nascimento e origem.

A seguinte sessão, a última, lidará mais detalhadamente com essas questões propostas, argumentando cada ponto com base em leituras detidas dos poemas de Salgado Maranhão e Seamus Heaney.

4.2 Arando a linguagem

O geógrafo francês Eric Dardel, em sua pouco conhecida, mas instigante obra *O homem e a terra* (1952), cria uma espécie de topografia poética ou uma poetização da geografia, como se queira chamar. O que ele pretende fazer é demonstrar a forma como a terra molda o homem, ao mesmo tempo em que este molda a terra. É uma relação mútua e inseparável, pois o homem tem sua origem e seu fim na terra: a sua morada inicial e final.

Além disso, como o geógrafo afirma: “o homem, diz um mito australiano, é feito de terra. A narrativa do Gênesis mostra Adão formado de lama. A relação etimológica conservada pela língua latina *húmus*, *humanus*, expressa a mesma experiência mítica” (DARDEL, 2011, p. 48). O nome “Adão”, no hebraico original, por exemplo, pode significar tanto “homem” como “terra vermelha”. Portanto, segundo Dardel,

vir ao mundo é se destacar da terra, mas sem romper jamais, inteiramente, com o cordão umbilical pelo qual a terra nutre o homem. Em tal concepção mais “vívida” que concebida, a relação não é somente aquela de um passado original, porém a da sempre atual *religio*, que o culto deve renovar todo dia. Do mesmo modo, a morte remete à sua “morada”, ao seio materno, para novas gerações (DARDEL, 2011, p. 48).

Sendo assim, o homem vivencia a comunhão com a terra desde o seu nascimento, durante sua vida e até mesmo em sua morte, na qual retorna ao “seio materno”. Há, portanto, uma ligação não apenas simbólica com a terra, mas também existencial, pois ela é base e meio de sua realização. É também o fundamento irredutível de sua existência e de reflexão, pois “a Terra, com base, é o advento do sujeito, fundamento de toda a consciência a despertar a si mesma; anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda tomada de consciência” (DARDEL, 2011, p. 41); ela também “é para o homem aquilo que ele surge no ser, aquilo sobre o qual ele erige todas as suas obras, o solo de seu hábitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu penar, aquilo a que ele adapta sua preocupação de construir e de erigir” (DARDEL, 2011, p.41).

Em suma, a terra é o solo em que as ações e existência humanas estão apoiadas e estabilizadas; é a marca de identidade do indivíduo (“minha terra

natal”) e seu refúgio contra o desconhecido; é, conforme a lenda de Gaia, a sua ama nutriz e a mãe que embala o filho no berço da sepultura.

Nesse aspecto, a terra aparece na poética de Salgado Maranhão como o “nome” do homem, aquilo que ele é e que simultaneamente o identifica. Daí que ela acaba por apegar-se ao homem, confundindo-se com ele:

Minha terra é o nome
Que desabotoa o indomável.
A palavra física
Em meu uivo esventrado. Minha
Terra é ter-
me (MARANHÃO, 2010, p. 217).

É a partir da terra-nome – a partir daquilo com o qual o homem se identifica e reconhece – que o “indomável” é descerrado e experimentado. A terra conhecida é “que desabotoa o indomável”: em outras palavras, o encontro com o indômito não significa um desbravamento de terras desconhecidas, mas sim um reconhecimento e aprofundamento que parte daquilo que já é conhecido. No âmbito poético, é a intimidade com a terra que origina “a palavra física” presente no “uivo esventrado” que é o canto do poeta. Portanto, a relação com a terra é, sobretudo, uma processo de conhecimento de si mesmo, pois segundo o poeta a “terra é ter-/ me”: o domínio do solo é um domínio das instâncias desconhecidas do “eu” e possuir a terra implica em possuir a si mesmo. O professor Claudicélio Rodrigues da Silva, em seu artigo “A cor e o som da palavra de Salgado Maranhão” também notou essa relação entre poeta e terra:

As mãos [de Salgado] trocaram a enxada há muito tempo e agora o roceiro vive palavrando fecundidades ou fecundando palavridades no terreno fértil da Poesia. A semadura dos campos, os tempos difíceis da roça, quando ainda não sabia ler nem escrever, fazem-no colocar toda a sua atenção à natureza, ela é sua primeira escola até os 15 anos, por isso ele herda o “ofício de criar e engravidar as plantas”. A mesma mão que arou a terra, preparando-a para deitar aí a semente, é a mão que fabrica o poema, reconfigurando a sintaxe, alterando a morfologia da palavra, fazendo nela uma cirurgia para que ganhe novo uso, para que diga o que não foi dito ainda, o que precisa ser dito, com a aguda sutileza (SILVA, 2010, p. 4).

Ao longo dos poemas salgadianos ocorre por vezes uma espécie de indistinção entre o poeta e a terra, pois ambos estão de tal modo entranhados que se tornam indistinguíveis e inseparáveis. No poema “Terra Minha”, o poeta, usando como mote os famosos versos de Gonçalves Dias, canta o seguinte nas estrofes finais:

Me lanço por entre mares,
por caminhos que nem sei...
para no fim retornar
ao ponto que iniciei.

Mesmo listando ao presente
as memórias do futuro,
acabo por te encontrar,
cada vez que me procuro (MARANHÃO, 2010, p. 180).

O ritmo do poema ecoa os versos daquele com o qual dialoga; contudo, o que mais chama a atenção é justamente a total integração – consequentemente indistinção – entre o poeta e sua terra: não importa os caminhos por onde anda, ele retorna ao mesmo ponto inicial (assim como o peregrino que carrega consigo sua língua materna e sua terra natal), assim o poeta encontra sua terra toda vez que analisa a si mesmo. A terra original não é, portanto, uma reminiscência que está voltada e que permanece apenas no passado, mas é algo que, dada a sua estabilidade, possibilita o presente, ao se direcionar para o futuro – cumprindo assim o dito bíblico de que “da terra te originaste e a terra retornarás”. A terra, a língua materna e a memória estão, portanto, intimamente ligadas, conforme bem assinalou Jacques Derrida:

A língua só é *a partir* de mim. Ela é também isso de onde parto, me para e me separa. É o que se separa de mim partindo de mim. O “falarouvir-se”, a chamada “auto-afeição” do se “falarouvir-si-mesmo”, o “falarouvir” um e outro [...] é o mais móvel dos móveis, porque o mais imóvel, o ponto zero de todos os telefones móveis, o *solo absoluto* de todos os deslocamentos (DERRIDA, 2003, 81, 83, grifo nosso).

Portanto, desconstrói-se a ideia de uma “terra natal” imóvel e arcaica. No caso dos poemas salgadianos, a terra original está em constante mutação: ela é ao

mesmo tempo o passado, o presente e o futuro – a memória, a reflexão e a expectativa. O rompimento do cordão umbilical (que em muito se assemelha “a fratura da vértebra do século” proposta por Agamben) que o liga à terra é uma das causas da situação dificultosa do poeta contemporâneo. Célia Pedrosa observou que “[...] nas esquinas da grande cidade contemporânea, [...] o sujeito lírico vai à deriva, sem a *terra firme da memória*, da certeza e da verdade sob seus pés” (PEDROSA, 2000, p. 115, grifo nosso). Dessa forma, “a memória do esquecimento, cegueira e deriva da memória confluem no presente em que se configura a relação do poeta com a poesia” (PEDROSA, 2000, p. 115). Por fim, Pedrosa diz que em vários poetas contemporâneos, “o ato de lembrar é associado a uma vã tentativa de fixação do homem, que se aferraria à ilusão do passando enquanto *terra* já conhecida e solidariamente estabilizada sob seus pés, especializado, portanto em oposição ao tempo enquanto fluir constante” (PEDROSA, 2000, p.114, grifo nosso).

De fato, alguns poetas contemporâneos trabalham com a metáfora da terra como um passado que não possui nada mais a oferecer, como uma origem perdida ou ainda algo doloroso, como se pode notar no poema intitulado “Da necessidade do esquecimento” do poeta brasileiro Pedro Amaral:

Lembrar, lembrar...
É remexer na terra,
Remoidamente.

De modo que, por assim fazer,
Acaba que por fim
Não brota, já,
O que havia-de (AMARAL, 1995, p. 25).

Ou ainda o poema “Soil” [Solo]¹²⁹ do poeta inglês contemporâneo Roger McGough (2004), no qual o solo – elemento com o qual o poeta dialoga – é tanto

¹²⁹ Em uma tradução literal, apenas para apontar o núcleo semântico do poema (portanto, não levando em consideração o âmbito fonético), os versos dizem o seguinte: “Nós nos ignoramos por muito tempo/ e eu sou estritamente um homem caseiro/ qualquer hora em que me chamasse seria inapropriada/ eu te evitarei o máximo que puder // Quando eu era um garoto nós éramos bons amigos/ eu fazia tortas de você quando você estava molhada/ e na relembrada época do verão da infância/ nós ‘ralamosetombamos’ juntos/ nós éramos muito unidos [...] E agora recentemente/

uma reminiscência da infância (assim como no caso de Heaney e Salgado) quanto um prenúncio da morte:

we've ignored each other for a long time
and I'm strictly an indoor man
anytime to call would be the wrong time
I'll avoid you as long as I can

When I was a boy we were good friends
I made pies out of you when you were wet
And in childhood's remembered summer weather
We roughandtumbled together
We were very close

[...]

And now recently
While travelling from town to town
Past where you live
I have become increasingly aware
Of you watching me out there.
Patient and unforgiving
Toying with the trees.

we've avoided each other for a long time
and I'm strictly a city man
anytime to call would be the wrong time
I'll avoid you as long as I can (MCGOUGH, 2004, p. 127).

Como se pode ver, a terra também está intimamente ligada com a memória (“lembrar, lembrar/ É remexer na terra”) e conseqüentemente com a rememoração da infância (“when I was a boy we were good friends”). Tais aspectos assomam exatamente dessa maneira nas poéticas de Heaney e Salgado – nos poemas de ambos geralmente é a criança que aprende lições da terra ou que acompanha os pais na lavoura (essa questão será trabalhada mais detalhadamente no tópico seguinte).

Salgado, em outra parte do primeiro poema citado, canta novamente a respeito da terra:

enquanto viajo de cidade em cidade/ passado o lugar onde você vive/ eu me tornei cada vez mais consciente/ de que você está me assistindo lá fora/ paciente e imperdoável/ brincando com as árvores// nós nos evitamos por muito tempo/ e eu sou estritamente um homem urbano/ qualquer hora que me chamasse seria inapropriada/ eu irei te evitar o máximo que puder”.

Minha terra é o nome
Do indomável enigma:
A palavra física incrustada
Na fábula.

Minha terra é minha pele (SALGADO, 2009, p. 227).

Os versos, em um primeiro momento, retomam àqueles antes mencionados. No entanto, como se pode ver, a terra agora passa a ser o “nome/ do indomável enigma”: de conhecida e decifrada passa a ser um mistério profundo. Nesse momento, a terra migra para o âmbito do poético, tornando-se a “palavra física incrustada/ na fábula” e não mais no “uivo esventrado” do poeta. Há, assim, um componente paradoxal na terra (assim como na memória, feita de rememoração e de esquecimentos): é feita tanto de conhecimento e experiência quanto de enigmas e obscuridade. Como já apontado, a terra pode ser vista como um elemento não restrito ao passado, mas como algo que pertence simultaneamente ao presente e que se encaminha para o futuro, como nos versos de McCough (2004), por exemplo. Salgado aponta para essa relação da terra com o tempo nos versos de seu poema “O verbo”:

O que é do tempo
É da terra
O que é da terra
É do ter (MARANHÃO, 2010, p. 120).

Novamente, pode-se notar que a terra é a primeira e última possessão do humano – ela está de tal forma ligada ao homem que nunca o abandona completamente, sendo assim, a propriedade essencial ao homem (basta notar como os movimentos anti-colonialistas e os de reforma agrária lutam fervorosamente por esse elemento primordial). A terra e o tempo são dois componentes básicos para a existência do homem: não importa quem seja ou por onde caminhe, inevitavelmente o indivíduo terá a terra sob seus pés e o tempo agindo sobre ele e nele. A terra marca temporalmente o início mítico do homem e também seu fim histórico. Além disso, a terra é uma espécie de relógio natural que indica o tempo das estações, sendo áspera no inverno, sombria no outono e

florescente na primavera e verão. Ambos, portanto, estão invariavelmente ligados e agem como reflexos um do outro.

Em Heaney, a terra também é apresentada como algo intrinsecamente ligado a existência humana, além de pressupor a fertilidade e vigor. No seu poema “Terra Pantanosa” (“Bogland”), Heaney canta o seguinte:

Manteiga entranhada
Há mais de cem anos
Foi recuperada branca e salina.
O solo em si é dócil, manteiga negra

Derretendo e se abrindo sob os pés
Deixando escapar a definição derradeira
Por milhões de anos.
Nunca se vai extrair carvão aqui,

Apenas os troncos encharcados
De grandes abetos, brandos como polpa.
Nossos pioneiros avançam
Para dentro e para baixo,

Cada camada arrancada
Como que assentada na anterior.
As covas devem ser infiltração atlântica.
O úmido centro não tem fundo (HEANEY, 1998, p. 52-53)¹³⁰.

¹³⁰ No original:

Butter sunk under
More than a hundred years
Was recovered salty and white.
The ground itself is kind, black butter

Melting and opening underfoot,
Missing its last definition
By millions of years.
They'll never dig coal here,

Only the waterlogged trunks
Of great firs, soft as pulp.
Our pioneers keep striking
Inwards and downwards,

Every layer they strip
Seems camped on before.
The bogholes might be Atlantic seepage.
The wet centre is bottomless (HEANEY, 1981, p. 85-86).

O poeta faz alusão ao antigo hábito dos irlandeses de enterrarem a manteiga sob o solo para mantê-la fresca. No poema, ele e alguns camponeses encontraram manteiga “branca e salina” enterrada “há mais de cem anos”. A partir desse fato, o poeta compara o solo “dócil” a uma “manteiga negra”. A terra é apresentada de forma suculenta e apetitosa, como algo que atrai todos os sentidos. Todos os versos apresentam essa consistência pastosa (“derretendo e se abrindo” e “brandos como polpa”), demonstrando assim uma terra submissa que se oferece ao homem para ser cultivada. Mais interessante é que Heaney apresenta a terra como um repositório de delícias, deveras semelhante ao mito da cornucópia, no qual o interior do chifre representava o útero da deusa da fertilidade.

Essa leitura se torna mais embasada pelo tom dos versos da última estrofe, nos quais o poeta diz que cada camada de terra arrancada está assentada na anterior, como se a terra fosse infinitamente fértil e seu “úmido centro” não tivesse fundo. Portanto, para Heaney a terra possui riquezas e fertilidade inexauríveis, além de uma profundidade inexprimível que oculta mistérios infundáveis. Há algo de sensual na terra, semelhante à deusa das religiões primitivas que era mãe e amante ao mesmo tempo, e que alimentava toda a criação com seus úberes (em algumas representações, eles eram inúmeros) fartos.

Nesse poema, a terra é apresentada como algo que está ligado a um passado tão remoto que quase chega a ser mítico. O poeta começa dizendo que a manteiga havia sido enterrada há cem anos e mesmo assim se mantinha conservada e fresca, apetitosa ao paladar. Depois disso, ele diz que o solo se abre aos pés daqueles que o pisam, “deixando escapar a definição derradeira/ por *milhões de anos*” para em seguida mencionar os ancestrais pioneiros e por fim afirmar que “o úmido centro não tem fundo”. Além de apresentar a terra sob uma perspectiva extremamente erótica – dócil e submissa e cujo “úmido centro” é profundo – Heaney constrói os versos como se eles fossem camadas de terra sobrepostas gradativamente, “como que assentadas na anterior”. De centenas de anos, o poeta, ao escavar a terra, percebe que ela possui milhões de anos, e se aprofundando ainda mais, compreende finalmente que ela é inescrutável.

Interessante ainda é notar que, embora vários críticos afirmem que o principal predecessor de Heaney¹³¹ seja o brilhante poeta irlandês William Butler Yeats, há uma grande diferença na visão de ambos no que tange à metáfora da terra e do trabalho da lavra. Para Heaney, tal trabalho é uma verdadeira espécie de redenção – visto que já no paraíso edênico o homem exercia tal atividade, tanto na tradição judaico-cristã quanto em inúmeras outras. Mas para Yeats, como se pode ver em alguns de seus poemas, tal trabalho não condiz com a condição do intelectual (esse preconceito talvez provenha do fato de Yeats pertencer à aristocracia protestante irlandesa – intitulada de “Protestant Ascendancy” – que dominava a atual República da Irlanda), sendo assim prosaica e servil. É o que se pode notar, por exemplo, nos versos da primeira estrofe do poema “O amante diz da rosa no seu coração” (“The lover tells of the rose in his heart”), dedicado à sua amada Maud Gonne, no qual diz que os passos pesados do lavrador (e outras situações) ofendem a imagem da amada que faz florescer uma rosa em seu coração, como se pode notar na tradução do poeta português José Agostinho Batista:

Tudo quanto é feio, destruído, todas as coisas gastas, velhas
o grito de uma criança à beira do caminho, o rangido de uma carroça
[que se arrasta,
o pesado andar do lavrador, passo a passo sobre o limo invernial,
maculam a tua imagem que engendra uma rosa no fundo do meu
[coração (YEATS, 2010, p. 32)¹³².

Na verdade, Heaney bebeu de outra fonte no que tange à sua metáfora e simbologia da terra – com relação à capacidade de poetizar a visceralidade e concretude do meio rural, o poeta se inspirou nos poemas de Ted Hughes, como já

¹³¹ O próprio Seamus Heaney (1996) questiona tal questão em seu ensaio “Yeats as an example?”, no qual discute as características da poética de W.B. Yeats, elogiando a intensidade e racionalidade da composição yeatsiana, mas ao mesmo tempo afirmando que “um grande poeta pode ser uma péssima influência para outros poetas”.

¹³² No original:

All things uncomely and broken, all things worn out and old,
The cry of a child by the roadway, the creak of a lumbering cart,
The heavy steps of the ploughman, splashing the wintry mould,
Are wronging your image that blossoms a rose in the deeps of my heart (YEATS, 1977, p. 54).

dito; mas foi a partir da obra do irlandês Patrick Kavanagh, poeta pouco conhecido fora de seu país, que Heaney vislumbra a atividade agrária, o lavrar e o semear, como modelos do próprio ato poético. No seu poema “Ploughman” [Lavrador] – título extremamente significativo – presente no seu livro homônimo, Kavanagh assim canta:

I turn the lea-green down,
Gaily now,
And paint the meadow brown
With my plough.

I dream with silvery gull
And brazen crow.
A thing that is beautiful
I may know.

Tranquility walks with me
And no care.
O, the quiet ecstasy
Like a prayer.

I find a star-lovely art
In a dark sod.
Joy that is timeless! O heart
That knows God! (KAVANAGH, 1984, p. 3)¹³³.

¹³³ Transcrição:

Eu o verde-prado contorno
Alegremente agora
E a campina marrom eu coloro
Com meu arado

Sonho com gaivota argêntea
E com corvo de bronze
Uma coisa que é deleitosa
eu conheça talvez.

comigo caminha a serenidade
sem preocupação,
Ó, o quieto êxtase
Como uma prece.

Encontro uma arte estelaramente amável
Em um negro céspede
Alegria que é atemporal! Ó coração
Que a Deus conhece.

Kavanagh, diferentemente de Yeats, vislumbra no ato de arar não apenas um trabalho nobre, mas também como uma “arte no céspepe negro” que acaba por originar uma “alegria que é atemporal”. É notável a semelhança com a concepção heaneyana que concebe o próprio poema como um campo a ser arado – e assim fazendo, tal atividade produz uma “alegria eterna” (Keats). O lavrar, tanto para Kavanagh quanto para Heaney, é uma espécie de êxtase (“O the quiet ecstasy”) proveniente de uma profunda comunhão com a terra.

Sendo assim, ambos os poetas confirmam que embora a terra seja de fato originariamente ligada ao humano (quer seja na sua criação mítica, quer seja no seu sustento material), ela ainda constitui para o homem um mistério impenetrável. Afinal, a terra abriga em seu seio fósseis de criaturas desconhecidas, grande parte da História da humanidade, grandes impérios agora soterrados, riquezas minerais e também as sementes ocultas que geram o mistério da vida.

Dardel (2011) assinalou muito bem esse vínculo indissociável entre homem e terra, focando nesta última como elemento primordial que literalmente envolve toda a existência humana, sendo *a sua base*. Dardel diz o seguinte:

O espaço terrestre aparece como a condição de realização de toda realidade histórica, que lhe dá corpo e assinala a cada existente o seu lugar. É a Terra que, podemos dizer, *estabiliza* a existência. No ritmo da vida, ela traz o elemento de repouso e de abrandamento que modera sua inquietude e sua tensão [...] A Terra é, por excelência, para o homem, como destino, *a circunstância (circumstare)*, aquilo que se ergue à sua volta e mantém sua presença como engajamento no Ser (DARDEL, 2011, p. 43).

Sendo assim, o que os poetas demonstram na sua obra ao se remeterem ao símbolo da terra é que ela é simultaneamente um elemento que comunga tanto do âmbito mítico quanto do histórico, do temporal e do atemporal e da vida e da morte.

Além disso, conforme foi visto, a poesia contemporânea invariavelmente se depara com a questão da crise ontológica do humano – a ideia do “pós-humano” e do abalo sísmico nas categorias ontológicas, existenciais e filosóficas que fundamentaram e nortearam o pensamento ocidental durante grande parte da

História. Baseando-se nos conceitos e reflexões de Dardel (2011), o retorno à terra pode ser visto como um retorno ao *humano/húmus*; uma retomada do elemento primordial a partir do qual o homem foi criado. Como contrarreação ao movimento de superação do humano, direcionando-se para aquilo que é sintético e artificial, os poetas buscam a terra primitiva que está na origem do homem. Em última análise, trata-se de um retorno aquilo que é essencialmente humano.

4.3 A terra devastada da linguagem

Esse último tópico trabalhará com as duas últimas conotações que a terra assume na poética de Salgado e Heaney, visto que de certa maneira ambas as simbologias e questões estão relacionadas. Apenas repassando as conotações que a terra assume na poética de ambos, notamos que a primeira diz respeito à terra como analogia da herança/origem e conseqüentemente da tradição, origem familiar e num nível mais profundo à tradição e heranças literárias. Ligada a isso está a segunda conotação que se refere ao solo da linguagem, na qual o homem apoia a sua existência e experiências; e no qual constrói e tem sua morada, assim como a língua materna – já antecipada com a ideia de Derrida da língua materna como *solo absoluto*. Como se pretende mostrar, a linguagem, desde o início da modernidade baudelairiana e até um pouco antes, vem sofrendo sucessivas crises, o que fez com que se cunhasse a expressão “crise da linguagem” por vezes usada indistintamente.

A primeira questão que se apresenta é a ideia da memória, atrelada à tradição herdada. Célia Pedrosa (2000, p. 117), conforme mencionado, afirma que o sujeito lírico contemporâneo é solitário, pois além de não haver mais espaço, ou tempo, para um futuro melhor, também não os há para o “reencontro imaginário de um passado no qual se perseguem marcas de identidade” na família e na história coletiva. Na contemporaneidade, a memória deixa de ser vista como um exercício e passa a ser vista como um fantasma que assombra o presente – como um passado espectral que deve ser exorcizado.

Na contemporaneidade, o passado é visto mais como um dado arqueológico – ou uma curiosidade – do que um elemento que não foi totalmente compreendido e, conseqüentemente, superado. Há indubitavelmente uma crise da memória, não porque não haja “espaço” para reter as informações (nunca antes houve tanto espaço para o armazenamento e arquivamento), mas porque há uma necessidade extrema de esquecimento. Como a citação já mencionada de Novaes (2012) aponta, “o passado sucumbe à amnésia”. Daí a preocupação de vários grupos vitimados em criar “comunidades mnemônicas” para rememorar fatos abomináveis, ainda recentes, mas por vezes esquecidos por muitos. São inúmeros grupos, os livros escritos e documentários que relatam e testemunham as atrocidades do Holocausto, das ditaduras fascistas que infelizmente dominaram várias partes do globo no século passado. A preocupação desses indivíduos é que o habitual esquecimento da brutalidade permita a repetição do Holocausto e das ditaduras.

Nesse sentido, inevitavelmente se retorna à metáfora do poeta que deve soldar a vértebra deslocada do século com o seu próprio sangue. O poeta contemporâneo é responsável por ser a solda que une essa fratura, permitindo que a vida circule novamente. É necessário um retorno às origens familiares, à tradição. O passado não é um fóssil ressecado, um mero artefato que simboliza o que já está completamente morto e estéril; pelo contrário, o passado pulsa, com vida, bombeando o sangue para o presente.

Em um dos poemas de Heaney, intitulado “Follower” (traduzido como “Seguidor”), a terra está ligada à herança legada pelo pai agricultor, de forma semelhante a “Digging”, no qual o poeta confessa não possuir pá para seguir homens como seu pai e avó, mas para isso elege a caneta para cavar, e o poeta aparece como a criança que segue literalmente os passos do pai:

Meu pai lavrava com charrua e cavalo.
Os ombros redondos como velas pandos
Entre os varais e o sulco. Bastava um estalo
De língua e os cavalos iam forcejando.

Um conhecedor. Colocava a travessa

E ajustava a relha de aço agudo e vivo.
Rolavam sem quebrar os torrões de terra.
Na borda do campo, a um tirão imprevisto

De rédeas, a junta suarenta virava
E voltava para o terreno. Ele
Estreitava um olho a fitar a lavra,
Traçando o sulco exatamente.

Eu tropeçava nas pegadas das botas,
Caía às vezes na céspede luzida;
Às vezes ele levava-me nas costas
Descendo e subindo ao ritmo da lida.

Eu queria crescer e lavar,
Fechar um olho, firmar os braços.
Tudo o que fiz foi seguir sem parar
Pela fazenda à sombra de seus passos.

Um estorvo, falante, falseando,
Caindo sempre. Mas agora
É meu pai que vive tropeçando
Atrás de mim, e não vai embora (HEANEY, 1998, p. 37-38)¹³⁴.

¹³⁴ No original:

My father worked with a horse-plough,
His shoulders globed like a full sail strung
Between the shafts and the furrow.
The horses strained at his clicking tongue.

An expert. He would set the wing
And fit the bright steel-pointed sock.
And sod rolled over without breaking.
At the headrig, with a single pluck

Of reins, the sweating team turned round
And back into the land. His eye
Narrowed and angled at the ground,
Mapping the furrow exactly.

I stumbled in his hob-nailed wake,
Fell sometimes on the polished sod;
Sometimes he rode me on his back
Dipping and rising to his plod.

I wanted to grow up and plough,
To close one eye, stiffen my arm.
All I ever did was follow
In his broad shadow round the farm.

I was a nuisance, tripping, falling,

A terra está intrinsecamente ligada à memória e conseqüentemente à infância, e é através dela que o poeta recebe as primeiras lições de poesia. O pai-tradição é visto como um colosso pelo olhar da criança: “ombros redondos como velas pandos”; além disso, ele é apresentado como alguém que domina o trabalho de cultivo, um lavrador experiente (“um conhecedor”) e um trabalhador de grande vigor (“Colocava a travessa / E ajustava a relha de aço agudo e vivo./ Rolavam sem quebrar os torrões de terra”). Toda a descrição do pai lavrador transpira intensidade, precisão, experiência e energia. Os cavalos forcejam, e a terra é talhada de maneira quase cirúrgica pelo arado – o que faz com que ela ceda também de forma sutil (“rolavam sem quebrar os torrões de terra”). Em contraposição a robustez do homem, o poeta apresenta a frágil criança; ela segue literalmente os passos do pai, mas tropeça nas pegadas das botas que são maiores do que seus pés. O poeta retoma a ideia da tradição que ele simultaneamente rompe para em seguida reatar: em “Digging”, o poeta abandona a pá (quebrando assim a sequência filial), mas em seguida se compromete a cavar com a caneta. Ou seja, há um rompimento da estrutura tradicional, mas há também uma religação com ela, a partir de uma nova perspectiva. Ao imitar os passos do pai, o poeta sucumbe ao chão; contudo, o pai o leva nas costas, “descendo e subindo ao ritmo da lida”. Esse verso inevitavelmente traz à memória o famoso dito de Isaac Newton a respeito de suas descobertas científicas: “Se fui capaz de ver mais longe, foi por estar de pé sobre ombros de gigantes”.

O pai-colossal que carrega o filho nas costas quando este tropeça no caminho é símbolo da tradição que norteia a vida humana. Afinal, todo o pensamento, arte, ciência e filosofia atual estão baseados (mesmo que se a negue ou rejeite) na tradição do passado. No famoso ensaio “Tradição e talento individual” de T.S. Eliot é proposto a seguinte observação (já citada na Introdução do presente trabalho):

Yapping always. But today
It is my father who keeps stumbling
Behind me, and will not go away (HEANEY, 1981, p. 14-15).

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estima-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem (ELIOT, 1989, p. 39).

Contudo, conforme apontado por Eliot (1989), a necessidade de se apoiar na tradição não implica uma submissão ou uma veneração acrítica da arte do passado. Pelo contrário, implica antes em um domínio deliberado dela para em seguida distorcê-la, individualizá-la, antropofagizá-la no seu próprio projeto criativo. A tradição não é algo simplesmente herdado, recebido como um dom gratuito, mas sim algo conquistado a duras penas. Eliot ainda afirma:

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, *não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença* (ELIOT, 1989, p. 38-39, grifo nosso).

A tradição é uma herança (no sentido que originalmente já existia antes do herdeiro tomar posse) que paradoxalmente *não pode ser herdada*, mas apenas conquistada. O poeta que quer continuar escrevendo versos “depois dos vinte e cinco anos” deve estar cômico da presença do passado no seu presente, além de estar também consciente de que deve escrever “não somente com a própria geração a que pertence seus ossos” (ELIOT, 1989, p. 39), mas perante vários outros grandes nomes de diferentes épocas. Pode-se dizer que na obra individual de um poeta habitam “fantasmas” de inúmeros outros poetas, ou, posto de outra forma, o poeta contemporâneo – aquele que realmente está comprometido com seu projeto poético – está apoiado sobre os ombros de gigantes, o que o faz ser capaz de “ver mais longe”. Mas como já dito, isso não implica uma infantilidade e dependência por parte do poeta para com a tradição; na verdade, quanto maior o domínio do passado maior será a compreensão do presente e quanto maior o

conhecimento de obras alheias, mais preparado o poeta está para iniciar sua obra inovadora e individual.

Dessa forma, dentro de determinado poema há uma legião de outros poemas e nomes. Todavia, isso não implica que haja simplesmente uma imitação ou transmissão de símbolos, imagens e temáticas de um poeta ao outro, mas sim que há verdadeiramente – segundo a teoria de Bloom – uma “angústia da influência” em cada “poeta forte”, pois este luta contra o seu pai-predecessor para criar sua própria obra sem dever nada a ele. Para Bloom, existe um verdadeiro confronto edípiano entre os verdadeiros poetas e seus predecessores, pois todos disputam um lugar no “ágon” da tradição. Segundo o crítico norte-americano:

Tal como o entendo, um “texto” poético não é a reunião de signos numa página, mas um campo de batalha psíquico em que lutam forças autênticas pela única vitória que vale a pena alcançar, o triunfo divinatório sobre o esquecimento [...] É difícil anular a noção do “senso comum” de que um texto poético é autolimitado, com um significado ou significados determináveis sem referência a outros textos poéticos. [...] Os poemas não são coisas mas somente palavras que se referem a outras palavras, e *aquelas* referem-se ainda a outras palavras e, assim por diante, através do mundo densamente povoado da linguagem literária. Qualquer poema é um interpoema e qualquer leitura de um poema é uma interleitura. Um poema não é escritura, mas *re-escritura* e, apesar de um poema forte ser um novo ponto de partida, esse início é sempre um reinício (BLOOM, 1994, p. 14-15, grifos do autor).

Sendo assim, a poesia é um campo onde várias vozes se perpassam, e, conseqüentemente, a história da poesia é a história de guerras psíquicas pela vitória sobre o tempo – a inclusão na tradição. Assim, “até mesmo o mais forte poeta deve assumir sua posição *dentro* da linguagem literária. Se ficar de *fora* dela, não pode começar a escrever poesia, pois a poesia vive sempre à sombra da poesia” (BLOOM, 1994, p. 16). Essa teoria de Bloom é deveras polêmica, pois transmite a impressão de que a literatura é, de certa maneira, excludente, imitando em nível estético os mecanismos que regem a separação e a luta de classes.

A defesa de uma tradição literária, um cânone ocidental, é um assunto tabu nos debates acadêmicos atuais e aqueles que o discutem são geralmente percebidos como ameaças reacionárias. É claro que defender um *index* estanque e

fechado é algo não só retrógrado e segregacionista, mas principalmente antiliterário. Contudo, não é essa a noção de cânone que Bloom propõe. O próprio termo “cânone”, oriundo da tradição religiosa, significa etimologicamente uma espécie de vara utilizada como instrumento de medida (régua). Implica, portanto, em uma diretriz primordial que aponta para aquilo que é esteticamente forte. Não é mapa que guia as pessoas de forma restrita, obrigando-as a seguir uma cartilha da qual não podem se desviar com o risco de se perderem; o cânone é uma espécie de bússola que apenas norteia, permitindo àqueles que por ela se guiam traçar seu próprio percurso, no seu ritmo individual. Bloom resume essa questão em seu polêmico e controverso livro *O Cânone Ocidental* (1994) com as seguintes palavras: “[...] Eu gostaria de observar que a autoridade da morte, literária ou existencial, não é basicamente uma autoridade social. O Cânone, longe de ser o criado da classe social dominante, é o ministro da morte” (BLOOM, 1995, p. 38)¹³⁵.

A principal argumentação do professor Bloom é a ideia de que os poetas e seus textos são contaminados por outros poetas e textos, sendo assim qualquer tentativa de negar (que é diferente de *romper*) a tradição – como é o caso dos futuristas que propunham queimar todos os museus do mundo – é ingênua e pueril, pois a própria noção de literatura é progressiva e não permite conceituações estanques e fechadas. A poesia de Augusto dos Anjos, por exemplo, não era considerada literatura em sua época, mas o é agora. A noção contemporânea sobre a literatura só é possível por causa da tradição, pois, por exemplo, como os leitores e críticos poderiam assimilar os diversos romances intimistas contemporâneos se este caminho não houvesse sido desbravado com o uso do fluxo de consciência de Joyce? Não se trata simplesmente da ideia do experimentalismo que se torna moda na próxima geração, mas de que a literatura como um todo forma uma tradição, mesmo que cada autor componente não saiba

¹³⁵ O cânone é o “ministro da morte” na medida em que alerta aos leitores de que o tempo de vida (e conseqüentemente o de leitura) é limitado. Sendo assim, o cânone agiria como uma orientação para que o leitor possa extrair o essencial do labirinto quase infindável da literatura, antes que seu tempo de vida e leitura esgotem.

da existência dos demais. Como a professora Leyla Perrone-Moisés comentou sobre esse mesmo assunto:

Convém não esquecer que as grandes obras ocorrem tendo como chão e húmus uma cadeia ininterrupta de obras menores, e que os produtores da literatura presente são tão devedoras das grandes obras do passado quanto dos milhares de obras menores que prepararam terreno para as maiores (PERRONE-MOYSÉS, 1998, p. 24).

A terra é a tradição-família e também o chão em que os poetas se apoiam para compor suas obras. Tal conceito é oportuno, ainda mais no contexto literário atual, no qual as grandes obras do passado são desqualificadas ou até mesmo condenadas em nome de um programa que escapa ao âmbito literário. Isso talvez se deva a uma confusão generalizada, pois não é necessário “abrir” o cânone, visto que este nunca foi um sistema estanque, e muito menos negá-lo. O que se deve fazer é, partindo do solo da tradição, criar novas obras e recuperar aquelas que foram perdidas. Afinal, como já foi afirmado, a tradição implica antes um direcionamento e um patrimônio estético comum a todos do que uma cartilha prescritiva e normatizadora. O poeta e crítico Ezra Pound, em seu artigo intitulado “The Tradition” (1913), nas palavras iniciais comenta: “A tradição é uma beleza que preservamos e não um conjunto de grilhões para nos aprisionar” (POUND, 1981, p. 91)¹³⁶.

Seguindo essa perspectiva, percebe-se a questão da tradição sob outro viés. Como Leyla Perrone-Moisés afirmou: “A defesa do estético, como tudo, está compromissada com uma ideologia. Mas a valorização do estético não é necessariamente reacionária” (PERRONE-MOYSÉS, 1998, p. 201). Reafirmando a perspectiva sobre a tradição anteriormente apontada, considera-se que “o poeta cria para si mesmo uma tradição, estabelecendo relações sem as quais o passado e ele mesmo careceriam de significação e de valor” (PERRONE-MOYSÉS, 1998, p. 31), de forma que “a tradição deixa de ser um dom ou um fardo, ela tem de ser recriada, conquistada” (PERRONE-MOYSÉS, 1998, p. 31).

¹³⁶ No original: “The tradition is a beauty which we preserve and not a set of fetters to bind us” (POUND, 1981, p. 91).

Retornando ao poema de Heaney, a leitura que se pode fazer é que o poeta-criança, ainda não amadurecido, busca seguir imitativamente os passos de seus predecessores, o que somente pode levá-lo a sucumbir. Esse ato marca uma impotência em arar por si própria a terra sob seus pés: “eu queria crescer e lavrar,/ fechar um olho, firmar os braços”. Enquanto não for capaz de distorcer a tradição, de usá-la perversamente para uso próprio, o poeta apenas seguirá “sem parar/ pela fazenda à sombra de seus passos”. Contudo, na última estrofe, já começa a se apontar o amadurecimento do poeta, pois nos versos finais, o pai começa, por sua vez, a seguir o filho.

Esse fato se assemelha a uma postura revisionista indica por Bloom, em sua *Angústia da influência*, a saber, a *apophrades*, ou o retorno dos mortos. Segundo o crítico norte-americano,

A apophrades, os dias tristes ou desafortunados nos quais os mortos voltam a habitar suas antigas casas, ocorre aos poetas mais fortes, mas com os muito mais fortes dá-se um grande e final movimento revisionário, que purifica até mesmo esse último influxo [...] eles conseguem um estilo que capta e curiosamente retém prioridade sobre seus precursores, de modo que se subverte a tirania do tempo, e pode-se acreditar, por momentos de pasmo, que estão sendo *imitados por seus ancestrais* [...] Refiro-me a uma coisa [...] drástica e (presume-se) absurda, que é o triunfo de havermos colocado de tal modo o precursor, em nossa própria obra, que determinados trechos da obra dele parecem ser não presságios de nosso advento, mas antes devedores de nossa realização e até mesmo (necessariamente) diminuídos por nosso maior esplendor. Os mortos poderosos retornam, mas retornam com nossas cores, e falando com nossas vozes, pelo menos em parte, pelo por momentos (BLOOM, 2002, p. 191-192).

O “retorno dos mortos” implica em tal “força poética” por parte do escritor que por fim todos os seus precursores, toda a tradição a qual ele recorre, parecem ser os discípulos e não os mestres; como se os ancestrais fossem na realidade os descendentes. Semelhante coisa ocorre quando o “pai” de Heaney começa a seguir os passos do filho e tropeçar em suas pegadas: “Agora/ é meu pai que vive tropeçando/ Atrás de mim, e não vai embora”. Os mortos retornam falando “com nossas cores, e falando com nossas vozes”, é uma revisão completa da tradição, como se fosse ela que necessitasse seguir os passos do poeta contemporâneo. O

espectro do pai que segue o filho pode ser visto não só como uma aquiescência da tradição, mas também como uma poetização da morte. Além disso, essa imagem do pai sendo carregado pelo filho é semelhante à passagem da epopeia de Vírgilio em que Enéias carrega o seu velho pai Anquises para que fugam da sitiada Tróia.

Vale também aqui mencionar a imagem da tradição proposta pelo poeta norte-americano Wallace Stevens que é semelhante à imagem heaneyana:

It has a clear, a single, a solid form,
That of the son who bears upon his back
The father that he loves, and bears him from
The ruins of the past, out of nothing left,
Made noble by the honour he receives,
As if in a golden cloud. The son restores
The father. He hides his ancient blue beneath
His own bright red. But he bears him out of love,
His life made double by his father's life,
Ascending the humane (STEVENS, 1989, p. 86-88)¹³⁷.

Segundo o crítico Michael Hamburger (2007), neste poema, “Recitation after Dinner”, “Stevens encontrou esta metáfora para a tradição (que significa “transportar”, um sentido ativo que é frequentemente esquecido por quantos usam as palavras de maneira menos atenta e escrupulosa do que os poetas)” (HAMBURGUER, 2007, p. 152).

No caso de Salgado, há essa mesma relação da terra com a família e, num outro nível, a relação entre a terra e a tradição literária e o fazer poético. No poema “Autorretrato”, o poeta canta:

[...] Minha mãe

¹³⁷ O tradutor Alípio Correia de Franca Neto, ao traduzir a obra *A verdade da poesia* (2007), apresentou a seguinte tradução desses versos:

Tem uma forma clara, simples, sólida,
De filho carregando sobre as costas
O pai que ele ama e que resgata das
Ruínas do passado, o nada que
Ficou, e nobre pela honra que ele
Recebe, como que em nuvem dourada.
O filho recupera o pai; lhe oculta
O antigo azul sob seu rubro vivo.
Faz por amor; sua vida se duplica
Com a de seu pai, e ascende ao humano (HAMBURGUER, 2007, p. 152).

Abria a terra
E eu semeava os milharais,
Os campos de arroz e as colheitas.
– vim crescendo com a sarça hostil
Sob a memória de crânios
Sem nome.
Quanto à poesia,
Foi se alojando aos poucos
Nos latifúndios do coração,
E se tenho as mãos
Especializadas na confeitaria
Das palavras,
Vem da herança natural do ofício
De criar e engravidar as plantas (MARANHÃO, 2009, p. 53).

Diferentemente do poema de Heaney, que compara a terra com o pai, esses versos de Salgado relacionam a terra com a figura da mãe, mas também sob o viés da tradição e do legado. O domínio da mãe-tradição que também abre a terra e a semeia desperta o desejo de imitar no poeta-criança que observa o ato da semeadura. No caso do poema de Salgado Maranhão, outro elemento que atrai a atenção do poeta-criança é o mistério da vida, pois a semente ao ser lançada ao solo parece ter morrido e sido sepultada, no entanto ela emerge da terra como se houvesse ressuscitado. E a Natureza se torna assim a primeira lição de poesia do poeta: a criação poética implica não apenas semear palavras para que gerem a poesia, mas também arar o solo seco da linguagem para que ele possa frutificar.

A poesia é uma espécie de semente que se “aloja nos latifúndios do coração” do poeta. Isso aponta para uma gênese poética espontânea que germina no poeta à medida que ele permite que as sementes da poesia sejam espalhadas no seu interior. Todavia, mais adiante o poeta reconhece também a importância das “mãos especializadas” no cultivo do campo-poema. Ao final do poema, ele ainda reconhece o mérito de sua “herança natural”, da tradição do solo que o ensinou o “ofício/ de criar e engravidar as plantas”. Portanto, o poeta deve fertilizar o solo – ele deve arar o solo desgastado da linguagem para que ela produza frutos novamente.

A linguagem tem sido encarada desde Nietzsche, passando pelos pós-estruturalistas e pelos pragmatistas, como uma estrutura em crise. É semelhante a um solo árido que perdeu seu poder criativo e serve agora apenas como um ermo

no qual seus falantes vagam perdidamente. Em seu livro *Sobre a verdade e a mentira*, Nietzsche (1873) diz que a linguagem é metafórica por sua própria natureza, o que inevitavelmente conduz ao engodo e à inexatidão:

Comparadas entre si as diferentes línguas mostram que nas palavras nunca é a verdade que importa, nem a expressão adequada: caso contrário, não existiriam tantas línguas. A “coisa em si” (que seria precisamente a verdade pura sem consequências) é também para quem dá forma à língua totalmente inapreensível, e mesmo nada desejável. Ele designa unicamente as relações das coisas com os homens e socorre-se para a sua expressão das mais ousadas metáforas. Uma estimulação nervosa traduzida numa imagem! Primeira metáfora. A imagem de novo transformada num som! Segunda metáfora. E de cada vez uma transposição completa de uma esfera para outra totalmente diversa e nova (NIETZSCHE, 2005, p. 11).

Para Nietzsche, já antecipando a noção estruturalista, a língua não é somente um sistema de convenções pelo fato de se referir aos objetos (“a coisa em si”) por meio de sons guturais que em última análise não guardam relação alguma com aquilo que designa; para o filósofo, a linguagem também é arbitrária e convencional porque traduz estimulações nervosas em imagem. Portanto, para Nietzsche, a linguagem é duplamente mistificadora.

Basta lembrar também os estudos e reflexões de Wittgenstein, nos quais a linguagem é concebida como uma possibilidade de jogo, semelhante ao xadrez. Como o filósofo diz em sua obra *Investigações filosóficas* (1953):

Quanto mais exatamente consideramos a linguagem de fato, tanto maior torna-se o conflito entre ela e nossas exigências. (A pureza cristalina da lógica não se entregou a mim, mas foi uma exigência). O conflito torna-se insuportável; a exigência ameaça tornar-se algo vazio. – Caímos numa superfície escorregadia onde falta o atrito, onde as condições são, em certo sentido, ideais, mas onde por esta mesma razão não podemos mais caminhar; necessitamos então o atrito. Retornemos ao solo áspero! Reconhecemos que aquilo que chamamos de “frase”, “linguagem”, não é a unidade formal que me represento, mas a família de estruturas mais ou menos aparentadas entre si (WITTGENSTEIN, 1999, p. 64).

A desconfiança para com os poderes nomeadores e referenciais da linguagem conseqüentemente gera um abalo nas artes literárias, em especial a poesia. A postura perante a criação poética é alterada, pois a sua matéria-prima, a

linguagem, começa a ser vista não só como deformadora, mas principalmente como ineficaz na representação de qualquer realidade que não seja ela própria. A linguagem planifica a pluralidade (chama de “árvore” a vários espécimes extremamente diferentes entre si) e generaliza as individualidades. Daí que a crise da linguagem conseqüentemente afeta até mesmo a concepção do humano – já que o homem é um “ser de linguagem” – e de sua existência na realidade: a natureza “obtusa” da linguagem coloca em xeque até mesmo as noções de identidade, pois o que significa uma “língua nativa” e o que nela se diferencia das demais no quesito de convencionalismo?

O crítico Richard Sheppard, em seu famoso ensaio “A crise da linguagem”, afirma que uma das principais razões do hermetismo da poesia moderna se deve a tal fato:

Com ou sem razão, muitos escritores modernos sentem que o discurso comum é mutiladoramente insuficiente. As palavras penetram a tal ponto na realidade que se torna necessário investir contra a linguagem, “a pior das convenções”, para que ela possa voltar a ser uma lente a revelar um *tiers aspect* perdido. Daí deriva a noção especificamente moderna da linguagem literária como “autotélica”. Como a linguagem convencional é considerada “despotenciada”, “dessubstancializada” e esvaziada, rejeita-se a sua sintaxe e vocabulário por serem imprestáveis para a poesia (SHEPPARD, 1989, p. 268).

A poesia poderia vista, em certa medida, como uma compensação da fraqueza da linguagem convencional; como uma tentativa de insuflar nela novamente o “sopro primordial” adâmico capaz de nomear a realidade ou uma tentativa, para citar Mallarmé, de reparar “o defeito das línguas”. A linguagem poética torna-se, nessa visão, hierarquicamente superior àquela que é utilizada no cotidiano, por sua vez desgastada e mutiladora. Dessa maneira, “a crise modernista da linguagem situa-se, pois, não na impotência do indivíduo criador ou de um estilo literário dentro de uma linguagem tida como viva e intensa, mas na ‘despotenciação’ de toda uma linguagem enquanto tal” (SHEPPARD, 1989, p. 268). Assim, essa crise da linguagem gera também um cisma das linguagens, uma diferenciação, uma hierarquização, conforme dito anteriormente, entre a

linguagem literária (hermética e incontaminada) e a linguagem utilizada nas relações sociais:

Um componente integrante da crise moderna da linguagem é a separação entre discurso social e discurso literário. Enquanto a “superfície” do texto clássico deriva sua força e corresponde-se com a autenticidade das estruturas sociais e linguísticas por ele pressupostas e enaltecidas, o escritor moderno não tem como pretender tal correspondência. Antes de poder criar um “ícone verbal” adequado, ele precisa desmontar as estruturas do mundo convencional e “fazer explodir” a linguagem (SHEPPARD, 1989, p. 268).

O isolamento do discurso literário se encaminha depois para a *poesia pura* de Mallarmé, Valéry e Benn e para a reclusão do poeta em sua torre de marfim, segregando-se dos demais. Para Sheppard, a crise da linguagem não parte somente de uma desconfiança para com os poderes e potencialidade da palavra, mas é causada também pelas transformações sociais e pelo abalo das estruturas do passado que nortearam por séculos o pensamento ocidental. Segundo o crítico,

Essa sensação esmagadora da iminência da esterilização linguística e da morte da imaginação é um aspecto de um problema sociocultural muito mais amplo: a substituição de uma ordem aristocrática, semifeudal, humanista e agrária por uma ordem de classe média, democrática, mecanicista e urbana. A transição, vista mais como regressiva do que neutra, representava para [...] os poetas o abandono de uma ordem cuja linguagem era poeticamente manipulável, cujas estruturas eram espaçosas e globais, cujas formas impressionavam em sua aparente permanência e arraigamento; em troca, uma ordem cuja linguagem era cerebral, cujas estruturas eram parciais e repressivas, cujas formas impressionavam apenas num nível superficial (SHEPPARD, 1989, p. 265).

Como se pode notar, a crise da linguagem implica também em um rompimento abrupto com um passado e seus valores, sem ao menos assimilá-los inteiramente. A visão de uma realidade-idade regida por uma linguagem precisa é subitamente acometida por uma realidade fragmentada na qual cada fratura comporta em si várias linguagens diferentes. Portanto, surge uma nova ordem na estrutura da compreensão do real, tornando, pois, necessário uma nova postura perante o ato poético. Não só a noção e compreensão do passado são modificadas, mas também (como consequência) o presente e o horizonte do futuro. Pois, uma

vez que “se senta a perda de um princípio de unidade, o presente parece perder sua ligação orgânica com o passado e o futuro. O tempo se converte numa série de instantes fragmentados, e o sentido de continuidade cede lugar à descontinuidade” (SHEPPARD, 1989, p. 266). Como consequência dessa fragmentação,

as noções lineares e progressivas da história tornam-se duvidosas. As instituições herdadas do passado (inclusive a instituição da linguagem) são vistas como cascas grandiosas, mas vazias, as quais dão alguma aparência de continuidade com o passado, mas que na verdade proporcionam uma superfície bela para uma realidade repressiva e pernicioso (SHEPPARD, 1989, p. 266).

A ruptura para com o passado, o desligamento e desvalorização da tradição e a crise da linguagem estão, portanto, intimamente relacionados. E toda essa entropia, que vem sendo conduzida desde o século passado, conseqüentemente gera na contemporaneidade a já mencionada crise ontológica que questiona até mesmo as conceituações e definições do humano. O “sentido de descontinuidade”, mencionado por Sheppard, ocasiona não apenas uma depreciação do passado, mas também um desejo profundo de apagá-lo, de esquecê-lo por completo, criando assim uma nova narrativa da História.

Contudo, isso implica também numa real desvalorização das riquezas subterrâneas que o solo da linguagem guarda. Nietzsche e Wittgenstein, este último mais precisamente, realizaram um excelente e primoroso trabalho na investigação dos mecanismos lógicos da linguagem, bem como em sua inabilidade na total apreensão do real. Contudo, reconheceram que chegaram a tal conclusão através da linguagem, pois sem elas as suas conceituações não poderiam sequer ser concebidas. A linguagem, desde a transição cultural, social e histórica apontada por Sheppard, vem sendo cada vez mais mutilada e desgastada. O solo da linguagem está erodido, da mesma forma como Eliot comparou anteriormente a civilização ocidental a uma terra devastada. Todavia, isso não implica que ela deva ser repudiada ou negada – o que se pode realizar é uma atualização da linguagem perante a realidade que agora se impõe. Importa arar essa linguagem árida, fertilizá-la para que novamente ela possa ser capaz de germinar.

Embora esteja árida e quase infértil, a linguagem continua sendo o solo em que o homem se apoia tanto nas suas realizações quanto na própria concepção de si mesmo. A linguagem é uma espécie de repositório dos valores, mitos, concepções, imagens e símbolos de determinada cultura. Portanto, há uma riqueza inerente e imanente sob o solo da linguagem, bastando apenas ao poeta ará-la para que tais elementos possam vir à tona. A terra, linguagem e tradição são os elementos que transportam os edifícios intelectuais da humanidade, são elas que guardam as realizações que engendraram e que sustentam a presente realidade.

Salgado Maranhão, no seu livro *Sol Sanguíneo*, em um poema homônimo, demonstra esse retorno à terra devastada da linguagem como uma viagem desoladora, mas que de certa maneira antecipa e permite a criação poética. O ermo e a devastação (o caos original) são a matéria-prima para uma nova poesia: é sobre o “desolado abrigo/ da terra/ chã” que o poeta edifica sua linguagem original:

Voltar ao desolado abrigo
da terra
chã.
Voltar aos limítrofes
da palavra (larva fulminante
e alarde) que assiste
da despensa
ao rapto da existência.
Voltar ao solo atávico
Onde os loucos
Riem-se
À sombra da neblina (MARANHÃO, 2009b, p. 215).

A terra da linguagem é também o “solo atávico” no qual se encontra uma legião de “loucos [que] riem-se/ à sombra da neblina”, as vozes desnordeadas e desnordeadoras que encetam e permitem a criação poética. Retornar “aos limítrofes da palavra” implica uma descida ao Hades de uma linguagem deteriorada e infernal para resgatar a poesia-Eurídice. No entanto, o poeta-Orfeu, ao realizar sua descida (*katábasis*), descobre que as regiões subterrâneas são de fato o seu lugar de origem e não uma terra estrangeira. É a partir dessa região dos mortos (a linguagem ressequida) que o poeta contemporâneo deve criar sua

poética, transformando o Hades em Campos Elísios para abrigar sua Eurídice. Não se trata mais de esperar que a poesia-Eurídice o acompanhe até a superfície, mas sim de construir no Hades uma nova superfície, uma morada para a amada. O poeta ainda diz:

Venho da terra lúbrica, venho
do raio
 que ilumina
a fronteira do silêncio;
aporto à sombra
desse acorde em
que existires
é o abrigo da linguagem.

Ante o horto desolado
(a um vestígio do teu gesto)
Ergo esta constelação
 Errante (MARANHÃO, 2009b, p. 397).

Anteriormente, ele havia dito que peregrinaria em direção a terra chã da linguagem, mas agora, após sua descida, ele reconhece (como apontamos) que sua origem é ali mesmo: “venho da terra lúbrica”. E a linguagem que antes era o “desolado abrigo” agora se torna “o abrigo da linguagem”. Além disso, o poeta, mesmo aportado “à sombra” e em meio à devastação, ainda assim acende as luminosas estrelas da poesia: “Ante o horto desolado (a um vestígio do teu gesto)/ Ergo esta constelação/ errante”. Isso é arar a terra erodida, é cultivar o horto desolado da linguagem para que novamente ela possa ser capaz de erguer a “constelação errante” da poesia. E é justamente a memória soterrada no ermo – a tradição obliterada por camadas de terra – que permite que o horto se transforme em uma plêiade, pois como o poeta canta em outros versos: “Dançam pássaros da memória/ no dorso da terra lúbrica” (MARANHÃO, 2009b, p. 298).

Portanto, somente a partir do momento em que o poeta cultiva o campo que lhe foi legado (parafraçando Pound, a poesia é uma beleza que preservamos), arando-o diligentemente, é que uma nova poesia – com uma linguagem que supere as muitas lacunas que mantém com real – irá assomar. É o cuidado e revisão da tradição e da linguagem que permitirão que o “horto desolado” da poesia contemporânea se torne novamente uma constelação errante.

Heaney também segue por esse caminho, ao reconhecer na linguagem a sombra dos ancestrais e ao perceber na sua língua o cheiro forte de sua terra de origem/ original:

Há flores de lama do dialeto
E as perpétuas de perfeito diapasão
E este instante em que o pássaro canta bem perto
Da música do que acontece (HEANEY, 1998, p. 180)¹³⁸.

Como se pode notar, o barro primordial do dialeto, caso seja cuidadosamente arado, como Heaney e Salgado o fazem, é capaz de gerar essas flores de barro que a poesia, desde Baudelaire, tem dito que são fezes (Cabral). Não se trata de rever ou reavivar a concepção romântica de uma poesia redentora, mas sim de cultivar o solo para permitir uma nova concepção da poesia que seja capaz de lidar inteiramente com as várias contradições e problemáticas que o presente enfrenta. É como se o poeta novamente retornasse à Natureza cindida para ouvir o seu canto “de perfeito diapasão” de uma “música do que acontece”. Há, portanto, uma ligação orgânica entre o discurso humano e o terreno local e entre as “flores do dialeto humano” e a lama de onde elas surgiram. O poeta também canta nos versos do poema “Dádivas da Chuva”:

Um homem vadeando campos perdidos
quebra o painel de cheia

uma flor de água
de lama viceja em seu reflexo

como um corte oscilando
rastros rubros por uma bacia.

Suas mãos cavoucam
onde a pá desencastelou

renques submersos, uma atlântida
da qual depende. Assim

¹³⁸ No original:
“There are the mud-flowers of dialect
And the immortelles of perfect pitch
And that moment when the bird sings very close
To the music of what happens” (HEANEY, 1999, p. 173).

está cingindo a onde plantou
e céu e solo

correm naturalmente entre seus braços
que tateiam a terra semeada (HEANEY, 1998, p. 57-58)¹³⁹.

Semelhante aos versos de Salgado, que apresentam um “horto desolado”, Heaney se refere a um homem vadeando por *campos perdidos* e que ao pisar numa poça faz brotar uma “flor de água de lama”. O retorno aos campos perdidos da poesia e da linguagem é necessário e essencial para que uma nova poesia possa frutificar: essa poesia não é mais romantizada e deslocada do real como a “poesia flor”, mas também não é coprolálica e destituída de horizontes amenos como a “poesia fezes” – é uma nova espécie de poesia que alia as qualidades das anteriores, pois é esperançosa como a primeira, mas possui a visceralidade do real da outra; em suma, uma “flor de água de lama”.

Talvez seja mais adequado que o poeta cave essa terra desolada com suas próprias mãos (“suas mãos cavoucam/ onde a pá desencastelou”), tendo assim contato direto com sua textura áspera, para que assim possa conhecê-la mais profundamente e estar apto a falar dela. É necessário, como dito, que o poeta afunde na terra-linguagem-tradição-memória, descer nela como um novo Orfeu;

¹³⁹ No original: o poema se intitula “Gifts of rain” e os versos mencionados dizem:

“A man wandring lost fields
Breaks the pane of flood:

A flower of mud-
Water blooms up to his reflection

Like a cut swaying
Its red spours through a basin.

His hands grub
Where the spade has uncastled

suken drills, an atlantis
he depends on. So

he is hooped to where he planted
and sky and ground

are running naturally among his arms
that grope the cropping land” (HEANEY, 1981, p. 101-102).

cavouca-la com as próprias mãos, senti-la em sua pele para que seja capaz de criar novamente. Pois, afinal, embaixo dessa terra está uma “Atlântida”, uma outra terra desconhecida que anseia por vir à tona – uma revelação em tempos de obscurantismo. O poeta necessita também lançar suas sementes nessa terra cavoucada e em seguida cultivá-la, arando-a diligentemente, “tateando” carinhosamente “a terra semeada”. Fazendo assim, os opostos – não só a terra, mas também o céu – se renderam e se entregaram a ele, tornando-se seus instrumentos de criação: “e céu e solo/ correm naturalmente entre seus braços”.

Cultivando a terra em seus poemas, fertilizando a terra que se encontra devastada e a qual ninguém ousa semear, Salgado e Heaney demonstram que são verdadeiros e idôneos lavradores da poesia. O arado de ambos os poetas realiza o seu retorno (*versura*) e assim reafirma e corrobora a circularidade do dito: “da terra viestes e à terra voltarás”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme afirmado ao longo do presente trabalho, buscou-se mostrar a dualidade da prática poética na obra de Seamus Heaney e Salgado Maranhão não com o intuito de forçar uma dicotomia ou uma hierarquização, mas sim de mostrar a ampla envergadura e faces possíveis que o ato poético é capaz de assumir.

A poesia, conforme disse Murilo Mendes, “sopra em qualquer lugar”. Pode-se também afirmar que qualquer elemento ou instância da realidade é passível de poetização; além disso, são inúmeros os caminhos que conduzem à poesia, e estes variam desde uma postura deliberada e cerebral até a uma entrega espontânea a um sentimento instintual ou inspirado.

Cada poeta não apenas possui sua própria concepção de poesia, mas também sua própria metodologia ou ritual de criação poética. Seria reducionista dizer que Heaney e Salgado (ou qualquer outro poeta) se dirigem pelos mesmos caminhos sempre. Sendo assim, a concepção cerebral e a instintual são apenas posturas majoritárias na obra dos poetas, não as únicas possíveis. É necessário dizer mais uma vez que tais posturas analisadas aqui não se excluem, mas se complementam mutuamente, chegando, em vários casos, a coexistirem juntamente em um mesmo poema, de forma tensa, mas paradoxalmente harmônica. Na verdade, são posturas complementares que não existem independentemente uma da outra. Como o próprio Salgado Maranhão disse em uma entrevista a Clarissa Macedo para a Revista *Verbo 21*:

A diferença de um poeta experimentado com os espasmos da poesia e de um iniciante, é que este se apaixona pelo voo inicial e se imagina em alturas ainda não alcançadas. Mas, aquele que tem conhecimento dessas motivações do mistério de ser poeta, sabe a hora de tomar a rédea do voo. Porém, a técnica só é para ser usada quando antes tenha havido um descolamento da percepção racional mediana. O discurso poético não obedece a uma lógica previsível, do contrário não haveria necessidade de sua existência como um mero simulacro da razão. Portanto, o debate dualista inspiração X técnica, é uma discussão de quem não é poeta ou de quem tem pouco conhecimento da matéria, aquele que é do ramo, sabe que as duas coisas são inseparáveis, são como ter o rio e saber usar as mãos para bebê-lo (SALGADO, 2012a).

A poesia cerebral e a poesia instintual são, pode-se dizer, posturas diferentes perante o ato poético: uma se dá quando do mergulho no rio da poesia, e a outra ao usar as mãos para levar essas águas até a boca.

Como também foi apresentado, várias são as dificuldades que a poesia contemporânea deve enfrentar e para isso se torna necessário todos os esforços conjuntos por parte do poeta para enriquecer sua poesia, e potencializar os meios e a matéria-prima de sua produção. Heaney e Salgado, como visto, possuem total consciência do papel da poesia e também da posição do poeta em um mundo em que a voz do artista tem sido cada vez mais relegada à indiferença.

Nesse sentido, o retorno à tradição pode ser um grande aliado na dura tarefa do poeta contemporâneo que, como Sísifo, empurra interminavelmente o peso pétreo da linguagem exaurida, num eterno labor que lhe foi imputado pelo destino. A “transcendência vazia” de que fala Hugo Friedrich, isto é, a impossibilidade que o poeta desde a modernidade baudelairiana tem de se libertar de seu exílio existencial e da consciência premente de sua finitude e incompletude, talvez seja o que motiva Heaney e Salgado a elencarem a *terra* como símbolo de suas poéticas. Afinal, nenhum outro elemento é mais imanente do que a terra, pois esta é praticamente uma antítese de tudo aquilo que é celestial.

Portanto, a terra, simbolizando tanto a origem, a linguagem e a tradição literária, reúne em si as diversas possibilidades e matérias essenciais, bastando ao poeta contemporâneo dar continuidade a sua tarefa de “lavrador da linguagem”. À medida que arar sua linguagem, explorando minuciosamente suas possibilidades e tateando todos os seus meandros, o poeta contemporâneo terá condições e força suficientes para criar uma poética que dialogue com as contradições e lacunas do real.

É justamente ao deter-se no solo, voltando-se para a sua origem que o horizonte se abre para o poeta, como uma forma de “redenção terrena”. Heaney e Salgado vislumbram a poesia como uma forma de redenção, pois o poema, de certa forma, provê um rápido vislumbre da unidade edênica perdida.

Embora não se possa fechar essa questão, o que se pode dizer, após reflexão detida, é que a poesia, embora tenha repetidas vezes sido lançada ao

chão, tem se reerguido com a mesma intensidade, à semelhança de Anteu – retirando do solo a sua força – e fazendo da crise um discurso e um artifício de criação. Apesar de se não poder predizer acertadamente sobre o “futuro da poesia”, o que se pode afirmar é que ela terá grandes chances de “sobreviver” sendo fiel a si mesma, à sua inutilidade e a sua natureza de “insanidade sã” (nas palavras de Salgado).

Por fim, o que se pôde deprender ao longo das análises dos poemas e reflexões sobre o ato poético é que a capacidade que ele possui de se desdobrar em inúmeras facetas e de renascer da terra em que havia sido sepultado. Como diz Montaigne, “quando a razão falha, é hora de voltar para a experiência” – sendo assim, Heaney e Salgado, como crianças no estado primitivo e sensorial (ainda não cindidos pelo gume da razão) refestelam-se no barro, mas como adultos constroem através da razão seus projetos poéticos nessa lama primordial informe. A experiência sensorial conduzindo à razão. Numa época em que até mesmo as categorias ontológicas são questionadas e consideradas como antiquadas para a descrição do real, o mergulho experiencial nas origens talvez seja a melhor opção para que uma nova “razão” e uma nova “linguagem” que sejam capazes de ao menos harmonizar as tensões do real assomem.

Arar a linguagem talvez seja o requisito básico para se criar uma poesia que reate o diálogo com a experiência do passado, que compreenda plenamente o presente e que seja capaz de abrir o horizonte hermético do futuro. Uma poesia ao mesmo tempo sedutora e amparadora, inventiva e comprometida com o real, apolínea e dionisíaca. Como Heaney afirmou em seu famoso ensaio “The Redress of Poetry” [“A Reparação/Compensação da Poesia”]:

A poesia não se pode dar ao luxo de perder sua inventividade fundamentalmente auto-deleitosa, sua alegria em ser um processo de linguagem, bem como ser uma representação das coisas do mundo. Para colocar nos termos de W.B. Yeats, a vontade não deve usurpar o trabalho da imaginação (HEANEY, 1995, p. 5)¹⁴⁰.

¹⁴⁰ No original: “Poetry cannot afford to lose its fundamentally self-delighting inventiveness, its joy in being a processo of language as well as a representation of thing in the world. To put it in W.B. Yeats’s terms, the will must not usurp the work of the imagination” (HEANEY, 1995, p. 5).

O percurso de análises e reflexões que realizamos até aqui nos abre um vasto leques de possibilidades no que tange aos estudos críticos da poesia contemporânea. Conforme visto nos poetas estudados, a diferença linguística e cultural não se configura como uma objeção incontornável à análise comparativa, pois são notáveis os vários pontos de contato entre as reflexões e concepções de Salgado e Heaney. O diálogo entre poéticas de origens tão distintas nos induz a uma revisão dos conceitos estratificados e dos padrões de recepção da poesia. Embora o fenômeno da globalização, esteja, por um lado, conduzindo o mundo a uma homogeneização indistinta, por outro acaba se tornando um campo no qual os artistas buscam atuar, forjando pontes e elos solidários com outras culturas, linguagens e poéticas. É o que ocorre no já mencionado interesse que a poética de Salgado gera em outros países, notavelmente nos Estados Unidos onde o poeta tem ministrado palestras sobre poesia.

Além disso, recentemente foi publicada uma versão do brilhante livro *Sol sanguíneo* para o inglês, a qual foi intitulada *Blood of the sun* (2012). O responsável pela tradução dos versos para o inglês foi o professor Alexis Levitin que, em companhia do próprio Salgado, buscou manter a rica experiência musical dos versos originais. Nas palavras do próprio Levitin, suas decisões, juntamente com as de Salgado durante a tradução “foram muitas vezes baseadas no *som*, ao invés da mera fidelidade lexical. Nós concordamos que a principal fidelidade tinha que ser com a própria música da poesia” (LEVITIN, 2012, p. 153)¹⁴¹.

Tal publicação permite que os leitores estrangeiros vislumbrem não apenas a maturidade da poética salgadiana, mas que também tenham contato com um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Certamente que a difusão de uma poética tão rica como a de Salgado contribui não apenas para o desmantelamento de estereótipos reducionistas sobre a arte e cultura brasileira, mas também para uma revisão de conceitos literários antiquados – a poesia paulatinamente deixa de ser uma manifestação restrita ao “regional” ou “nacional” e se encaminha em direção a uma supralinguagem babélica ou talvez para um

¹⁴¹ No original: “Our final decisions were often based on the sound rather than mere lexical fidelity. We agreed that the greatest fidelity had to be to the music of the poetry itself” (LEVITIN, 2012, p. 153).

Esperanto lírico. Um exemplo interessante dessa comunhão propiciada pela linguagem universal da música (da qual a poesia, de certa forma, se origina) é a versão em língua inglesa do poema “Mangue” de Salgado Maranhão, no qual o eu-lírico utiliza desse ecossistema costeiro (presente apenas em regiões do hemisfério sul do planeta, e do qual 15% do total está distribuído pelo litoral brasileiro) como metáfora da brutalidade e visceralidade do real, o qual está à mercê da “sanha do mais forte”. Embora o termo “mangue” não possua um correlato lexical na língua inglesa (fato que aparentemente seria uma forte objeção à transmissão do poema fora de suas barreiras regionalistas), a musicalidade e carnalidade das palavras permitiram uma “transcrição” fiel do poema salgadiano para a língua inglesa. Como se pode notar, o soneto em língua inglesa manteve as rimas e as aliterações do soneto original:

Despido de defesa ao que me é dano
já nem sei se me elevo ou me alucino
ou se entro – simplesmente – pelo cano
onde sonhar pareça um desatino.
A doer-me a dor tornou-se um decano
no vício da virtude em que me assino
não sei se pobre diabo ou santo insano,
seria eu – talvez – um assassino?
(...) e rolam-se os dados ao vão da sorte
ficando a vida à sanha do mais forte
e o sonho ao rés da vala e ao *bang-bang*
da usura cega e do seu passaporte.
E onde o que me cabe nesse mangue,
que planto flores quando pedem sangue? (MARANHÃO, 2009b, p. 272).

E a “transcriativa” versão em inglês:

Without defense against what injures me
I wonder if I've grown or gone insane,
or whether I have simply gotten in so deep
that dreaming now seems utterly in vain.
In paining me my pain makes me a dean
Whose vice is claiming virtue as his own.
Am I saint or devil, or in between?
Am I a killer who is yet unknown?
(...) the dice of fortune tumble in the void
and life is left a battle of the strong
where dog eats dog and dreams of life enjoyed
with blinding greed and with its siren song.

And where do I fit in all this stinking mud,
I who plant flowers while they demand blood? (MARANHÃO,
2012b, p. 95).

Dessa forma, embora possa haver evidentes lapsos entre culturas diferentes, é possível que a poesia – através da musicalidade universal e do elemento essencialmente humano – seja capaz de lançar suas pontes, enriquecendo assim a experiência poética de ambos os lados.

Ademais, a análise comparativa entre poetas de diferentes nacionalidades torna-se também essencial no contexto contemporâneo, no qual paradigmas culturais e sociais antes absolutos têm se mostrado relativos e insuficientes na apreensão do real. Conceitos como “estrangeiro”, “nação”, “território” são agora relativizados e questionados a todo o momento. E é justamente nessas lacunas que o diálogo de poéticas distintas faz-se necessário – para cerzir os abismos culturais com a linguagem universal da poesia, pois afinal ela é, segundo as palavras de Novallis, a “religião original da humanidade” e o “autêntico real absoluto”. Reiteradas vezes as metáforas, imagens, tensões, preocupações e reflexões presentes na poesia de Salgado e de Heaney se convergem, mesmo que ambos estejam distantes espacialmente e inseridos em culturas e circunstâncias bem distintas.

As leituras comparadas entre diferentes poetas também nos permite vislumbrar, nos seus projetos estéticos, outras facetas além das habituais e já apontadas. Através do diálogo entre Salgado e Heaney, percebe-se que a leitura de seus poemas transcendem, liricamente, os limites de seus contextos histórico-sociais. Em outras palavras, a comparação entre diferentes poéticas demonstra que as definições habituais sobre determinadas poéticas são por vezes reducionistas ou parciais. É o caso da poética de Salgado, muitas vezes restringida ao circuito temático da chamada poesia afro-brasileira, isto é, aquela não apenas produzidos por indivíduos de matriz africana, mas que também trabalha poeticamente com essa mesma matriz. É certo que Salgado possui influências da cultura Yorubá e alguns de seus poemas exploram tais aspectos. Contudo, sua poética não se limita a essa influência – pelo contrário, é possível discernir também traços da cultura

amazonense, pré-colombiana, oriental e urbana ao longo de sua obra. Essa pluralidade de influências não permite que a poética salgadiana fique restrita a um perímetro que limite seu alcance.

O mesmo ocorre com a poética de Heaney que, conforme vimos, interessa não apenas a inúmeros críticos literários, mas também a um considerável número de leitores de várias partes do globo terrestre. Embora seja uma poética que por vezes esteja firmemente arraigada em circunstâncias sociais, culturais e históricas de sua região, ainda assim é capaz de transcender tais fronteiras, comunicando-se com as mais diversas culturas. Portanto, através da peculiaridade do ato poético, Heaney ultrapassa as instâncias de sua regionalidade (sem, no entanto, abandoná-la), ao construir um ato poético capaz de penetrar e compartilhar aquilo que é essencialmente humano. Sua poética não se limita, portanto, à situação política da Irlanda do Norte e nem à áspera vida campesina, mas partindo de tais aspectos, busca fazer com que sua voz seja a mais abrangente possível.

O que se espera é que as análises comparadas entre diferentes poéticas possam enriquecer não apenas o diálogo entre culturas diversas, mas também o compartilhamento de experiências humanas.

Por fim, pode-se dizer que Salgado e Heaney, obviamente partindo e apoiando-se em seus contextos culturais, sociais e históricos, ultrapassam as instâncias de sua regionalidade, na busca de uma visão e compreensão superior da poesia como um ato metacrítico. Os poetas analisados percebem a poesia não como uma simples construção verbal, mas sim como um profundo, constante e infundável questionamento sobre o próprio mecanismo ontológico e existencial que atua na realidade. A poesia implica, antes de tudo, não apenas uma desconstrução das “verdades” e conceitos estabelecidos (pois a poesia não busca apreender o real, mas sim reaprendê-lo), mas principalmente uma eterna vigilância e suspeita para consigo mesma.

No dizer de Zygmunt Bauman, na pós-modernidade a arte deixa de ser percebida como um espelho de verdades cravadas no real e passa a ser ela mesma uma geradora de verdades provisórias, isto é, ela se torna uma forma crítica que questiona a própria validade das interpretações críticas:

Banidas da realidade, as verdades só podem esperar encontrar sua “segunda morada”, exilada na morada da arte. Mais sábias após a amarga experiência das aventuras modernas, rejeitando a perniciosa herança de seu “único” antepassado, plenamente cientes da própria contingência e, assim, livres da imodesta bravata que tornou seu antepassado tão adequado a ser empregado como a arma do instinto totalitário moderno, não mais visando o monopólio como sua realização ideal, e não mais procurando o consenso como a medida e a fundamental confirmação de sua validade, as verdades nascidas na obra da ficção artística, e por meio dela, podem – apenas podem – preencher a deficiência, na existência humana, deixada pela espécie de realidade que faz todo o possível para tornar a busca de significado redundante e irrelevante para a própria autoperpetuação, assim como um objetivo indigno dos esforços de uma vida (BAUMAN, 1998, p. 159).

Os poetas estão cientes de que a poesia não busca fixar e delimitar verdades, mas sim de refletir sobre a própria ontologia da verdade. A poesia é um discurso que goza da possibilidade de ser simultaneamente o discurso mais fictício e o mais realista, o discurso mais lúdico e ao mesmo tempo o mais circunspecto. Em suma, é uma linguagem que busca inaugurar o seu próprio céu na terra.

REFERÊNCIAS

1. SALGADO MARANHÃO

MARANHÃO, Salgado et al. *Ebulição da escrivatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Mural de ventos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. *Punhos de serpente*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.

_____. *Palávora*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. *O beijo da fera*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

_____. *Sol sanguíneo*. Rio de Janeiro: Imago, 2002a.

_____. Salgado Maranhão conversa com Jefferson de Souza. Entrevista com Salgado Maranhão. *Jornal de Poesia*, Fortaleza, 2002b. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/SMaranhao.html#souza>>. Acesso em: 23 jun. 2012.

_____. *A pelagem da tigre*. Rio de Janeiro: Booklink, 2009a.

_____. *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago, 2009b.

_____. Uma pétala contra o vento no reino das palavras. Entrevista com Salgado Maranhão por Clarissa Macedo. *Verbo21*, São Paulo, out. 2012. Disponível em: <http://www.verbo21.com.br/v5/index.php?option=com_content&view=article&id=1671:salgado-maranhao&catid=127:entrevista-outubro-2012&Itemid=168>. Acesso em: 1 jan. 2013.

_____. *Blood of the sun*. Translate Alexis Levitin. Minnesota: Milkweed Editions, 2012b.

2. SOBRE SALGADO MARANHÃO

CABRAL, Astrid. Texto de orelha, 2009. In: MARANHÃO, Salgado. *A pelagem da tigrã*. Rio de Janeiro: Booklink, 2009a.

CARNEIRO, Geraldo. Texto de orelha, 1996. In: MARANHÃO, Salgado. *O beijo da fera*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

CICERO, Antonio. Apresentação. In: MARANHÃO, Salgado. *A pelagem da tigrã*. Rio de Janeiro: Booklink, 2009a. p. 9-12.

ESPÍNOLA, Adriano. Texto de orelha, 2002. In: MARANHÃO, Salgado. *Sol sanguíneo*. Rio de Janeiro: Imago, 2002a.

FILHO, Ítalo Meneghetti. Quando a palavra poética nos escolhe e acolhe: o encontro da poesia pelo homem, em Salgado Maranhão. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v.2, n.16, p.1-13, jan.-abr. 2008. Disponível em: <<http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa16/italobruno.pdf>>. Acesso em 28 jan. 2012.

GULLAR, Ferreira. Texto de quarta capa, 2009. In : MARANHÃO, Salgado. *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago, 2009b.

LEVITIN, Alexis. Translator's note. In: MARANHÃO, Salgado. *Blood of the sun*. Minnesota: Milkweed Editions, 2012b.

LYRA, Pedro. Uma palavra voraz (Prefácio), 1995. In: MARANHÃO, Salgado. *Palávora*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995. p. 11-18.

SANTIAGO, Silviano. Tranquilo e infalível como Bruce Lee, 1989, p. 9. In: MARANHÃO, Salgado. *Punhos de serpente*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.

SILVA, Claudicélio Rodrigues. A cor e o som da palavra de Salgado Maranhão. In: I ENCONTRO DO FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA POESIA E PROSA: HOJE, AGORA, 2010. *Anais...* Rio de Janeiro: FACULDADE DE LETRAS, UFRJ. p. 1-12.

_____. Traços metapoéticos de Salgado Maranhão. *Revista 7faces*, Natal, ano 3, n. 5, p. 24-35, jan.-jul. 2012.

SOUZA, Iracy Conceição de. *Poeta é aquele que não sabe ser de outro jeito*: entrevista Salgado Maranhão. In: *Revista Marrare*. Rio de Janeiro, ano 11, n.14, jan-jul 2011. Disponível em: <[HTTP://www.omarrare.uerj.br/numero14/pdf/ENTREVISTA_COM_SALGADO_MARANHAO.pdf](http://www.omarrare.uerj.br/numero14/pdf/ENTREVISTA_COM_SALGADO_MARANHAO.pdf)>. Acesso em: 21 jan. 2012.

_____. Salgado Maranhão por Iracy Conceição da Souza. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. (Coleção Ciranda da Poesia).

VALENTE, Luis Fernando. O traço apolíneo de Salgado Maranhão. In: MARANHÃO, Salgado. *A cor da palavra*. Rio de Janeiro: Imago, 2009b. p. 405-415.

WANDERLEY, Jorge. Pequena nota sobre “O Beijo da Fera” de Salgado Maranhão, 1996. In: MARANHÃO, Salgado. *O beijo da fera*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996. p. 11-14.

3. SEAMUS HEANEY

HEANEY, Seamus, Summoning Lazarus. *The Listener*, 6 June 1974, p. 741-742 apud MORRISON, Blake. *Seamus Heaney*. London: Methuen & Co. Ltda, 1982.

_____. "Unhappy and at home". Interview with Seamus Deane. *The Crane Bag*, v.1, n. 1, p. 59-65, 1977 apud MORRISON, Blake. *Seamus Heaney*. London: Methuen & Co. Ltda, 1982.

_____. Interview with James Randall. An interview with Seamus Heaney. *Ploughshares*, v. 5, n. 2, p. 7-18, 1979 apud MORRISON, Blake. *Seamus Heaney*. London: Methuen & Co. Ltda, 1982.

_____. *Poems 1965-1975*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1981.

_____. *The government of the tongue: selected prose 1978-1987*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

_____. *The redress of poetry*. London: Faber and Faber Ltd, 1995.

_____. *Preoccupations: selected prose 1968-1978*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996.

_____. *Poemas*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Opened Ground. Selected poems 1966-1996*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.

_____. Growing into poetry. In: O'DRISCOLL, Dennis. *Stepping stones: interviews with Seamus Heaney*. London: Faber and Faber Ltd, 2009.

_____. *Human Chain*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

4. SOBRE SEAMUS HEANEY

ANNUNCIACÃO, Vivianne Carvalho. *Seamus Heaney: a polifonia (da) poética do exílio*. 2008. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARANTES, José Antonio. Texto de contra capa, 1998. In: HEANEY, Seamus. *Poemas*. Trad. José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BLOOM, Harold. (Ed.). *Seamus Heaney*. Broomal, PA: Chelsea House Publishers, 2003a. (Bloom's major poets).

CORCORAN, Neil. *A student's guide to Seamus Heaney*. London: Faber and Faber Ltd, 1986.

CURTIS, Tony (Org.). *The art of Seamus Heaney*. Pennsylvania: Dufour Editions, 1994.

HEDERMAN, Mark Patrick. Seamus Heaney, the reluctant poet. *Crane Bag*, v. 3, n. 2, p. 59-70, 1979 apud LONGLEY, Edna. North: "Inner Emigré" or "Artful Voyeur"?, 1994. In: CURTIS, Tony (Ed.). *The art of Seamus Heaney*. Pennsylvania: Dufour Editions, 1994. p. 63-95.

LONGLEY, Edna. North: "Inner Emigré" or "Artful Voyeur"?, 1994. In: CURTIS, Tony (Ed.). *The art of Seamus Heaney*. Pennsylvania: Dufour Editions, 1994. p. 63-95.

MATHIAS, Roland. Death of a Naturalist. In: CURTIS, Tony (Org.). *The art of Seamus Heaney*. Pennsylvania: Dufour Editions, 1994.

MORRISON, Blake. *Seamus Heaney*. London: Methuen & Co. Ltda, 1982.

MURPHY, Kevin. "It's not that I can't imagine still": The Reprise of Imagination in Seamus Heaney's Human Chain. *The Journal of the American Irish Historical Society*, v. 24, n. 1, p. 104-119, Spring, 2012.

O'BRIEN, Sean. The soil and soul of Seamus Heaney. *Financial Times*, London, 10 out. 2010. Life & arts. Disponível em:
<<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/4165f3e8-d7e1-11df-b044-00144feabdc0.html#axzz2JtrYzmef>>. Acesso em: 14 jan. 2012.

VENDLER, Helen. *Seamus Heaney*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

5. GERAL

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. *Revista Cacto*, São Paulo, v.1, n.1, p.142-149, ago. 2002.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

AMARAL, Pedro. *Vívido*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 2 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINUS. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

AUDEN, W. Hugh. The poet and the city. In: SCULLY, James (Org.). *Modern poetics*. New York: McGraw Hill, 1965. p. 175-184.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENN, Gottfried. *50 poemas*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 7. ed. São Paulo: Editora Paulus, 2011.

BLAKE, William. *The complete poetry and prose of William Blake*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2003a.

- BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- BOSI, Alfredo. *O ser o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUENO, Alexei. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- COMMELIN, Pierre. *Nova mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1981.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- DARDEL, Eric. *O Homem e a Terra*. Trad. Werther Holzer. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.

ELIOT, T.S. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. São Cristóvão: Artenova, 1972.

_____. *The complete poems and plays*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1980.

_____. *Poesia*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *The use of poetry and the use of criticism*. London: Faber and Faber, 1986.

_____. *Selected prose of T.S. Eliot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1988.

_____. *Ensaaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

FREUD, Sigmund. *O Mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

GULLAR, Ferreira. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Lacerta Editores, 2008.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições ASA, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Trad. Rubens Eduardo Frias. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2010.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. *Poesia jovem (anos 70)*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HORÁCIO. *Arte Poética* (Epístola aos Pisões), 1989. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINUS. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989. p. 60-77.

_____. *Odes*. Trad. Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008.

KAVANAGH, Patrick. *Collected poems*. London: Martin Brian & O' Keeffe Ltd, 1984.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, Edusc, 2001.

KIERKEGAARD, Sören. *Diário de um sedutor. Temor e tremor. O desespero humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

- LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LYRA, Pedro. *Conceito de poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- MACHADO, Carlos. *Pássaro de vidro*. São Paulo: Hedra, 2006.
- MALLARMÉ, Stephan. Poesias. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____. *Cartas sobre literatura*. Trad. Sandra M. Stroparo. 2010. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=report1&fas=118>. Acesso: 1 fev. 2012.
- MCGOUGH, Roger. *Collected poems*. London: Penguin Books, 2004.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta*. São Paulo: Escrituras, 2007.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: a poesia*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MOURA, Vasco Graça. Breve nota sobre Gottfried Benn. In: BENN, Gottfried. *50 poemas*. Trad. Vasco Graça Moura. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Acerca da verdade e da mentira. O anticristo*. Trad. Heloisa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

NOVAES, Adauto. Prosa e verso. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 8 ago. 2012. p.1.

NUNES, Cassiano. *Estética e poética*. Brasília: Thesaurus, 1985.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Célia (Org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. São Paulo: José Aguilar, 1960.

PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon) & Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Trad. André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.

POE, Edgar Allan. *Complete tales & poems*. New York: Vintage Books, 1975.

_____. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller Jr., Carlos Loria, Ignacio Antonio Neis, Júlio Castañon Guimarães, Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. *Literary essays of Ezra Pound*. 11. ed. New York: New Directions Publishing Co., 1981.

_____. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12. ed.. São Paulo: Cultrix, 1997.

ROUANET, Sergio Paulo. Fim das utopias. Prosa e verso. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro, 8 ago. 2012. p. 2.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTAELLA, Lucia. Pós-humano – por quê? *Revista USP*, São Paulo, n.74, p. 126-137, jun./ago., 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SHAKESPEARE, William. *The complete works*. New Jersey: Random House Value Publishing, 1975.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo guia geral: 1890-1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: UNICAMP, 2010.

SILVA, Domingos Carvalho. *Uma teoria do poema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEVENS, Wallace. *The necessary angel*. New York: Random House, Inc., 1988.

_____. *Opus posthumous*. New York: Vintage Books, 1989.

SWIR, Anna. *Jestem baba*. Cracóvia: Editora Literackie, 1974, p. 32 apud HEANEY, Seamus. *The government of the tongue: selected prose 1978-1987*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.

TAMM, Carlos. *Ossos e vento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

YEATS, William Butler. *The collected poems of W. B. Yeats*. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1977.

YEATS, William Butler. *W.B. Yeats – uma antologia*. Trad. José Agostinho Batista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WORDSWORTH, William. *The complete works*. London: Wordsworth Editions, 1994.